MEMÓRIA
IDENTIDADE
ACÇÃO

ARTE PÚBLICA EM BERLIM

FILIPE SERRO · Dissertação de Mestrado · Prof. Orientador Vítor Silva · faup · 2010/2011

Abstract

This paper focuses on the subject of public art in Berlin, developing an analysis based on three conceptual dimensions: Memory, Identity and Action.

The choice of the subject follows the concern for a multidisciplinary approach of architecture in order to understand the meaning of *intervening* in public space, by searching in art it's essential character. The option to develop Berlin as a case study relates to the specific circumstances that resulted from its historical course. For its troubled past - and the consequences that it caused in its present - the public space in Berlin is still today a highly symbolic backdrop for artistic events in public space, potentiating unique poetic approaches.

The analysis begins by addressing the broader issues raised by the subject. In this sense, the *Prologue* can be seen as a "chapter zero", a first act introducing the – not necessarily initiated – reader, to the issues raised afterwards. The *Prologue* is divided into three parts.

The first part introduces some of the broader questions concerning public art. Their meanings and ambiguities, some aesthetic theories, the sense of beauty and social responsibility, the visibility of monuments and their relationship to power, are some of the discussions initiated in *Definitions and Concepts*.

The second part sets out the concepts of *Memory, Identity, Action* by comparing two monuments, one in Portugal, the Monument to António de Oliveira Salazar, in Santa Comba Dão, and the other one in Berlin,the *Marx-Engels-Forum* dedicated to Karl Marx and Friedrich Engels. Besides explaining the concepts on which this paper is developed, this text also discloses the limitations of categorization and the overlapping that it allows.

The third part of the *Prologue* develops a *Historical Review of Public Art in Berlin*, from the construction of the Brandenburg Gate until the fall of the Berlin Wall in 1989. This section plays an important role in the full understanding of many of the works mentioned throughout this dissertation. Here, although the dissertative tone gives room to a prevalence of historical facts, the text tries to expose a critical position so that the reading can also result as productive to the reader already initiated on the subject.

The remaining of the paper is carried out in a tripartite scheme, analysing the three conceptual dimensions of public art in Berlin in three distinct chapters: *Memory*, *Identity* and *Action*. Each chapter begins with two short texts deepening the topic, by making use of theoretical and cinematographic references, and also by the analysis of interventions in Berlin and other cities.

Each of the three chapters is concluded with the analysis of some of the case studies in Berlin that more conspicuously illustrate the expression potential of the three dimensions examined, as well as their specificities, disclosing the complexity of the poetic and symbolic interventions in the public space of this city.

The work ends with a critical approach in order to highlight the relevance of the theoretical study of public art to architecture.

Resumo

Este trabalho incide sobre o tema da arte pública em Berlim, desenvolvendo uma análise a partir de três dimensões conceptuais: Memória, Identidade e Acção.

A escolha do tema resulta do interesse numa abordagem multidisciplinar da arquitectura no sentido de compreender o significado de *intervir* em espaço público, procurando na arte o seu carácter primordial. A opção por desenvolver Berlim como caso de estudo prende-se com as especificidades decorrentes do seu percurso histórico. Pelo seu passado atribulado – e pelas consequências que este provocou no seu presente – o espaço público de Berlim é, ainda hoje, um cenário extremamente simbólico para manifestações artísticas, potenciando abordagens poéticas únicas.

Em primeiro lugar, procura-se abordar algumas das questões mais genéricas levantadas pelo tema. Nesse sentido, o *Prólogo* pode então ser visto como um 'capítulo zero', um primeiro acto que introduz o leitor – não necessariamente iniciado, – nas questões levantadas mais à frente. O *Prólogo* divide-se em três partes.

Na primeira parte introduzem-se questões sobre a arte pública. Os seus significados e ambiguidades, algumas teorias estéticas, o sentido de beleza e de responsabilidade social, a visibilidade dos monumentos e a sua relação com o poder, são algumas das discussões iniciadas em *Definições e Conceitos*.

Na segunda parte, expõem-se os conceitos de *Memória, Identidade, Acção* através da comparação de dois monumentos, um português, o monumento a António de Oliveira Salazar, em Santa Comba Dão, e um berlinense, o *Marx-Engels--Forum* dedicado a Karl Marx e Friedrich Engels. Neste texto, além de se explicarem os conceitos em que se desenvolve o trabalho, expõem-se também as limitações da categorização e as sobreposições que esta possibilita.

A terceira parte do *Prólogo* desenvolve uma *Resenha Histórica da Arte Pública em Berlim*, desde a construção da Porta de Brandemburgo até à queda do Muro em 1989. Esta parte constitui uma contextualização importante para o entendimento de muitas das obras mencionadas ao longo do trabalho. Aqui, embora o sentido dissertativo ceda lugar a uma prevalência de factos históricos, procurou-se expor um posicionamento crítico de modo a que a leitura resulte igualmente produtiva para o leitor já iniciado no tema.

O restante trabalho desenvolve-se seguindo um esquema tripartido, analisando as três dimensões conceptuais da arte pública de Berlim em três capítulos distintos: *Memória*, *Identidade* e *Acção*. Cada capítulo inicia-se com dois pequenos textos onde se faz o aprofundamento do tema, através de referências teóricas e cinematográficas, mas também pela análise de intervenções em Berlim e noutras cidades.

Cada um dos três capítulos termina com a análise de alguns casos de estudo em Berlim que, para além de ilustrarem as possibilidades de expressão das três dimensões analisadas, revelam também as suas especificidades, anunciando a complexidade das intervenções poéticas e simbólicas no espaço público de Berlim.

O trabalho termina com uma aproximação crítica, no sentido de destacar a pertinência do estudo teórico da arte pública para a arquitectura.

Palavras-chave:
Acção, Arte Pública, Berlim, Espaço Público, Identidade, Memória, Urbanismo.

Notas:

Esta dissertação é apresentada em português em toda a sua extensão. As citações originalmente em outras línguas foram traduzidas livremente pelo autor.

Autorizado qualquer tipo de reprodução total ou parcial do conteúdo deste trabalho, desde que para fins não comerciais e mediante correcta referenciação.

Sumário

Introdução 6

Prólogo
Arte Pública. Definições e Conceitos 11
Memória, Identidade, Acção 19
Resenha Histórica do Arte Pública em Berlim 25

Memória
A História e a Memória Urbana 49
Materializar a Memória 55

casos de estudo
Comboios Distantes 68
Berlin Junction 70
Missing House 74
Bibliothek 76
Memorial aos Judeus Mortos na Europa 80

Identidade
A Dupla Identidade 87
(Re)construir a Identidade 95

casos de estudo
A Liberdade Será Agora Simplesmente Patrocinada… 102
Lenine 105
Wrapped Reichstag 108
Sem Título (Caixas de Luz) 111

Acção
Anticomportamento 117
Escrever nas Paredes 122

casos de estudo
13.4.1981 (Monumento Motim) 128
Am Haus 131
Palast des Zweifels 134
Berlin Wall Action 136

Considerações Finais 139

Bibliografia 142

Fontes Iconográficas 144

Mapeamento 149

Introdução

> "*E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução.*"[1]

O mais provável é que este texto, do heterónimo pessoano Bernardo Soares, não tenha sido escrito a pensar em arte pública. Contudo, o sentido metafórico contido nestas frases permite estender o seu significado para o objecto de estudo deste trabalho. Este excerto refere-se à relação entre a arte e a vida de um modo espacial afirmando a sua coincidência geográfica e, por conseguinte, a sua mútua essencialidade para a definição e o entendimento do espaço.

Domínio primordial da arquitectura, o espaço público apresenta, para lá das três dimensões que o definem volumetricamente, muitos outros aspectos reveladores da sua enorme complexidade. Respondendo a uma abordagem multidisciplinar da arquitectura, o presente trabalho desenvolve um estudo sobre as intervenções artísticas em espaço público no sentido de aprofundar as várias dimensões que o definem.

Tanto a arquitectura como a arte pública têm em comum um compromisso social elementar. Ambas actuam sobre a cidade, provocando consequências na vida das pessoas. Contudo, as responsabilidades acrescidas à arquitectura (como funcionalidade, habitabilidade, estabilidade estrutural e infra-estrutural), tendem a diminuir a importância da poética nas suas intervenções. Ou pelo menos a comparti-la. A natureza menos condicionante da arte permite processos diferentes de operação, mais livres, potenciando uma multiplicação dos discursos possíveis; uma outra dimensão na comunicação. O espaço público das cidades tem latente esse potencial comunicante e de encontro social. Que funções pode ter a arte pública nas cidades? De que forma se relaciona com a prática da arquitectura? Será a arte pública espontânea menos válida que a comissionada? Estas são algumas das questões genéricas a que se procurou responder.

A análise incide sobre Berlim como caso de estudo. A circunstância histórica desta cidade concedeu-lhe suficiente enredo para alimentar os discursos da sua arte pública. O protagonismo da Alemanha nas duas guerras mundiais valeu-lhe a quase total destruição da sua capital que, posteriormente, ver-se-ia dividida pelo Muro de Berlim: materialização em betão da barreira ideológica que polarizou o mundo, durante a segunda metade do século XX. Após dividir a cidade por quase três décadas, e decorridos vinte anos desde a reunificação, sente-se ainda, em Berlim, a relação emotiva que os cidadãos têm com o seu passado.

Com o fim da divisão, a cidade herdou uma vasta colecção de arte pública politicamente comprometida. Na euforia revolucionária, o mesmo carácter destruti-

1 PESSOA, Fernando (como Bernardo Soares) – *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

vo que derrubou o Muro de Berlim, parecia definir-se como a tendência dominante para a despolitização do espaço público. Mas, se por um lado, o desfazer-se dos fantasmas do passado, materializados em pedra, cobre ou betão, pode ajudar a ultrapassar uma crise identitária momentânea, por outro, o apagamento da memória materializada não garante a facilidade do esquecimento anímico.

Hoje, a cidade tenta recuperar de uma crise de identidade. Sentimentos de arrependimento e culpa pelo passado bélico inibem o orgulho nacionalista, ao mesmo tempo que se cruzam com a segregação cultural mútua entre berlinenses orientais e ocidentais. Este e outros sinais definem um *Zeitgeist*, o espírito de uma era, tão inevitável como imprevisível. Pelo seu passado, Berlim é, hoje, um laboratório onde se podem verificar fenómenos sociológicos variados. Neste sentido, a arte pública, pelo modo como lida com valores simbólicos, constitui uma importante ferramenta experimental.

Neste trabalho, a exposição assume um registo tripartido. *Memória*, *identidade* e *acção* referem-se à dimensão a que cada obra alude de forma mais evidente. *Memória* remete para aquelas obras cuja missão é relembrar personalidades ou eventos passados; *identidade,* para as que procuram definir ou questionar as características da sociedade no presente; *acção*, remete para as obras de cariz mais interventivo cujo sentido é o de consciencializar para o futuro incitando o espectador a agir.

A categorização destas obras seguiu primeiramente uma metodologia empírica, tendo sido posteriormente lapidada por alguma reflexão. Embora a maior parte das obras se situe 'entre' e não 'em' cada uma destas classificações, é, normalmente, possível destacar uma dimensão em que cada uma se revele com maior relevância. Ainda assim, algumas intervenções evidenciam um carácter ambíguo no que diz respeito às categorias propostas. Neste casos, a procura por encontrar a sua dimensão mais evidente, revela-se especialmente produtiva pois permite a clarificação dos conceitos e o aprofundamento da análise comparativa.

O tema deste trabalho não esconde o seu intencional afastamento da esfera estrita da arquitectura. Encarem-se as páginas que se seguem como um exercício de abstracção que permita entender melhor o que a arquitectura não é. Ao distrairmos o olhar para as áreas que lhe estão contíguas, ao distendermos o volume da esfera da arquitectura até ao limite do seu raio elástico, até à dismorfia tentacular necessária para recolher elementos de vizinhança, permitimos que se defina melhor a superfície irregular que caracteriza o seu limite exterior.

Prólogo

Arte Pública. Definições e Conceitos
Uma incursão nas ambiguidades da arte

Memória, Identidade, Acção
Berlim e Santa Comba Dão

Resenha Histórica da Arte Pública em Berlim
A Porta de Brandemburgo como narrativa

"Os classificadores de coisas, que são aqueles homens de ciência cuja ciência é só classificar, ignoram, em geral, que o classificável é infinito e portanto se não pode classificar. Mas o em que vai meu pasmo é que ignorem a existência de classificáveis incógnitos, coisas da alma e da consciência que estão nos interstícios do conhecimento."[1]

1 PESSOA, Fernando, por SOARES, Bernardo, *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2009. p. 263.

Arte Pública. Definições e Conceitos

Uma incursão nas ambiguidades da arte

As palavras de Bernardo Soares deixam bem claro, à partida, o inevitável fracasso da tentativa de classificar as coisas. Contudo, o desassossego desta premissa não pode justificar a abstenção dos esforços nesse sentido. Da procura pela sistematização e classificação resultarão, sempre, conclusões satisfatórias, ainda que estas não sejam consensuais. Mais do que muitas outras definições, a definição de arte pública está longe de ser consensual. A acrescentar ao carácter volátil da definição de arte, a expressão arte pública começa por levantar ambiguidades de duas ordens: uma prende-se com aspectos semânticos, a outra vive de uma discussão sobre a noção de espaço público.

A Wikipédia, dá-nos a seguinte definição: "a designação arte pública refere-se a obras de arte, em qualquer técnica, projectadas e executadas com a intenção específica de serem instaladas ou realizadas no domínio físico público, normalmente exterior e acessível a todos. O termo é especialmente importante no mundo da arte, entre curadores, comissários e praticantes de arte pública, para os quais constitui uma prática laboral própria, muitas vezes com implicações de especificidade do lugar, envolvimento comunitário e colaboração. O termo é também algumas vezes aplicado para considerar qualquer forma de arte exposta num espaço público, incluindo edifícios de acesso público."[2]

Embora esta definição esclareça o seu significado sem tocar na ambiguidade semântica da expressão, ela alude à discussão sobre a natureza do espaço público, admitindo que se possam considerar como "domínio físico público", tanto os espaços exteriores como os interiores. Mas, se na maior parte dos casos a distinção entre espaço público e privado se pode fazer de forma clara, por vezes, podem-se verificar ambiguidades que dificultem essa identificação: enquanto que, à partida, as ruas, praças ou jardins não tendem a gerar grandes dúvidas, um museu ou uma galeria podem levantar incertezas. Mas comecemos por analisar a questão semântica.

Ambiguidade semântica

Os parágrafos seguintes fariam pouco sentido se escritos em alemão. Neste idioma, o conceito de arte pública encontra uma expressão que, se não lhe elimina a ambiguidade, redu-la quase na sua totalidade: *Kunst im öffentlichen Raum* traduz-se literalmente como 'arte em espaço público'. É a omissão do termo 'espaço', no equivalente português e em muitos outros idiomas, que lhe confere grande parte do seu carácter discutível.

Adjectivar algo de público é qualificá-lo como universal: ou a sua propriedade, ou o seu acesso, ou ambos. Isto é: ou como pertencente à comunidade, ou de livre trânsito para os seus indivíduos, ou ambos.

De um modo imediato, o adjectivo na expressão 'arte pública' pode incutir uma noção de pertença colectiva ao substantivo arte. Assim, arte pública – por oposição a arte privada – poderá sugerir que se está a falar de arte cuja propriedade é

2 Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Public_art>.

colectiva, sem dono específico; ou, até, que se encontra ao cuidado estatal, como muitas vezes o adjectivo o indica (escola pública, funcionário público, empresa pública, etc.)

Se entendermos que, em vez de pertença, o termo 'pública' se refere à acessibilidade colectiva sem restrições, aproximamo-nos do significado que se convencionou para a expressão. Continua a faltar, contudo, o termo 'espaço' que caracteriza a sua definição. E é a este, e não à arte, que o adjectivo devia qualificar.

Seria mais simples assumir que o espaço está subentendido como um parêntese entre os dois termos: arte (em espaço) pública(/o). Mas dada a discordância dos géneros de *arte* e *espaço*, a expressão resulta contraditória (sendo o português uma língua em que as palavras *arte* e *espaço* são de géneros diferentes e o adjectivo público é biforme, a omissão do parêntese obriga, por uma questão de coerência, a declinar o género do adjectivo, de *público* para *pública*). Acontece o mesmo com o italiano. Contudo, *el arte (en espacio) público*, em castelhano, e *l'art (dans l'espace) public,* em francês, permitem um parêntese mais pacífico: não obstante, os adjectivos também serem biformes, em ambas as línguas *arte* e *espaço* traduzem-se para substantivos masculinos.

Na língua inglesa, se quiséssemos recorrer ao parêntese para *desambiguar* a expressão *public art*, seria possível grafar simplesmente *public (space) art*, pela propriedade gramatical de permitir que se suprimam as preposições. Contudo não é essa a forma que se escolhe quando se pretende esclarecer que o que é público é o espaço e não a arte: mais comummente aparecerá escrito *art in the public space*.

A opção por uma expressão simplificada vai buscar a força dos binómios mas traz consigo ambiguidades. Isto não tem que ser necessariamente desvantajoso. Se, por um lado, a expressão alemã limita o âmbito estritamente para aquilo a que se refere, por outro, elimina ambiguidades que podem ser frutíferas: não poucas vezes se ouviu a frase "toda a arte é arte pública", no sentido de reiterar a propriedade intelectual universal das obras de arte, seja qual for o dono da sua componente física. Neste caso, a ambiguidade ajuda a orientar o discurso para uma posição crítica.

É também curioso verificar que, na expressão alemã, a raiz do adjectivo *öffentlichen* (= público), é comum à de *offen* (= aberto; exposto), sugerindo que o espaço público, a que a expressão se refere, é também exterior. Na línguas românicas – e também no inglês –, 'público' sugere o conjunto das pessoas (público, etim. lat. *Publicus*, *populicus*, *populus*, povo). Enquanto que uma é espacial, a outra é social. Embora o diálogo sobre a natureza pública do espaço exista também em alemão, a pequena subtileza etimológica reduz a sua ambiguidade, estimulando uma associação imediata à arte exposta em espaço exterior.

Discussão espacial

Este segundo aspecto é transversal a todos os idiomas e trata-se de um importante ponto de discussão no estudo teórico do espaço: o da natureza do espaço público. A definição supracitada de arte pública salvaguarda que "o termo é também algumas vezes aplicado para considerar qualquer forma de arte exposta num espaço público, incluindo edifícios de acesso público." Se alargarmos assim o campo da arte pública estaremos então a considerar a quase totalidade das manifestações artísticas: mesmo peças de arte que estão em acervos ou colecções privadas poderão, em determinados momentos, ser expostas em espaços de acesso público como museus e galerias.

Sendo um equipamento normalmente público e não selectivo do tipo de visitantes (no que diz respeito a raça, religião, estatuto social, etc.), um museu cobra

frequentemente um bilhete ao visitante limitando assim o seu acesso. Poderá uma galeria, normalmente de acesso gratuito, ser considerada mais pública que um museu? A reposta afirmativa será um tanto paradoxal se estivermos a falar de um museu estatal e de uma galeria privada: nesse caso a *privada* é a 'mais pública'.

De acordo com o artista Vito Acconci "um museu é um 'lugar público' mas apenas para aqueles que escolhem ser um público de museu. Um museu é um espaço público 'simulado'; é auto-direccional e uni-funcional, enquanto que um espaço público 'real' é multi-direccional e omni-funcional"[3]. Neste aspecto uma galeria assemelha-se-lhe no sentido em que tem uma função específica, tendo por conseguinte um público também específico, mais restrito. O artista refere ainda a estação de comboios como exemplo comparativo: "quando alguém vai a uma estação ferroviária, vai para apanhar um comboio; mas, entretanto, pode deambular por uma loja, tomar uma bebida num bar, ou sentar-se num *lounge*."[4]

Acconci refere-se à especificidade primordial que distingue o lugar da arte pública, que se prende com o público-alvo; o cidadão comum, não necessariamente preparado para as questões da arte.

"O que é a arte?"

Mas afinal, o que é a arte? A pergunta 'o que é a arte?' transformou-se há muito num paradigma retórico, cuja resposta, além de não ser consensual, é marcada por uma considerável flutuabilidade ao longo do tempo. Não obstante, admitida a impossibilidade de se lhe responder, é à estética que compete dissertar em torno desta pergunta.

Segundo Barnett Newman (1905-1970), "a estética está para o artista como a ornitologia está para os pássaros."[5] Se, por um lado, com esta óbvia constatação, o artista norte-americano reconhece a relevância da estética enquanto estudo teórico, por outro, a sua curiosa analogia revela algumas dúvidas quanto à utilidade prática da disciplina. Não é de esperar que um pássaro tome notas sobre ornitologia para entender melhor o que é ser pássaro. Além de defender a primazia da arte sobre a estética – o que seria da ornitologia sem os pássaros? –, a posição de Newman não deixa de apontar para uma certa ineficácia fatalista a que a hermenêutica está sujeita; naturalmente condenada à parcialidade e ao erro de interpretação.

"Tornou-se evidente que já nada é evidente no que diz respeito à arte, nem em si mesma, nem na sua relação com o todo, nem sequer no seu direito à existência."[6] Assim começa Theodor W. Adorno (1903-1969) a sua *Teoria Estética*, o último livro que escreveu em vida, editado postumamente em 1970. Numa obra que procura ser definidora, o autor começa por sublinhar um carácter indefinível. O que antes era claramente identificável como arte, já não o é. Talvez seja esta a característica que a permitiu – e continua a permitir – sobreviver.

Os regimes da arte

No livro *Estética e Política. A Partilha do Sensível*[7], o filósofo francês Jacques Rancière (1940-) desenvolve uma interessante retrospectiva histórica do papel da arte – e do artista – na sociedade, definindo três momentos-chave nos quais o seu significado foi alterado. Rancière designou esses momentos como *regime ético*, *re-*

3 ACCONCI, Vito - *Leaving Home—Notes on Insertions into the Public* In MATZNER, Florian (ed.) – *Public Art: A Reader*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2004. p. 29.

4 *Ibid.*

5 NEWMAN, Barnett citado em DANTO, Arthur - *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Open Court. 2003. p. 1.

6 ADORNO, Theodor W., Teoría Estética, Ediciones Akal, Madrid: 2004, p. 7.

7 RANCIÈRE, Jacques - *Estética e Política. A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora. 2010.



[1]

gime representacional e *regime estético da arte*, relacionando-os com o *macroclima* político em que se inseriam.

No *regime ético*, as imagens artísticas são avaliadas exclusivamente mediante o seu valor para a sociedade. Apresentando como paradigma a Antiguidade Clássica, Rancière relaciona este regime com a ideia que define a obra de arte como simples produção artesanal; o artista – como mimetizador da natureza – "opera de acordo com os mesmos critérios que alguém que produz um vaso, e neste modo aristocrático de pensamento, os artesãos não têm voz na sociedade."[8]

O *regime representacional* da arte corresponde a uma interpretação distinta da aliança entre arte e trabalho. "Politicamente, esta segunda forma de pensar sobre objectos artísticos corresponde a uma burguesificação do artista, à sua transformação numa figura com a sua própria liberdade e independência, elevada acima das demandas do trabalho mecânico comum."[9]

O *regime estético* da arte deita por terra as várias hierarquias dos outros regimes, reconhecendo a sua "singularidade absoluta e, ao mesmo tempo, destruindo qualquer critério pragmático para isolar essa singularidade. O regime estético estabelece simultaneamente a autonomia da arte e a identidade das suas formas com as formas que a vida usa para se moldar a si própria."[10]

Tendo-se desenvolvido num processo acumulativo e não substitutivo, hoje, os regimes da arte propostos por Rancière coexistem, transformando a resposta à pergunta 'o que é a arte?' numa complexa impossibilidade.

O fim da beleza

"Um artista deve criar coisas belas, mas sem que nelas ponha seja o que for da sua vida pessoal. Vivemos numa época em que os homens tratam a arte como se devesse ser uma forma de autobiografia. Perdemos o sentido abstracto da beleza."[11]

Neste excerto de *O Retrato de Dorian Gray* (1890), Basil Hallward, o pintor obcecado pela beleza, expõe uma posição recorrente durante o período de transição entre os regimes representacional e estético de Rancière. Foi neste contexto, no rescaldo da Revolução Industrial, que a grande abertura da arte teve lugar. Como consequência das drásticas transformações económicas e sociais, a crescente individualização da sociedade fez-se acompanhar pelo natural aumento da autonomia do artista.

O saudosismo com que Oscar Wilde (1854-1900) caracteriza o comentário do pintor reflecte bem o carácter contencioso desta transformação. Durante uma boa parte do século XX, a arte seria marcada pelo confronto entre os posicionamentos vanguardistas e os defensores da permanência.

Passados menos de trinta anos após a publicação do romance de Oscar Wilde, o artista francês Marcel Duchamp (1887-1968) apresentou "Fonte" (1917) numa galeria em Nova Iorque. O urinol assinado com o pseudónimo R. Mutt transformar-se-ia num dos seus mais icónicos e irónicos *ready-mades*. Ao defender a autoria de uma obra *já pronta*, Duchamp confrontava o mundo da arte e os seus valores pré-estabelecidos de originalidade e técnica com uma obra-manifesto da autonomia absoluta do artista. A "Fonte" anunciava de um modo claro a cisão prenunciadora dos novos caminhos da arte; o paradigma de uma escolha, de uma perspectiva crí-

8 DAVIS, Ben – *Rancière, for dummies.* Disponível em: <http://www.artnet.com/magazineus/books/davis/davis8-17-06.asp>.

9 *Ibid.*

10 RANCIÈRE, Jacques citado em *Ibid.*

11 WILDE, Oscar – *The Picture of Dorian Gray*. Londres: HarperCollins. 2010, p. 11.

tica e individual.

Embora se trate inequivocamente de uma peça de museu ou galeria, a "Fonte" não deixa de aludir à arte pública ao referir-se no seu título a uma das suas mais prolíferas variantes. Ao contrário da fonte proposta por Duchamp, todas as outras fontes tendiam a ser módicas em conceito. Fossem alegorias mitológicas ou homenagens heróicas, as fontes comuns eram duas das coisas que a fonte de Duchamp se recusava ser: bonitas e funcionais.

Apesar do conceito de beleza ser discutível, o recurso a um objecto tão 'abjecto' propõe de forma evidente uma revisão estética da arte, questionando a hegemonia do "sentido abstracto da beleza" de que muitos, tal como o pintor de Dorian Gray, eram saudosistas. Já a crítica à funcionalidade da arte, implícita na fonte de Duchamp, tem mais que se lhe diga. Não é que a arte fosse nessa altura funcional. De facto, não o era. Pintura e escultura desde cedo se assumiram como mais do que isso. Até mesmo as fontes urbanas rendiam a sua aparente funcionalidade de abastecimento de água à mera experiência estética do seu jorro combinado com a estatuária de enquadramento. Ainda assim, a fonte 'utilitária' de Duchamp parece propor o reencontro da arte com a sua funcionalidade. Ao subverter símbolos de tão evidente carácter utilitário, os *ready-made* de Duchamp põem em evidência a necessidade de encontrar uma nova utilidade para a arte.



[2]

Arte Pública e Poder

Mas além das fontes públicas, outras formas de arte proliferavam no espaço das cidades. Bustos honoríficos; estátuas equestres; alegorias bíblicas e mitológicas; altos e baixos relevos em arcos triunfais, frontões e frisos; extensos murais e painéis de azulejaria; obeliscos e outras colunas, estão entre as variadas manifestações artísticas cujo sentido simbólico superava o decorativo. O espaço público constituía um mostruário para manifestações artísticas ao serviço do poder, impondo modelos de cidadania. Desde as proezas heróicas de valentes generais aos contributos valiosos de importantes pensadores, os monumentos representavam a versão idealizada da sociedade.

Ao acrescentar a função de paradigma social, a arte pública assumia também a missão de afirmar domínio. Materializando a ordem social vigente em pedra e bronze, os monumentos promoviam reverência e disciplina. A inabalável permanência destas estátuas relembrava a inquestionabilidade do poder.

Era contra valores similares a estes que as vanguardas do início do século XX se manifestavam. Mas, apesar das sucessivas secessões e dos manifestos de ruptura que se multiplicavam em galerias, cafés e demais círculos de produção artística, a influência das vanguardas no espaço público das cidades foi muito reduzida.



[3]

Talvez as contendas originadas no mundo da arte tenham servido para apimentar os humores enquanto se cozinhavam as grandes ideologias políticas e económicas do século XX. Com a subida dos regimes ditatoriais na Europa, o grito revolucionário das vanguardas seria abafado numa espécie de grande retrocesso da arte. A função eminentemente política da arte pública e o seu inquestinável papel ao serviço do estado voltariam então a ser sublinhados.

Este retrocesso é especialmente evidente na Alemanha. Com a subida do nacional-socialismo ao poder, a arte pública entra efectivamente ao serviço da ideologia como uma forma mais de propaganda política. Após a institucionalização de todas as formas de arte e a imposição de códigos formais que fizessem o elogio ideológico, qualquer manifestação artística inconveniente constituía 'arte degenerada', sendo portanto ilegal. É neste contexto que, a partir do seu exílio suíço, o austríaco Robert Musil (1880-1942) escreve um dos textos mais referidos sobre as aproxima-

[1] "Breve História da Arte. Olha. Olha para mim".
[2] "Fonte" de Marcel Duchamp (assinada como R.Mutt), 1917.
[3] *Cartoon*, a propósito das revoltas no mundo árabe de 2011.

ções teóricas à arte pública.

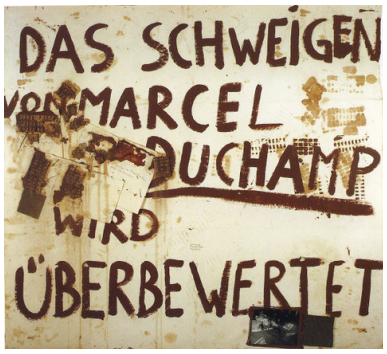
Visibilidade

É em torno do que ele considera ser o seu grande paradoxo, que Musil desenvolve uma pequena crónica intitulada "Monumentos" ("*Denkmale*"). "O aspecto mais conspícuo dos monumentos é o facto de nós não nos apercebermos deles. Nada no mundo é mais invisível do que os monumentos. Contudo eles foram indubitavelmente erigidos com o propósito de serem vistos."[12] Mais do que uma alternativa concreta para a arte pública, o que Musil propõe é uma mudança de atitude. "Hoje em dia os monumentos devem fazer aquilo que todos nós temos que fazer, um pouco mais de esforço! Qualquer um pode permanecer sossegado na berma da estrada permitindo que lhe sejam concedidas miradas ocasionais; hoje podemos exigir mais dos monumentos."[13]



[4]

Seria só com o final da Segunda Guerra Mundial que o apelo de Musil produziria os primeiros resultados – pelo menos nos países ocidentais – quando o regresso da democracia retoma as vanguardas no ponto em que foram interrompidas. Algumas vozes certificar-se-iam que desta vez tudo fosse diferente. Theodor Adorno resume bem o porquê quando defende que "escrever poesia depois de Auschwitz é um acto bárbaro."[14] A redefinição da arte – em especial, da arte pública – tinha que estar também comprometida com o objectivo de evitar que a catástrofe que foi a primeira metade do século XX se repetisse. Neste sentido destaca-se o contributo do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986).



[5]

"No dia 11 de Dezembro de 1964 Joseph Beuys pegou num pedaço de papel e, com tinta de óleo e chocolate derretido, fez uma das suas mais efémeras acções artísticas: 'O silêncio de Marcel Duchamp está sobrevalorizado.'"[15]

No contexto do pós-guerra, a ruptura não podia ser exclusivamente estética. Tinha que ser global. Enquanto que Duchamp propunha o fim de um capítulo sem anunciar as regras do seguinte – deixando em seu lugar apenas um vago silêncio –, Beuys põe mãos à obra e escreve-o, redefinindo o papel do artista no sentido de afirmar a sua responsabilidade em todas as áreas de acção humana.

Foi precisamente esta posição que Beuys expôs na sua mais importante obra escrita, um compêndio de conversas intitulado "Cada Homem Um Artista". A formulação do livro evidencia o carácter da ruptura preconizada: ao expor as suas teorias sob a forma de uma conversa, afastando-se dos registos convencionais de tese ou ensaio, Beuys reitera o aspecto crucial da participação do público no seu grande projecto de redefinição da arte.

Na introdução da versão portuguesa do livro, Júlio do Carmo Gomes explica que "*Cada Homem Um Artista* não pretende sugerir que todas as pessoas devem ser ou podem tornar-se artistas plásticos. Beuys defendia que a criatividade e a autodeterminação através da criação não são propriedade exclusiva do campo artístico. Imaginou que a aplicação da criatividade humana no tecido social e a consequente

12 MUSIL, Roberl - *Denkmale* In *Nachlass zu Lebzeiten*. Hamburgo: Rowohlt Verlag. 1978. p. 6.

13 *Ibid*. p. 7.

14 ADORNO, Theodor - *Prisms*. Cambridge (Massachusetts, EUA): MIT Press. 1967. p. 19. Disponível em: <http://marcuse.org/herbert/people/adorno/AdornoPoetryAuschwitzQuote.htm>.

15 GOMES, Júlio do Carmo – *Beuys, Homem-Arena* In BEUYS, Joseph – *Cada Homem Um Artista*. Porto: 7 NÓS. 2010. p. 7.

redefinição do conceito e das fronteiras da arte, conduziriam à 'escultura social'"[16]

O conceito de "escultura social" foi bem evidenciado no seu mais ambicioso projecto de arte pública. "7000 Carvalhos – Florestação Urbana em vez de Administração Urbana" ("*7000 Eichen – Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung*"), realizado em 1982 em Kassel, na Alemanha, no âmbito da *Documenta VII*, a exposição de arte contemporânea na qual tiveram lugar, dez anos antes, as conversas de "Cada Homem Um Artista."

A escultura consistia em plantar 7000 carvalhos na cidade de Kassel, cada um acompanhado de uma pedra de basalto. "Plantar 7000 carvalhos é apenas um começo simbólico. E um começo assim, simbólico, requer uma marca, neste caso uma coluna de basalto."[17] Com a ajuda de voluntários, o artista foi realizando a obra ao longo de vários anos. Beuys concebeu este trabalho como o primeiro cenário num projecto internacional que continuou posteriormente em diferentes locais. *7000 Carvalhos* exemplifica a ideia de que a escultura social se define como acção interdisciplinar e participativa. De certa forma, as intervenções de Beuys epitomizam a atitude que Musil aponta como necessária na arte dos monumentos quando pedia "um pouco mais de esforço."

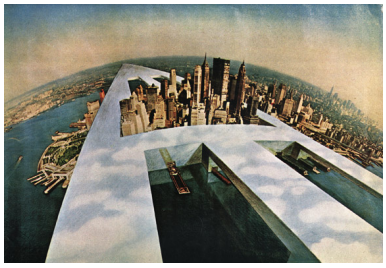
Escultura Social



[6]

Enquanto Beuys procurava concretizar um mundo melhor, através do seu 'conceito ampliado de arte,' a arquitectura moderna apresentava uma solução diferente para os problemas do mundo. Através das suas considerações estéticas e urbanísticas, a base utópica do 'Estilo Internacional' reiterava essencialmente a ideia de união planetária, secundarizando as diferenças entre os povos.

Esta noção seria notavelmente formulada no final dos anos 60 pelos Superstudio, o ateliê radical de arquitectura constituído pelos italianos Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo di Francia (ambos 1941-). Através de várias montagens fotográficas, a dupla de arquitectos propôs o *Monumento Contínuo*, uma estrutura reticulada que se envolveria à volta do mundo e que, eventualmente, o cobriria na sua totalidade, fazendo com que toda a sua superfície terrestre fosse habitada. O *Monumento Contínuo* é transcultural e unificador. Engloba Manhattan em Nova Iorque assim como uma pequena cidade alpina num projecto de urbanização total. A 'utopia negativa', como eles a designaram, era uma espécie de homenagem irónica à tendência do urbanismo para a desconsideração dos valores locais. Um alerta "para os horrores que a arquitectura tinha reservado com os seus métodos científicos para perpetuar modelos padronizados em todo o mundo."[18]



[7]

Precisamente no período em que o *Monumento Contínuo* se propõe unir o planeta por um elemento de significação colectiva, surge no meio da arte a tendência contrária. Na cada vez mais difícil categorização dos meios da arte contemporânea, as instalações *site-specific* constituem uma categoria própria de intervenção e tomam as especificidades do lugar como premissa essencial na concepção das obras. Também na arte pública as obras *site-specific* assumem uma posição de destaque, sendo normalmente mais discursivas quanto à identidade do lugar. Mais à frente desenvolve-se este tema precisamente quando se falar de *Identidade*.

Site-specific

De qualquer modo, parece ser unânime que as intervenções *site-specific*

[4] *"Propo*sta para um Monumento em Las Vegas", Robert Venturi.
[5] "O Silêncio de Marcel Duchamp está sobrevalorizado", Beuys, 1964.
[6] Fotografia de Joseph Beuys a plantar o primeiro carvalho em Kassel, 1982.
[7] Montagem fotográfica do Monuemento Contínuo em Nova Iorque, dos Superstudio, 1969.

16 *Ibid.* p. 8.
17 BEUYS, Joseph in <http://www.diaart.org/sites/page/51/1295>.
18 NATALINI, Adolfo citado em GLANCEY, Jonathan, 2003. Anti-matter. *The Guardian*, [online] 31 de Março. Disponível em <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2003/mar/31/architecture.artsfeatures>.

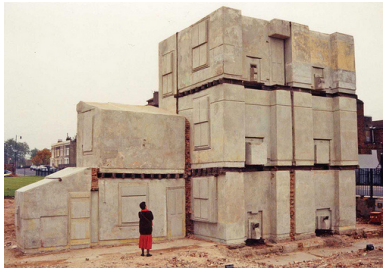
garantem, à partida, uma maior taxa de sucesso no sentido de responder ao desafio musiliano da visibilidade do monumento.

Temporário *vs.* Permanente

Neste sentido, outro aspecto que é importante considerar é a permanência das obras no espaço público. Sobre isto, Robert Musil acrescenta: "Tudo o que é permanente perde a capacidade de impressionar. Tudo o que conforma as paredes das nossas vidas, por assim dizer o cenário da nossa consciência, perde a capacidade de interpretar um papel activo nessa consciência. Após algumas horas deixamos de ouvir um barulho constante e irritante. Quadros que penduramos na parede são sugados por ela em poucos dias; acontece muito pouco que uma pessoa se coloque em frente deles para os apreciar."[19]



[8]



[9]

A noção de permanência da arte no espaço público traz consigo algumas complexidades. Se, por um lado, a exposição prolongada a uma obra implica a inevitável habituação e perda de significado, por outro, ela também promove a referenciação espacial e o sentido de identidade urbana.

Mais à frente analisam-se obras de alguns artistas para os quais o carácter temporário constitui uma premissa essencial das suas intervenções. O artista búlgaro Christo (1935-) justifica a sua perspectiva sobre esse posicionamento: "O carácter temporário do projecto é também uma decisão estética para desafiar a imortalidade da arte: se a arte é imortal, se construir coisas em ouro, aço e pedra é mesmo imortal e nos vai fazer viver para sempre, provavelmente é mais corajoso extinguir do que manter. Todos os nossos projectos têm uma forte relação de auto-extinção."[20]

Neste âmbito, o maior desafio coloca-se quando a obra tem um sentido memorial relevante. Dificilmente, um memorial temporário consegue escapar à noção de esquecimento que o seu desaparecimento programado implica. Mas dos esforços realizados nesse sentido resultaram também algumas aproximações interessantes.[21]

Receptibilidade

As intervenções permanentes no espaço público têm que lidar com outro aspecto importante: a receptibilidade. Se, por um lado, as obras de arte pública constituem uma mais-valia para o espaço urbano – algumas vezes trabalham até no sentido da especulação imobiliária – elas não se livram, ainda assim, de ter que lidar com a natural falta de consenso. Normalmente, quanto mais conspícua for a obra; quanto mais se fizer notar, maior será a probabilidade de esta não ser unanimemente aceite. Inúmeros factores podem jogar a favor ou contra uma aceitação positiva generalizada.

Se, normalmente, uma obra que não é unanimemente aceite tem que lidar com o vandalismo e a violação da sua integridade física, por vezes, o desentendimento pode gerar acesas discussões públicas levando mesmo à remoção dos monumentos. Exemplos paradigmáticos que fizeram correr muita tinta, tanto em imprensa generalista como na teoria da especialidade, foram o *Tilted Arc* (1981) em Nova Iorque do norte-americano Richard Serra (1939-) e *House* (1993) da inglesa Rachel Whiteread (1963-) em Londres. Como consequência, estas obras acabariam por atingir grande notoriedade – de certa forma a sua não aceitação pública potenciou a sua 'publicidade.'

19 MUSIL, Roberl - *Denkmale* In *Nachlass zu Lebzeiten*. Hamburgo: Rowohlt Verlag. 1978. p. 6.

20 CHRISTO In BAAL-TESHUVA, Jacob – *Christo & Jeanne-Claude*. Colónia: Taschen. 1995. p. 86.

21 Como o Anti-Monumento contra o Fascismo de Jochen Gerz. Desenvolvido no capítulo 'Memória' na p. 58.

[8] Fotografia de Tilted Arc, de Richard Serra em 1981.

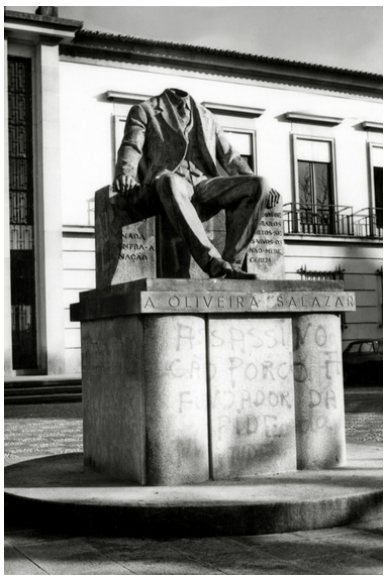
[9] Fotografia de House, de Rachel Whiteread em 1993.

Memória, Identidade, Acção

Berlim e Santa Comba Dão



[10]



[11]

Qualquer semelhança é pura coincidência. É pouco provável que Sibylle Bergemann (1941-2010) conhecesse a fotografia da estátua decepada de António de Oliveira Salazar em Santa Comba Dão, quando apontou a sua objectiva para o molde em gesso das estátuas de Karl Marx e Friedrich Engels.

Das imagens acima, a da esquerda é entitulada "*Gummlin*" em referência ao pequeno povoado no norte da Alemanha onde o escultor Ludwig Engelhardt (1924-2001) esculpiu o que viria a ser um famoso monumento berlinense. A fotografia integra uma série denominada "*Das Denkmal*" (O Monumento") que documenta as várias fases da execução e instalação do *Marx-Engels-Forum*.

A da direita é uma fotografia de excepcional qualidade, de autor desconhecido, que documenta um caricato episódio que marcou o processo de democratização de Portugal.

Para lá da coincidência visual destas duas imagens, elas têm muito de comum para nos dizer. O que se propõe com este texto é, através destas duas obras, explicar os três temas a partir dos quais se desenvolve este trabalho: *memória*, *identidade* e *acção*. Além destes dois exemplos serem paradigmáticos das três dimensões da arte pública, eles provam, também, as limitações da sua classificação.



[12]

Memória

Da autoria do escultor Leopoldo de Almeida (1890-1975), a estátua de António de Oliveira Salazar (1889-1970) foi erigida em 1965 no Largo Alves Mateus, em frente ao palácio da justiça e ao lado da igreja paroquial de Santa Comba Dão. Embora tenha sido instalada enquanto Salazar era ainda o Presidente do Conselho, a estátua responde essencialmente a um sentido fúnebre. Sendo a sua terra natal, a pequena vila beirã era o local ideal para a edificação de um memorial ao estadista português. Uma garantia de prolongamento da memória do homem que era tido como salvador da pátria e sobre quem recaía todo o mérito da união nacional – ainda que "orgulhosamente sós". Neste sentido, não terá sido ingénua a clara referência formal que a escultura faz à estátua monumental de Abraham Lincoln,[22] o notável

[10] Fotografia dos moldes das estátuas de Marx e Engels em Gummlin, 1984.
[11] Fotografia da estátua de Salazar decepada em 1975.
[12] Cerimónia de inauguração do monumento a Salazar em 1965.

22 A comparação é referida em SAIAL, Joaquim - *Eça de Queirós, Salazar, José Lopes, Duarte Silva e o Dr. António Loreno.* Disponível em: <http://saial.info/index.php?option=com_content&task=view&id=125&Itemid=32>.



[13]



[14]



[15]

presidente norte-americano responsável pela união dos Estados Unidos da América em tempo de guerra civil. Parece evidente que, para o regime do Estado Novo, Santa Comba Dão funcionaria bem como uma espécie de *Lincoln Memorial* de Washington D.C. Um ponto de peregrinação para as gerações futuras de portugueses orgulhosos do grande patriota. Curiosamente, o sentido fúnebre da escultura ganharia contornos um tanto irónicos três anos depois de ter sido instalada, quando a queda acidental de uma cadeira marcou o início do fim do estadista.

Foi este mesmo sentido que motivou a instalação das esculturas de Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) em Berlim Leste em 1986. Com a criação do *Marx-Engels-Forum*, fazia-se a homenagem aos intelectuais fundadores da grande utopia económica do século XX, na capital do país de onde eles eram naturais – ainda que ambos tenham nascido no que, nessa altura, era a dita Alemanha Ocidental. Com a sede do governo comunista da RDA como pano de fundo e de olhos voltados para a icónica Torre da Televisão, os respeitados revolucionários podiam agora admirar orgulhosos o sistema que idealizaram. Era o reconhecimento do valor do seu contributo e a prova de que estavam certas as suas previsões quando afirmavam que a Alemanha estava preparada para a revolução.

O sentido memorial de ambos os monumentos não carece de grandes explicações. De realçar apenas a sua justeza formal às respectivas ideologias e políticas: enquanto que Salazar se senta no alto de uma base de granito, Marx e Engels deixam-se ver e tocar ao nível do solo, em compromisso com o proletariado. Sendo figuras paternais das respectivas ideologias governantes, ambos os monumentos exprimem também um forte carácter identitário. Mas, aqui, as coisas começam a distinguir-se.

Identidade

Mais do que um memorial, o monumento de Berlim é um símbolo. Embora as estátuas dos dois filósofos tenham destacado protagonismo, o *Marx-Engels-Forum* constitui um *ensemble* de monumentos dispostos num amplo espaço circular. Os relevos em mármore branco do escultor Werner Stötzer (1931-2010) entitulados "Velho Mundo" são a única obra do conjunto que ocupa uma posição exterior a esse



[16]

círculo. É para o "Velho Mundo" que Marx e Engels viram as costas. Por oposição, os relevos em bronze "Quotidiano de uma Sociedade Livre" e "A Dignidade e a Beleza do Povo Livre em Berlim", de Margret Middell (1940-), assumem a dianteira do conjunto. Descrevendo uma suave curva pelo centro do círculo, quatro painéis fotográficos documentam a história dos movimentos operários na Alemanha.

Mais do que fazer o elogio ideológico, com o *Marx-Engels-Forum* pretendia-se reiterar a ideia de que o socialismo é algo historicamente alemão. Mais do que impositivo, o *ensemble* é justificativo, promovendo a aceitação do regime como algo inerente à identidade nacional. Antes de serem os pais do socialismo, Karl Marx e Friedrich Engels eram alemães. Nesta perspectiva, a homenagem descreve um misto entre nacionalismo e socialismo – mas não confundir com *nacional-socialismo*. É neste híbrido de identidades conflituosas que as esculturas definem bem a confusão de identidades de Berlim.

A escultura surge num contexto de perda de confiança no regime. Já poucos eram os alemães de leste que acreditavam na ideologia e o Muro de Berlim já dava sinais de querer ceder. Com a apreciação deste contexto, as estátuas de Marx e Engels logo se revelam mais próximas de uma alegoria mitológica do que propriamente uma homenagem fúnebre. Uma espécie de revisão paciente da matéria para uma sociedade cada vez mais esquecida de fazer os trabalhos de casa.

O espaço integrava um eixo arborizado no centro da cidade e foi bem recebido entre os berlinenses de leste que aí passeavam em família nos fins-de-semana e tardes livres. Não terá tardado muito para que as esculturas ganhassem uma designação mais familiar: "os pensionistas."[23]

Com as devidas diferenças de forma e contexto, a abordagem simbólica do monumento a Salazar era, no que diz respeito à identidade, semelhante ao de Berlim. Seguindo a normal tendência das homenagens do género, de inserir no monumento frases célebres do homenageado, o de Santa Comba Dão escolheu criteriosamente as que melhor definiam a identidade a impor. "Os que desistem de lutar são indignos



[17]

[13] [14] [15] Fotografias da instalação das estátuas de Marx e Engels em Berlim.
[16] Vista aérea do *Marx-Engels-Forum.*
[17] Monumento a Salazar. *Ca*. 1970.

23 WHYBROW, Nicolas - *Street Scenes: Brecht, Benjamin & Berlin*, Bristol: Intellect Books, 2005, p. 209.

de viver. Mas isto não se dirá de nós" e a mais célebre "Tudo pela nação. Nada contra a nação" são as frases que as fotografias permitem ler mais claramente. Mas, em 1975, a estátua ganharia nova notoriedade, renovando também com isso o discurso sobre a identidade.



[18]

Com as colónias, Portugal perderia igualmente a cabeça do seu histórico líder. No dia 17 de Fevereiro de 1975, Santa Comba Dão deparou-se, ao acordar, com a estátua decapitada. Ao que parece, terá sido durante várias noites, "serrando uns centímetros de cada vez" que a cabeça do monumento foi arrancada.[24] O mutilamento da escultura provocaria uma acesa discussão na cidade. Se, por um lado, Salazar havia governado Portugal sob um regime repressivo e violento, por outro, não deixava de ser um santacombadense notável e um motivo de orgulho para os locais. Após a estranheza inicial, a reacção da maioria dos cidadãos não se fez esperar: unidos em peso começaram a angariar dinheiro para a restituição da cabeça do ilustre concidadão. O caso da estátua de Salazar preconiza de forma clara o confronto de identidades na arte pública.

É em situações limite que a identidade se manifesta. Provavelmente, a estátua padecia já dos males da invisibilidade de que nos falava Robert Musil. O homem de bronze que antes apenas sussurava sobre o assunto teria que perder a cabeça para que a identidade ganhasse viva voz. Com a decapitação da estátua de Salazar, os conceitos de identidade e acção entrecruzam-se.

Acção



[19]

Se o acto de decepar a escultura constituiu ou não arte pública é discutível. Ainda que subversiva, a dimensão poética do gesto é inegável. Durante três anos permaneceria Salazar decapitado à vista de todos, saudando quem entrasse no palácio da justiça. Não terá sido muito depois que se grafitaram alguns insultos na base da escultura. O que antes era um monumento fúnebre transformara-se numa espécie de "saco-de-boxe" para revolucionários.

Em 1978, após realizada a nova cabeça, os cidadãos anunciaram data para a cerimónia de 'encabeçamento' da estátua. O governo central fez saber que se opunha ao evento e logo destacou um considerável contingente da GNR para o evitar. Após tentativa de instalação, a cabeça foi apreendida pela polícia. "Tal atitude viria a constituir o "rastilho" para a série de reacções em cadeia que culminaram nas confrontações."[25] Os tumultos violentos que se sucederam só viriam a ser silenciados dias depois quando a estátua de Salazar foi anonimamente "destruída por um engenho explosivo de média potência, que a deixou em pedaços."[26]

Nunca, no passado da pacata vila, terá o orgulho local superado de modo tão aceso o orgulho nacional. A experiência de Santa Comba Dão resume bem o modo como a identidade colectiva se projecta sobre o património, expondo igualmente os perigos que ela pode constituir.

Enquanto que em Santa Comba Dão o memorial revelou a sua aptidão para 'saco-de-boxe', em Berlim este tentou ser 'água na fervura'. Com a queda do muro que dividiu a cidade durante quase trinta anos, também os berlinenses sentiram o ímpeto destruidor momentâneo – era a essa força que recorriam quando, de martelo em punho, escacavam a grande parede. Contudo, desse ímpeto derivou uma intervenção bastante diferente. No Verão de 1990 alguém escreveria, na frente da plataforma sobre a qual assentam as esculturas, "estamos inocentes" ("*wir sind Uns-*

[18] Estátua decapitada de Salazar com flores e mensagem a exigir a devolução da cabeça roubada.

[19] Estátua de Salazar após a destruição.

[20] Estátuas de Marx e Engels em 1990.

[21] Remoção do *Marx-Engels-Forum* em 2010.

[22] Monumento às Vítimas do Ultramar, Santa Comba Dão, 2010.

24 In < http://dao.bloguepessoal.com/89327/ESTATUA-DE-SALAZAR/>.

25 In < http://dao.bloguepessoal.com/90207/ESTATUA-DE-SALAZAR-2/>.

26 In < http://dao.bloguepessoal.com/90807/ESTATUA-DE-SALAZAR-4/>.



[20]

chuldig"). A simples adição desta frase por baixo das figuras tem o poder de alterar a forma como são vistas. Até o olhar dos representados parece mudar. Se, antes, Engels aparentava levantar-se como forma de reverência ao proletariado, parecia agora que o fazia para, em nome dos dois, falar em defesa da sua inocência.

Talvez tenha sido pela adição atempada da declaração de inocência que as esculturas se salvaram. Ou, então, pelo facto dos berlinenses nunca se terem realmente sentido ameaçados pelos seus 'pensionistas'. O certo é que, nos vinte anos seguintes, os grandes ideólogos permaneceram inabaláveis no mesmo local, enquanto a paisagem à sua volta se transformava. Com o fim do regime as esculturas perderiam quase todo o protagonismo, apenas conquistando maior entusiasmo entre turistas que, saudosos do socialismo, acorrem hoje a Berlim atrás dos seus vestígios.



[21]

Em Setembro de 2010, o *Marx-Engels-Forum* foi desmontado para a construção de uma linha de metro. Uma grua içou as pesadas figuras num voo de 100 metros, um evento ao qual se juntaram alguma imprensa e outros curiosos. Segundo o *Spiegel Online*, só em 2017 é que se vai voltar a colocar as estátuas no local.[27] Entretanto já se discute a possibilidade de, após a conclusão das obras, se reconstruir o quarteirão medieval que ocupava o espaço antes da guerra. Esta dúvida diz muito de Berlim, como se verá mais adiante.



[22]

Foi também em 2010 que se escreveu o final da história da escultura de Salazar a qual, após a sua destruição, fora substituída por uma fonte pública. Desta vez, o local seria dedicado a um Monumento aos Heróis do Ultramar, segundo o projecto do Gabinete de Planeamento e Urbanismo da Câmara Municipal de Santa Comba Dão.[28] A inconspícua fonte foi então transformada para integrar o novo monumento.

27 Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=leNTJ6_5GRA&feature=related>.

28 <http://ultramar.terraweb.biz/Memoriais_concelhos_SantaCombaDao_01Projecto.htm>.

Seis planos triangulares representam os grandes palcos da Guerra Colonial e unem-se no centro da fonte; numa pedra podem ler-se os nomes dos dezasseis filhos da terra que morreram em combate. Os nomes inscrevem-se por baixo de dois conhecidos versos d'*Os Lusíadas*: "E aqueles que por obras valerosas se vão da lei da morte libertando." Em Santa Comba Dão, não deixa de ser possível verificar continuidades onde apenas aparenta haver rupturas. Salazar teria certamente recorrido também a esses mesmos versos para motivar os portugueses para a Guerra Colonial.

Resenha Histórica da Arte Pública em Berlim

A Porta de Brandemburgo como narrativa

Porta de Brandemburgo

"De certo modo, ao longo das curvas e contracurvas da mitologia de Berlim, ela carrega a aura de sempre ter lá estado."[29]



[23]

Embora a sua permanência constante lhe confira esse carácter de passiva vigilância, a Porta de Brandemburgo é tudo menos estática: ela vem exteriorizando fisicamente cada episódio absorvido da sinuosa história de Berlim.

É um monumento metamórfico tanto explícita como implicitamente. As suas subtis variações físicas fazem-se acompanhar de notáveis mutações simbólicas. Neste fóssil vivo, as histórias sobrepõem-se como camadas estratigráficas narrando a constante reinterpretação do seu significado.

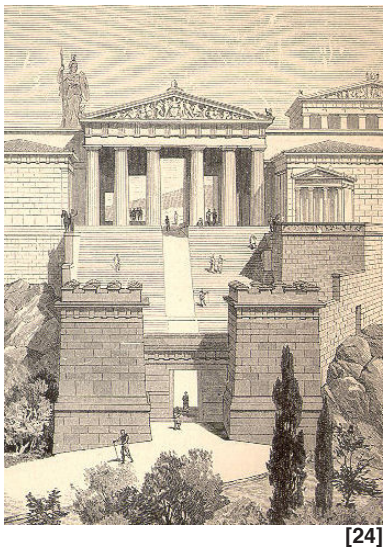
A Porta de Brandemburgo é muito mais do que o *ex-líbris* de Berlim. Ela é o próprio livro onde se foi escrevendo a crónica da cidade.

Aquando da sua construção, entre 1788 e 1791, Berlim permanecia uma pequena cidade encerrada por uma muralha aduaneira. Para além de razões espaciais, a opção de celebrar monumentalmente esta e não qualquer outra das dezassete portas da cidade, continha valores simbólicos. Desde 1701, Berlim detinha o estatuto de capital do Reino da Prússia, um estado em união política com o Margraviado de Brandemburgo, súbdito do Sacro Império Romano-Germânico. O margraviado teve a sua origem na antiga cidade de Brandemburgo do Havel a cerca de 50km de Berlim, cujo acesso se fazia pela porta, daí o seu nome. A grandeza desta entrada acrescenta de certa forma alguma validade a Berlim enquanto capital. Encomendada pelo Rei Frederico Guilherme II da Prússia (1744-1797), ela materializa também um patriotismo decorrente da extensão territorial conquistada pelo seu predecessor Frederico II, o Grande (1712-1786), que aproximou os territórios da Prússia e Brandemburgo, anteriormente dispersos.

Espacialmente, a Porta ajuda a configurar uma praça quadrada posicionando-se simétrica num dos seus lados e rematando visualmente a *Unter den Linden* (alemão para "Sob as Tílias"). Esta avenida constituía um eixo emblemático, ligando

29 WHYBROW, Nicolas - *Street Scenes: Brecht, Benjamin & Berlin*, Bristol: Intellect Books, 2005, p. 174.

[23] A primeira representação da Porta de Brandemburgo numa gravura 1798.



[24]

o *Stadtschloss* (Palácio da Cidade, a residência oficial da família real em Berlim) ao *Tiergarten* (Jardim dos Animais), na altura um bosque que os membros da corte usavam para caça.[30]

Da autoria do arquitecto Carl Gotthard Langhans (1732-1808), a Porta de Brandemburgo insere-se na corrente do Neoclassicismo, emergente na Europa protestante como reacção aos exageros decorativos e exaltação religiosa do Barroco e Rococó. O primeiro dos projectos que viriam a apelidar Berlim como a "Atenas do Spree", toma como referência o Propileus, a entrada monumental no recinto sagrado da Acrópole de Atenas. O recurso a este modelo sugere de forma imediata o epíteto atribuído: passar-se-ia a entrar em Berlim como se entrava na Acrópole.

As doze colunas dóricas, dispostas em duas filas, configuram cinco passagens das quais a central é mais larga. À semelhança da referência grega, a porta é ladeada por duas estruturas anexas mais baixas (em alemão *Torhäuser*, portarias) onde se encontravam a guarda militar e o posto aduaneiro.

É interessante, contudo, realçar a adequação urbana do modelo ao contexto. Enquanto que, no caso da Acrópole, o complexo (porta mais estruturas anexas), se desenvolve para o exterior da muralha, em Berlim vira-se para o seu interior; a estrutura grega monumentaliza uma entrada ao passo que a prussiana o faz sobre uma saída. Esta divergência não se trata tanto de uma subversão intencional, mas mais de uma adequação contextual pois em ambos os casos o objectivo é o ênfase cénico e a caracterização de um espaço específico. Na Acrópole, o Propileus remata uma grande escadaria pela qual se acede desde Atenas; em Berlim, a porta enfatiza a regularidade da praça quadrada e remata visualmente, como referido, a *Unter den Linden*.

Monumento a Frederico II, o Grande



[25]

"A sua inauguração solene em 1789 deve ter sido um evento significativo na vida de Friedrich Gilly, que na altura tinha acabado de se mudar para Berlim."[31] O profundo impacto que a Porta teve nas visões arquitectónicas da cidade está evidente na proposta de Friedrich Gilly (1772-1800) para o monumento a Frederico II, o Grande.

Embora nunca tenha sido construído, o monumento deu fama a Gilly e provocou consequências no futuro da cidade. Este foi desenvolvido no âmbito de um concurso em que o terreno estava pré-estabelecido (no meio da *Unter den Linden*, nas proximidades da ópera) e não deixava grandes alternativas para além da estátua equestre.

30 In <http://en.wikipedia.org/wiki/Unter_den_Linden>.

31 NEUMEYER, Fritz - introdução de GILLY, Friedrich - *Essays on Architecture, 1796-1799*, Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994. p. 30.

Recusando o terreno apontado, o jovem arquitecto propôs um monumento em forma de templo para a praça junto à porta imediatamente a sul da de Brandemburgo. "[...] Aos olhos de Gilly, um memorial arquitectónico para Frederico deveria ser visto no contexto do planeamento urbano da cidade como um todo."[32] Assim, em 1797 Gilly, que era aluno de Langhans, viu a hipótese de seguir as pegadas do seu mestre com o projecto para a Leipziger Platz (na altura denominada *Achteck*, o "Octógono") e a sua Porta de Potsdam, "concedendo assim à Atenas prussiana o Pártenon que lhe faltava."[33]

A escolha deste local para o monumento prende-se também com o afecto especial que Frederico II nutria por Potsdam. Tal como Versalhes e Paris, esta pequena cidade constituía com Berlim um binómio característico dos regimes absolutistas de então. Em Potsdam, Frederico edificara o palácio de *Sanssouci* (do francês *sans souci*, "sem preocupações"), a partir do qual partilhava as tarefas de governo com a sua dedicação às artes, música e filosofia. Apenas se deslocava a Berlim quando necessário. Para Gilly, não poderia haver lugar mais adequado na cidade para uma homenagem a 'o Grande' do que a praça que a liga a Potsdam.

Não parece ser claro o que terá chamado a atenção do artista norte-americano Andy Warhol (1928-1987) para o monumento. Talvez por se tratar de uma homenagem ao 'monarca das artes', ou então para procurar relembrar um período da cidade em que o desejo de grandeza monumental era nobre e desejável, longe do estigma que ganharia ao longo do século XX.

Em 1982, Warhol apresentou uma serigrafia que reproduzia um desenho de Gilly para o projecto de monumento. *Friedrich Monument* foi comissionada para a exposição colectiva *Zeitgeist*[34], que tinha o objectivo de caracterizar precisamente o 'espírito da época'. O local onde um dia Gilly imaginou o monumento era, nessa altura, um vazio na faixa de segurança altamente militarizada entre as duas barreiras que constituíam o Muro de Berlim.



[26]

Quadriga

Mas se Gilly constitui simplesmente uma referência pontual na obra de Andy Warhol, para Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) ele foi uma influência decisiva. Com apenas 17 anos, e após ver os desenhos do monumento na apresentação do concurso, Schinkel decidiu estudar arquitectura sob a tutela de Gilly.[35] A sua primeira intervenção em Berlim acabaria por ser para a Porta de Brandemburgo, mais precisamente para a quadriga que coroa o monumento.

Da autoria de Johann Gottfried Schadow (1764-1850), esta escultura de cobre com cerca de cinco metros de altura representa a deusa alada Vitória ao comando de um carro puxado por quatro cavalos. Enquanto segura as rédeas com a mão esquerda, Vitória sustém com a direita uma lança com um troféu. Foi no troféu da quadriga que Schinkel interveio.

Tendo sido instalada no topo da Porta de Brandemburgo em 1793, a quadriga não permaneceu aí por muito tempo. Quando Napoleão conquistou Berlim, em 1806, confiscou-a como despojo de guerra, motivado não tanto pelo seu valor

32 *Ibid*. p. 40.

33 *Ibid*. pp. 40-41.

34 "*Zeitgeist* é um termo alemão cuja tradução significa *espírito de época*, *espírito do tempo* ou *sinal dos tempos*. O *Zeitgeist* significa, em suma, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo." *in* Wikipedia.

35 *Ibid*. p. 41.

[24] Propileus da Acrópole de Atenas; reconstituição do século XIX.

[25] Desenho do projecto para o Monumento a Frederico II, o Grande.

[26] *Friedrich Monument*, de Andy Warhol, 1982.



[27]

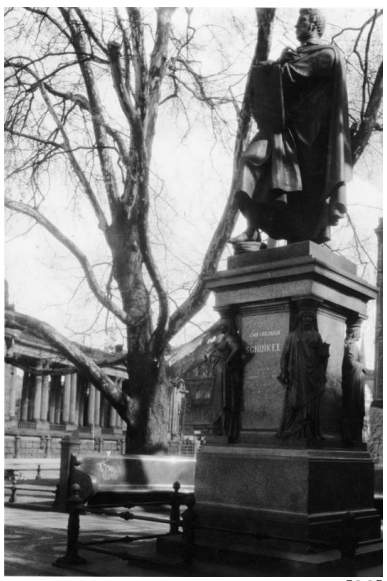
artístico, mas mais pelo seu simbolismo de vitória. Com a cooperação forçada do escultor, desenvolveu-se um plano para a sua desmontagem, acondicionamento e envio para Paris. "O que restou foi apenas a alta haste de ferro forjado. O roubo transformou o que era um símbolo patriótico numa porta vazia; num monumento à vergonha nacional."[36]

Em 1814, com a derrota de Napoleão, a quadriga foi então recuperada e enviada de volta para Berlim, onde deveria reocupar a sua posição original. Anteriormente referida apenas como *Viereck* (quadrado), a praça que a fronteava foi então renomeada para *Pariser Platz* (Praça de Paris), em honra à ocupação da capital francesa.

O restauro da escultura ficou a cargo de Schinkel sendo-lhe encomendado o redesenho do troféu que Vitória elevava. Além do original de Schadow nunca ter sido unanimemente aceite pela comunidade artística,[37] havia agora, com o resgate da escultura, uma forte razão para a sua alteração. No novo troféu, Schinkel introduz uma cruz de ferro envolta por uma coroa de louros sobre a qual pousa uma águia coroada de asas abertas.

A vitória sobre Napoleão teve uma profunda influência no ânimo do país, reforçando o sentimento de orgulho e união do povo. Em breve iniciar-se-ia o processo de unificação dos vários estados alemães, fragmentados ainda em condados e principados remanescentes do feudalismo medieval. A águia e a cruz da quadriga receberiam, por contágio, uma boa parte desse entusiasmo, tornando-se símbolos do ambicionado futuro unificado.

Schinkelplatz



[28]

À data da sua morte, Schinkel deixou um vasto legado arquitectónico que alterou a imagem de Berlim, conferindo-lhe o carácter representativo como capital da Prússia. O reconhecimento da sua obra motivou uma novidade no panorama da arte pública da cidade. Numa altura em que as manifestações artísticas urbanas assumiam o propósito primordial de reiterar um poder dominante verifica-se, com a construção da *Schinkelplatz*, a alteração da dedicatória da arte pública.

No espaço contíguo à fachada norte da *Bauakademie* (Academia de Arquitectura) da autoria de Schinkel, onde ele havia previsto a construção de um pequeno jardim, viriam a ser instaladas as esculturas de três importantes cidadãos: primeiro as de Albrecht Thaer (considerado um dos fundadores da agronomia moderna) e Christian Beuth (importante fomentador da economia e indústria) e, alguns anos mais tarde, a do próprio Schinkel. A instalação desta última em 1869, que viria a ocupar a posição central do conjunto, motivou o rebaptismo da praça que se passou a designar *Schinkelplatz*, Praça de Schinkel.

Esta homenagem póstuma aos três homens constitui uma novidade no panorama artístico berlinense. Para o escultor Christian Rauch tratava-se dos "primeiros heróis no espaço público sem espada."[38] A expressão de uma maior auto-consciência da burguesia urbana e da reputação dos seus protagonistas.

Mas mais do que isso, a *Schinkelplatz* espelha as alterações sociais resultantes da Revolução Industrial e a sua coexistência com o crescente nacionalismo. A tríade agricultura, indústria e arquitectura, como sinédoque do estado próspero e

36 Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz – *Die Quadriga auf dem Brandenburger Tor in Berlin*. Berlim: Verlag Willmuth Arenhövel, 1982. p. 13.

37 *Ibid*. p. 13.

38 ENGEL, Helmut, FREIBERGER, Ernst, SCHOLZ, Rupert – *Helden ohne Degen. Der Schinkelplatz in Berlin*. Berlim: Wasmuth Verlag, 2000. p. 51.

completo, manifesta uma dimensão humana deificada. De certa forma, estes "heróis sem espadas" personificam as vontades depositadas na águia e na cruz de ferro. Faltava cumprir o Império.

Coluna e Alameda da Vitória



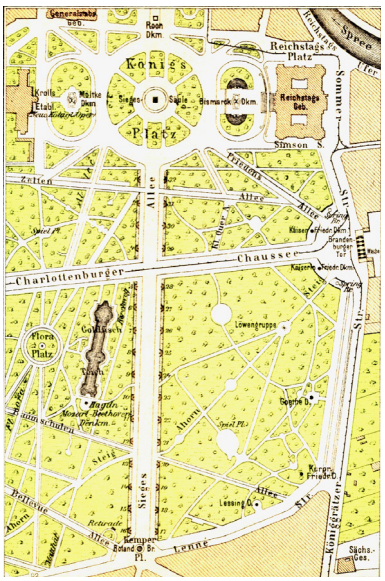
[29]

Em 1871, quando o triunfo sobre a França completa a terceira das Guerras da Unificação[39], é proclamado o Império Alemão. O feito seria celebrado com a construção da *Siegessäule* (Coluna da Vitória) da autoria de Henrich Strack (1805-1880). Sobre um deambulatório de granito vermelho erguia-se uma coluna tripartida. Três anéis de canhões dourados capturados aos inimigos vencidos separavam os três blocos de arenito que a constituíam, numa abordagem um tanto literal aos eventos a que o monumento se dedicava.

Uma escultura dourada da deusa Vitória, da autoria de Friedrich Drake (1805-1882), figura no topo da coluna, elevando com a mão direita uma coroa de louros, enquanto segura na esquerda uma lança com uma cruz de ferro. No topo do casco que lhe cobre a cabeça pousa uma águia de asas abertas. A reutilização dos elementos adicionados à quadriga por Schinkel como celebração efectiva da concretização do império consuma assim o seu simbolismo.

Edificada na *Königsplatz* (Praça do Rei), a poente do local onde se construiria em 1884 o *Reichstag* (Parlamento), a coluna rematava, a norte, a *Siegesallee* (Alameda da Vitória), uma larga alameda que cruzava o *Tiergarten*.

Em 1895, vinte e três anos após a sua construção, o imperador Guilherme II (1859-1941) manifestou intenção de monumentalizar a Alameda da Vitória, dedicando-a à "gloriosa história da nação"[40]. O seu plano era aí edificar "uma série contínua de estátuas dos regentes de Brandemburgo e da Prússia, começando com Alberto I, o Urso, e terminando com o Imperador Guilherme I. Ladeando cada estátua, dev[iam] figurar os bustos de dois outros homens de especial importância seus contemporâneos, [fossem] soldados, estadistas ou cidadãos."[41] A obra seria então composta por trinta e dois conjuntos escultóricos de mármore que deveriam flanquear a alameda ao longo dos seus 750 metros de comprimento.



[30]

[27] A Quadriga adaptada por Schinkel; litografia de 1815.

[28] Fotografia da estátua de Schinkel, na *Schinkelplatz* em 1888.

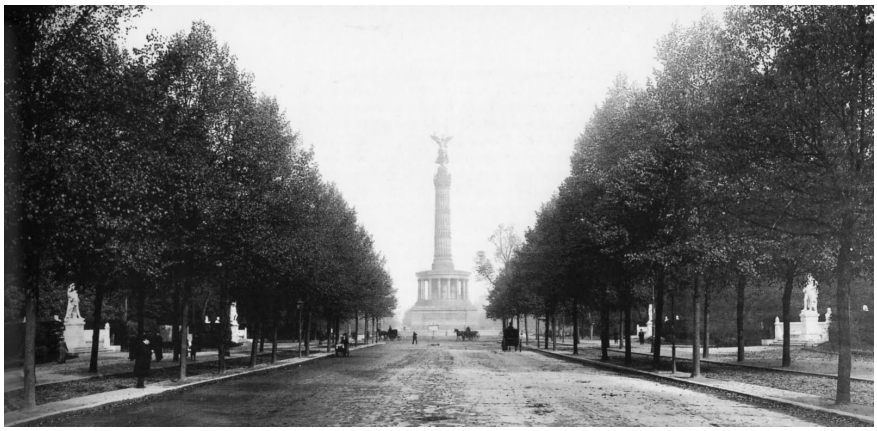
[29] Perspectiva aérea da Coluna da Vitória e *Reichstag*. *Ca*. 1900.

[30] Planta da Coluna e Alameda da Vitória de 1902, onde se pode ver também o *Reichstag* e a Porta de Brandemburgo.

39 As outras duas guerras foram: primeiro contra a Dinamarca, em 1884, e a segunda, dois anos depois, contra a Áustria.

40 In <http://de.wikipedia.org/wiki/Siegesallee>. Citado de: LEHNERT, Uta - *Der Kaiser und die Siegesallee. Reclame royale*, p. 22 (o anúncio do imperador foi feito em 27 Janeiro de 1895 numa edição especial da Deutschen Reichs-Anzeigers).

41 *Ibid*.

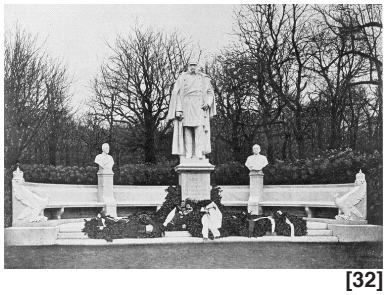


[31]

Apesar de relativamente popular para recreio entre os cidadãos, a alameda, alcunhada depreciativamente de *Puppenallee* (Alameda dos Bonecos), foi alvo de críticas por parte da comunidade artística e era vista por muitos berlinenses como uma exibição exagerada e vulgar de orgulho e poder.[42]

"Arte de Sarjeta"

Em 1901, na cerimónia do desvelamento da última estátua da *Siegesallee*, Guilherme II proferiu um discurso intitulado "A arte de verdade", no qual evidenciava o seu conservadorismo no que diz respeito ao papel da arte. Guilherme II via-a como uma lei natural que aderia a padrões imutáveis de beleza, cujos antecedentes se encontravam na Antiguidade e no Renascimento. Mantendo o espírito dessas épocas, ele encarava a arte como um instrumento construtivo e pedagógico a ser usado para melhorar a sociedade. Contudo, a sua reprovação pela inovação artística mostra que favorecia uma arte que encorajasse a tradição (e um ponto de vista particular de tradição) em detrimento da experimentação.[43]



[32]

Esta atitude do Imperador entrava em claro confronto com a emergência do moderno que se sentia então. Três anos antes tinha-se estabelecido a Secessão Berlinense formada por um grupo de artistas interessados nos novos desenvolvimentos da arte. Influenciados pelo Realismo e Impressionismo em França, os artistas da Secessão procuravam, além da inovação formal, um enfoque em temas como a injustiça social e as condições de vida urbana.

Guilherme falou especialmente contra esta tendência: "se a arte, agora, nada mais faz do que retratar a miséria - como acontece tão amiúde hoje em dia - de uma forma ainda mais terrível do que a é na realidade, então ela peca contra o povo alemão. (...) Para a cultura cumprir integralmente o seu dever, ela deve penetrar nas camadas mais baixas da sociedade. Contudo, a arte apenas o pode fazer quando oferece a sua mão, quando eleva, quando não se rebaixa ela própria para a sarjeta."[44]

As suas observações atingiram uma dimensão proverbial. Do seu discurso ecoou a palavra "sarjeta" (*Rinnstein*) que viria a evoluir, com as sucessivas contendas entre conservadores e progressistas, para *Rinnsteinkunst*, ou a "arte de sarjeta". Este termo passaria a generalizar toda a arte que não conviesse ao sentido imperial de beleza. Tudo o que fosse estranho ou incompreensível tratava-se de *Rinnsteinkunst* sendo, portanto, dispensável.

---

42 In <http://en.wikipedia.org/wiki/Siegesallee>.

43 In <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/pdf/eng/301_Wilhelm%20II_True_Art_50.pdf>.

44 In <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/pdf/eng/301_Wilhelm%20II_True_Art_50.pdf>.

Se por um lado a posição régia entusiasmou os mais conservadores, por outro acalmou retroactivamente os que eram por ela desconsiderados. Para esses, "o termo discriminatório *Rinnsteinkunst* converter-se-ia numa espécie de selo de aprovação pois Guilherme referira-se a algo que tem que ver, não com a *Hofkunst*[45] oficial, mas sim com uma vanguarda."[46] As palavras do imperador soaram desajustadas no seio de uma burguesia crescente e informada.

A apologia oficial por uma *Hofkunst* em exclusividade, da qual a Alameda da Vitória constitui o paradigma, evidencia as aspirações imperiais da Alemanha que contribuiriam, anos mais tarde, para o estalar da Primeira Guerra Mundial (1914-1918); conflito que terminou com a derrota alemã e a dos seus aliados.

No dia 9 de Novembro de 1918, perante a abdicação forçada do imperador, dá-se início a Revolução Alemã que opunha duas facções republicanas distintas: os mais moderados sociais-democratas e a mais radical Liga Espartaquista. Esta última, influenciada pela Revolução Russa do ano anterior, e sob o comando de Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo (ambos 1871-1919), lutou pela instauração de um regime comunista na Alemanha.

A proclamação da República de Weimar pelos sociais-democratas em Agosto de 1919 terminou a insurreição, depois de Liebknecht e Luxemburgo terem sido assassinados a 15 de Janeiro desse ano.[47]

Em 1926, em memória a estes e a outros mártires da revolta erigiu-se, no cemitério de *Friedrichsfelde*, a leste de Berlim, o *Revolutionsdenkmal* (Monumento à Revolução). Este monumento vanguardista cumpriu a função de encontro ideológico, rompeu com a tradição formal da arte fúnebre e está hoje envolto numa aura mítica, em parte devido à sua efémera existência.

Encomendado pelo Partido Comunista e desenhado por Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), o *Revolutionsdenkmal* concretizou-se num muro revestido a tijolo e animado pelo avanço e recuo de planos; simultaneamente maciço e dinâmico. Diante dele jaziam os túmulos de diversos mártires da Revolução.

"O tijolo arroxeado, escuro e tosco era recuperado de edifícios demolidos. Tinha o duplo efeito de reduzir os custos e de aludir intencionalmente à brutalidade de uma parede de fuzilamento."[48] Por sua vez, a proporção das camadas prismáticas era exacta, e as suas junções precisas. Este contraste entre aspereza e rigor, em vez de produzir um conflito expressivo, "dotou o trabalho com uma dignidade rude mas irrepreensível, na fronteira com o trágico. O Memorial a Karl Liebknecht e a Rosa Luxemburgo é talvez o único projecto em que Mies se aproxima de uma arquitectura de evidente conteúdo psicológico."[49]

A foice e o martelo sobre uma estrela de cinco pontas conferiam ao conjunto um símbolo contrastante com a abstracção da sua massa, sem o qual o monumento incorreria no risco de cair numa austeridade formal excessiva e perder significado.

Em 1933, com a subida ao poder do regime nacional-socialista liderado por Adolf Hitler (1889-1945), o Monumento à Revolução serviu de cenário para concen-

Monumento à Revolução



[33]

45 "Arte da corte", a arte que reafirma os valores patrióticos e a história da monarquia.

46 CASPAR, Helmut – *Die Beine der Hohenzollern*, Berlim: Berlin Story Verlag, 2007. p. 152.

47 In <http://en.wikipedia.org/wiki/German_Revolution_of_1918%E2%80%9319>.

48 SCHULZE, Franz – *Mies Van der Rohe. A Critical Biography*, Chicago: The University of Chicago Press, 1985. p. 127.

49 *Ibid*. p. 127.

[31] Fotografia da *Siegesallee*, início do séc. XX.

[32] Grupo escultórico na *Siegesallee.*

[33] *Revolutionsdenkmal* de Mies van der Rohe.

trações de militantes comunistas em protesto. Inicialmente usado como emboscada pelas forças policiais para perseguir os opositores ao regime, viria a ser destruído em Janeiro de 1935, menos de nove anos depois de inaugurado, tendo sido conservada como troféu apenas a estrela pentagonal que o ornava.

"arte degenerada"



[34]

O *Revolutionsdenkmal* integrava-se no que se viria a designar por *entartete Kunst*, ou "arte degenerada": uma revisita ao conceito de "arte de sarjeta" de Guilherme II; só que desta vez com apoio institucional.

Pouco depois de Hitler tomar posse foi criada a Câmara do *Reich* para a Cultura (RKK, ou *Reichskulturkammer*) liderada pelo ministro da propaganda, Joseph Goebbels (1897-1945). A RKK estava dividida em sub-câmaras que representavam as diferentes artes (música, cinema, literatura, arquitectura e artes visuais). Estas funcionavam como ordens profissionais constituídas pelos artistas "racialmente puros" e apoiantes do partido, ou dispostos a com ele cooperar. Goebbels deixou bem claro: "no futuro, apenas aqueles que são membros de uma câmara poderão ser produtivos na nossa vida cultural. A adesão está reservada apenas àqueles que satisfaçam os requisitos de entrada. Desta forma, todos os elementos indesejados e prejudiciais estão excluídos."[50]

Paris, 1937

A Exposição Universal de Paris de 1937 surgiu como a oportunidade para o regime nazi manifestar internacionalmente os paradigmas artísticos que endossava. Este evento ganharia maior relevância com o distanciamento. As tensões políticas que marcaram grande parte do século XX foram, aqui, materializadas em arquitectura, proporcionando uma poderosa imagem-síntese da tensa conjuntura política de então.

Num detalhe claramente intencional por parte da organização do evento, atribuíram-se posições *vis-à-vis* aos pavilhões alemão e soviético, flanqueando a Ponte de Jena e enquadrando a Torre Eiffel. Os dois países encararam esta circunstância como uma oportunidade de afirmação ideológica.



[35]

50 Citado em ADAM, Peter - *Art of the Third Reich*, Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1992. p. 53.

O desenho do edifício que representaria a Alemanha foi encomendado a Albert Speer (1905-1981). No seu livro de memórias, o arquitecto do Terceiro *Reich* explica como chegou à solução arquitectónica: "Casualmente, durante uma visita por Paris, desviei-me e entrei no sítio onde estava exposto o projecto do pavilhão soviético que se mantinha em segredo: sobre um alto pódio, um grupo de figuras de dez metros de altura parecia encaminhar-se triunfalmente para o pavilhão alemão. Em consequência, desenhei uma massa cúbica estruturada em pesados pilares, que parecia fazer frente ao assalto enquanto que, desde a cornija da torre, uma águia com a suástica entre as garras olhava com desprezo o grupo russo."[51]

A entrada era guardada por dois conjuntos escultóricos da autoria de Joseph Thorak (1889-1952) que faziam o elogio ao paradigma racial e à fraternidade do povo alemão.

O pavilhão soviético, projecto do arquitecto russo Boris Iofan (1891-1976), assumia-se como o plinto para uma escultura reforçando, pelo dinamismo das suas linhas, o movimento triunfal desta. "Operário e Camponesa", escultura da autoria de Vera Mukhina (1889-1953), tornar-se-ia num importante exemplo do Realismo Socialista, a arte do estado imposta pelo regime soviético que substituiu o Construtivismo do período revolucionário.

Os dois edifícios cumpriram o seu papel como paradigmas das posições oficiais dos respectivos regimes sobre a arte; e fizeram-no de uma forma bastante semelhante, apesar da divergência ideológica que os colocava nos antípodas do espectro político. Ambos se baseavam num neoclassicismo depurado, timidamente temperado pela experiência das vanguardas e recorriam à escultura figurativa como promoção ideológica, ora fazendo uso dos emblemas de estado (cruz suástica e águia no caso nazi; foice e martelo no soviético), ora exaltando ideais sociais com a figura humana (a dedicatória ao proletariado da nação comunista e o elogio da supremacia racial do povo alemão).

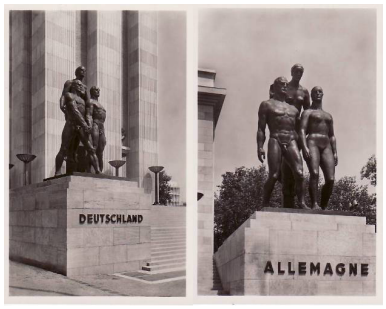
O pavilhão alemão da Exposição de Paris constituiu, a par com os Jogos Olímpicos de Berlim do ano anterior, simultaneamente um ensaio e uma antevisão dos planos que Hitler e Speer tinham para Berlim. Com a imodesta designação de Germânia, Capital do Mundo (*Welthauptstadt Germania*), o projecto de monumentalização da cidade pretendia dotá-la de uma arquitectura que superasse em imponência Londres, Paris e sobretudo Roma. A outrora "Atenas do Spree" procurava agora como modelo a Cidade Eterna; e foi precisamente o sentido contido no epíteto de Roma que motivou a troca de arquétipo.

"Hitler gostava de dizer que a função dos seus edifícios era transmitir o seu tempo e o seu espírito para a posteridade. Em última análise, tudo o que fica para relembrar os homens das grandes épocas da história é a sua arquitectura monumental, dizia ele. O que é que ficou dos imperadores de Roma? O que é que provaria hoje a sua existência se não os seus edifícios? [...] Hoje, as ruínas do Império Romano permitem a Mussolini valer-se delas para se referir ao espírito heróico de Roma inspirando o seu povo com a ideia de um império moderno. Os nossos edifícios também devem falar à consciência das futuras gerações de alemães."[52]

O recurso à referência romana ia para além de uma aproximação à escala e ao estilo; havia uma dimensão tectónica na analogia entre Roma e Germânia.



[36]



[37]



[38]

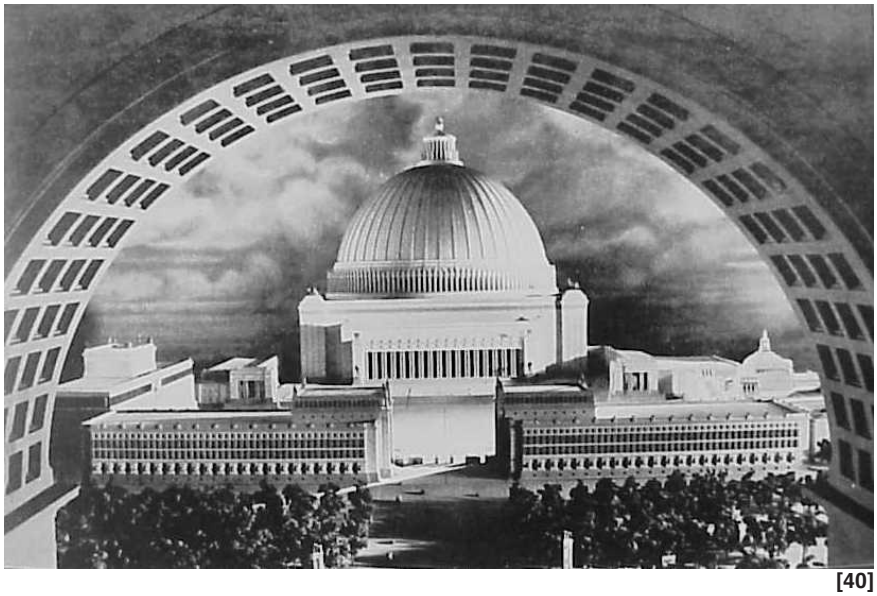
[34] Comparação de trabalhos 'degenerados' com fotografias de deformidades faciais, como parte de propaganda nazi.
[35] Exposição Universal de Paris, 1937. Pavilhão alemão do lado esquerdo e soviético do lado direito.
[36] Speer e Hitler com a maqueta do pavilhão alemão.
[37] Estátuas de Joseph Torak na entrada do pavilhão alemão.
[38] "Torre à Terceira Internacional", de Vladimir Tatlin, ao lado de "Operário e Camponesa", de Vera Mukhina. Paradigmas do Construtivismo Russo e do Realismo Socialista, respectivamente, num selo postal russo de 2000.

51 SPEER, Albert – *Memorias*, Barcelona: El Acantilado, 2001, p. 151.
52 SPEER, Albert – *Memorias*, Barcelona: El Acantilado, 2001, pp. 102 e 104.

A arquitectura que se pretendesse simbólica e duradoura deveria ser concebida tendo em vista um envelhecimento esteticamente aprazível, produzindo ruínas como as da antiga civilização. Para tal, dever-se-ia evitar o emprego de materiais que nelas não se reconhecessem (como o ferro e o betão), dando-se primazia ao uso da pedra. Esta Teoria do Valor das Ruínas (*Ruinenwerttheorie*) revelar-se-ia fundamental na concepção do projecto da *Welthauptstadt Germania*, que pretendia materializar a ideia de um Império de 1000 anos. O projecto da nova capital participava assim como argumento no discurso geral de exaltação nacionalista.



[39]



[40]

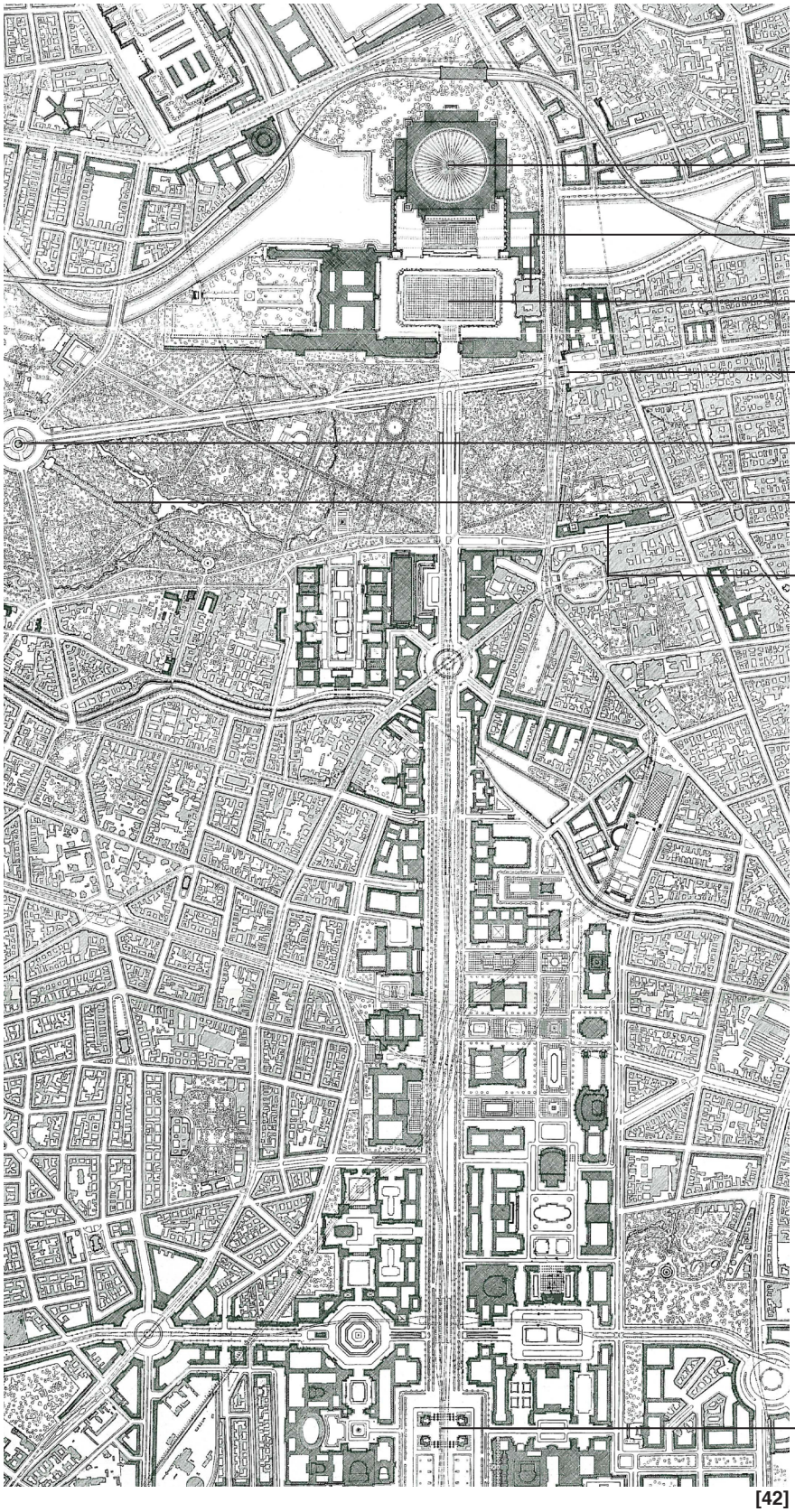
O plano de Speer resumia-se à edificação de dois eixos monumentais: um Este-Oeste, aproveitando a *Unter den Linden* e a *Charlottenburger Chaussee* (hoje, *Strasse des 17. Juni*), e um outro Norte-Sul que deveria ser construído de raiz e que integraria os elementos mais icónicos do projecto como a *Volkshalle* (Câmara do Povo, um amplo auditório abobadado) e o Arco do Triunfo, em cujo vão caberia aquele que Napoleão mandara construir em Paris. Estas estruturas seriam as maiores do mundo, dentro dos seus géneros.



[41]

Apesar do plano não ter sido concluído, foram executadas algumas das alterações preliminares como o reposicionamento da Coluna e da Alameda da Vitória, por forma a abrir caminho à posterior construção do eixo Norte-Sul. A coluna abandonaria a sua posição inicial junto ao *Reichstag* para ressurgir na *Grosse Sterne* (Grande Estrela), uma ampla rotunda no interior do *Tiergarten*, integrando assim o eixo Este-Oeste. O reposicionamento das esculturas da Alameda da Vitória fez-se para uma radial à Grande Estrela, mantendo a axialidade com a coluna e simulando a espacialidade original.

Estas operações de reposicionamento foram acompanhadas pela adição de um quarto bloco de arenito à Coluna da Vitória, separado dos demais por um anel de grinaldas douradas. Se, por um lado, se pode argumentar que o reajuste da altura da coluna era importante face à sua nova visibilidade, são também evidentes as intenções políticas do gesto. Tendo sido adicionado entre 1938 e 1939, este quarto bloco constituiu uma espécie de prenúncio de guerra e antecipação de vitória, manifestando o optimismo generalizado no ano em que se iniciaria a Segunda Guerra Mundial.



[42]

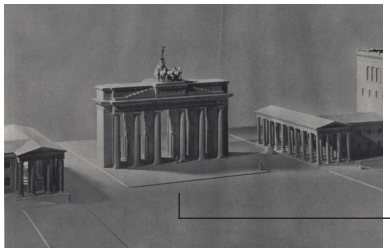
[39] Maqueta do Eixo Norte-Sul vista de cima, do qual se evidencia o Arco do Triunfo e a *Volkshalle.*

[40] *Volkshalle* enquadrada pelo Arco do Triunfo.

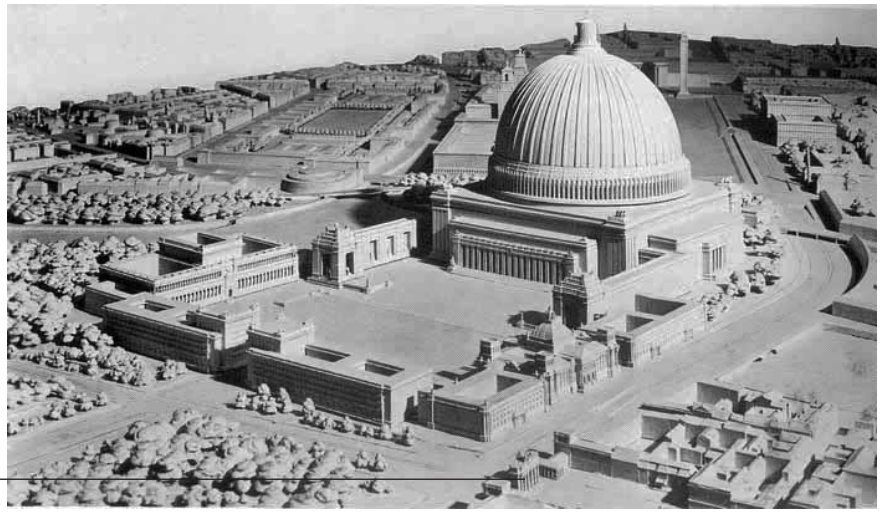
[41] Coluna da Vitória na sua nova localização e após a adição do quarto bloco de pedra.

[42] Planta do Eixo Norte-Sul do projecto Germânia, Capital do Mundo.

Na sua globalidade, o plano da *Germania* assumia uma atitude simultaneamente radical e conservacionista: enquanto procurava introduzir uma nova escala monumental, tomava também uma posição crítica quanto ao património a conservar. Este conservacionismo crítico tratava-se mais de reforçar o simbolismo do património, e não tanto de manter a sua espacialidade inalterada. O novo desenho integrava esses elementos pré-existentes procedendo à sua deslocação, como são os casos da Coluna e da Alameda da Vitória; à sua aglutinação, como com o *Reichstag,* que participaria na conformação da Grande Praça; ou à sua reformulação, como no caso da Porta de Brandemburgo que se separaria das *Torhäuser* anexas de forma a melhor permitir o fluxo do tráfego na avenida alargada.



[43]



[44]

Essa dicotomia continuidade/ruptura encontrava-se ao serviço dos argumentos políticos nazis, incutindo o ideal do império na população. Se, por um lado, era necessário reiterar o orgulho do passado na homenagem aos seus heróis, por outro era importante uma nova escala que dignificasse a capital. Neste âmbito, os reposicionamentos da Coluna e da Alameda da Vitória podem ser interpretados como um 'arquivar da história'. Estas peças que outrora celebraram a génese do Segundo *Reich*, transubstanciavam-se assim postumamente em seus mausoléus; exaltavam um capítulo importante da história, mas irremediavelmente encerrado.

A própria ideia de substituir a Alameda da Vitória pelo novo eixo Norte-Sul surge como a revalidação das intenções da original, agora com a escala 'corrigida' e sob um governo 'mais capaz'. Mas a noção comummente aceite de que a história se processa por repetições ganharia uma dimensão drástica em Maio de 1945.

Desnazificação

Com o desfecho da Segunda Guerra Mundial, Berlim foi severamente danificada, sendo posteriormente dividida em quatro zonas de ocupação pelas potências vencedoras do conflito. O esforço de *desnazificação* perpetrado pelos aliados no pós-guerra imediato promoveu alguma destruição adicional focalizada na remoção e estigmatização dos símbolos nazis. Até a Coluna da Vitória veria alguns dos seus ornamentos serem confiscados pela França que, após o veto dos outros aliados à sua proposta de destruição do monumento, deles se apropriou por simbolizarem o espírito bélico e expansionista alemão; especialmente aqueles que celebravam a vitória sobre a França em 1871.[53]

53 In <http://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Victory_Column>.

Memorial de Guerra Soviético

Um dos mais importantes gestos integrados neste esforço de *desnazificação* inicial tratou-se, não de uma destruição, mas sim de uma construção. O Memorial de Guerra Soviético no *Tiergarten* foi erigido logo nos primeiros meses após a vitória aliada, destacando-se dramaticamente de um entorno em escombros. A estrutura, que reutilizava simbolicamente o mármore e o granito das ruínas da Nova Chancelaria do *Reich* nazi,[54] assumia a forma de uma colunata côncava pontuada pela imensa estátua de um soldado soviético baixando o braço em posição de domínio. O poder militar assumia ainda contornos literais numa atitude pouco tímida em referências bélicas com dois tanques e dois morteiros do exército vermelho a flanquear a composição.



[45]



[46]

Mas o grande simbolismo desta peça assenta essencialmente na sua implantação. Situada na confluência dos dois grandes eixos da *Welthauptstadt Germania*, a estrutura bloqueia o eventual acesso à Grande Praça, impondo assim a nova ideologia no local onde o patriotismo alemão fizera estágio para as duas guerras mundiais, primeiro com a Alameda da Vitória e depois com o Eixo Norte-Sul.

Remoção dos símbolos imperiais

Embora não seja uma referência explícita, é possível estabelecer um paralelismo formal entre o Memorial de Guerra Soviético e o Monumento ao Imperador Guilherme I, na vizinhança do Palácio da Cidade. O recurso à tipologia do monumento que celebra a fundação do Império Alemão promove, de certa forma, uma ideia de substituição de valores e de reorientação ideológica; o Memorial de Guerra Soviético anunciaria, tal como o seu antecessor, a fundação de uma nova era. Esta retórica ganharia densidade com a destruição do monumento imperial em 1950, juntamente com as ruínas do palácio vizinho, severamente danificado durante a Segunda Guerra Mundial. O argumento para a destruição prendia-se com um critério que viria a caracterizar as políticas de reconstrução urbana no sector de ocupação soviético da cidade: o da procura pela remoção dos símbolos imperiais, sob o pretexto de que estes exaltavam o "militarismo prussiano".[55]

Após a destruição do Monumento ao Imperador Guilherme I, apenas restaria a sua base, um aterro vazio cujos contornos evidenciavam a sua ausência. Se, por

54 WHYBROW, Nicolas - *Street Scenes: Brecht, Benjamin & Berlin*, Bristol: Intellect Books, 2005, p. 174.

55 In <http://en.wikipedia.org/wiki/Stadtschloss,_Berlin>.

[43] Alteração da Porta de Brandemburgo prevendo a separação entre o pórtico central e as *Torhäuser* anexas.

[44] Maqueta da *Volkshalle* e da Grande Praça, com o *Reichstag* a nascente; é possível identificar a Porta de Brandemburgo no remate da *Pariser Platz.*

[45] Memorial de Guerra Soviético com as ruínas do *Reichstag* no fundo.

[46] Monumento ao Imperador Guilherme I.

um lado, se pode afirmar que a remoção do monumento sem o substituir foi motivada por um ímpeto político esteticamente negligente, por outro é possível interpretar essa acção como plena de intencionalidade: a ausência óbvia de um elemento pode assumir maior visibilidade do que a presença discreta de um substituto. De certa forma, a promoção do vazio funciona como um instrumento extremamente eficaz de incutir disciplina no seio da sociedade.



[47]

Isto foi precisamente o que aconteceu com a quadriga da Porta de Brandemburgo quando, resultado da sua reconstrução em 1958, lhe foram retiradas a águia e cruz de ferro que Schinkel lhe adicionara. Além de simbolizar o ideal imperial da Prússia, o troféu da quadriga constituía uma sugestão formal do emblema nazi.[56]

Ao exibir uma coroa de louros vazia na fronteira com Berlim Ocidental, a quadriga reiterava a política de combate activo ao nacionalismo alemão, manifestando simultaneamente a crescente tensão ideológica entre a RDA e a RFA.[57]

Muro de Berlim



[48]

Em 1961, sob o argumento de defender o seu sector de eventuais agressões, as autoridades da RDA construíram o que designaram como um "muro de protecção anti-fascista" ("*Antifaschistischer Schutzwall*") em torno do sector sob jurisdição da RFA, dando a entender que esta não tinha sido totalmente *desnazificada*.[58] Ainda que o discurso oficial classificasse o Muro de Berlim como defensivo, as forças vigilantes da RDA tinham ordens para disparar contra qualquer pessoa que o tentasse atravessar, especialmente contra os seus próprios cidadãos em fuga.

Ao longo dos anos que se seguiram à sua construção, o Muro de Berlim foi sendo melhorado e expandido, até se transformar num complexo sistema de barreiras definindo, na maior parte da sua extensão, uma faixa de terreno inacessível e alta-

56 Ornamento constante na arquitectura do regime nazi, a águia sobre a cruz suástica (muitas vezes inserida também numa coroa de louros) constituía uma versão estilizada do troféu, em conformidade com a retórica hitleriana de conservadorismo crítico dos símbolos imperiais.

57 A República Democrática Alemã (RDA) foi o país que nasceu na zona de ocupação soviética tendo sido proclamada em 1949, meses após a criação da República Federal Alemã (RFA), resultado da união das zonas de ocupação francesa, britânica e americana.

58 In <http://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Wall>.

mente militarizada, coloquialmente referida como a 'faixa da morte' ('*Todesstreifen*'). No sentido de melhorar a visibilidade destes limites, as autoridades de Berlim Leste removeram vários edifícios, arrasando lugares com um forte valor identitário como a *Potsdamer Platz*[59] e a *Pariser Platz*.

"Enquanto que a *Potsdamer Platz* sofreu uma crise de identidade, mergulhando do seu estado de *no man's land* terraplanada para um quase esquecimento, a Porta de Brandemburgo manteve a sua presença física imponente. Claramente visível de ambos os lados, transformou-se na memória materializada da antiga permeabilidade das duas metades, uma memória que sugeria haver lugar para um futuro unificado."[60] Na sua nova circunstância, isolada na 'faixa da morte' e destituída do contexto da *Pariser Platz*, a Porta constituía num dramático paradoxo: apesar de fisicamente inacessível, conservava o simbolismo de passagem intrínseco a qualquer porta.

Durante 28 anos, o Muro de Berlim representou o expoente máximo da politização do espaço público empreendida pela RDA, na sua vertente de recurso ao vazio como instrumento disciplinador. De certa forma, o silêncio austero da *faixa da morte* contagiaria as mentalidades de Leste, moldando-as num modelo de subserviência ao regime. As vozes mais críticas eram silenciadas pela polícia política, a *Stasi*, garantindo um contexto social de maior resignação do que revolta.



[49]

Berlim Oriental

A *Stalinallee*
e o Monumento a Estaline

No sentido de incutir na população uma nova identidade nacional que incorporasse genuinamente a ideologia soviética, as políticas urbanas de Berlim Oriental foram marcadas, na sua fase inicial, pelo Realismo Socialista e o culto de personalidade. Disto foi paradigma a *Stalinallee* (Avenida de Estaline), um longo eixo monumental de blocos de apartamentos uniformizado por uma arquitectura de influência moscovita onde, em 1951, foi instalado um monumento a Estaline (1878-1953), o então líder da União Soviética.



[50]

A estátua não se manteria aí por muito tempo. Mudanças políticas em Moscovo impulsionadas pelo sucessor de Estaline, Nikita Khrushchev (1894-1971), denunciaram os crimes do estalinismo e puseram fim ao culto da personalidade.[61] A remoção do Monumento a Estaline, numa madrugada de Novembro de 1961, e

[47] Restauro da quadriga sem os símbolos do troféu.

[48] O Muro de Berlim em *Potsdamer Platz*.

[49] Fotografia aérea da Porta de Brandemburgo isolada na 'faixa da morte'. A *Pariser Platz* era apenas um desenho no pavimento. Ao fundo é possível ver a *Fernsehturm* em construção.

[50] *Stalinallee* em 1953, com o Monumento a Estaline do lado direito.

59 A *Potsdamer Platz* era o centro económico de Berlim antes do final da Segunda Guerra Mundial, com uma intensa actividade económica e intensa circulação de pessoas.

60 WHYBROW, Nicolas - *Street Scenes: Brecht, Benjamin & Berlin*, Bristol: Intellect Books, 2005, p. 175.

61 Designado por "Degelo de Khrushchev", este período caracterizou-se pela concessão de maiores liberdades sociais nos países alinhados com a União Soviética. Foi iniciado pelo seu "discurso secreto" no XX Congresso do Partido Comunista, em 1956, e durou até a sua demissão, em 1964.



[51]

Modernismo de Leste

a simultânea alteração do nome da avenida para *Karl-Marx-Allee*, anunciariam uma mudança de atitude no urbanismo simbólico de Berlim Oriental. Os novos instrumentos de propaganda passariam a ser a evolução sociocultural e as conquistas técnico-científicas do regime, secundarizando a imposição ideológica pelo medo.



[52]

Um importante exemplo desta tendência foi a construção, em 1969, da *Fernsehturm* (Torre da Televisão) na *Alexanderplatz.*[62] Sobre uma base em forma de avião e com o seu habitáculo esférico giratório, a torre alimentava o imaginário popular gerado pelo programa espacial soviético.

Já nos anos 70 seria inaugurado o *Palast der Republik* (Palácio da República), simbolicamente construído sobre as ruínas do antigo Palácio Imperial. Este moderno edifício procurava renovar a imagem do regime albergando as funções de sede do governo e centro cultural, em simultâneo.

Arte Pública



[53]

A arte pública também expressaria estas mudanças, com a austeridade tétrica dos memoriais de guerra a dar lugar às formas progressistas da modernidade. Disso foi exemplo o Monumento a Lenine inaugurado em 1970. Apesar da sua mensagem política evidente, este não procurava impor a ideologia pelo medo, como o fizera o Monumento a Estaline. A escultura revestia-se sim de uma matiz pedagógica ao comemorar os 100 anos do nascimento do herói fundador. Mas o aspecto fundamental deste monumento residia na sua inovação formal, assim como na clara influência modernista no desenho da praça em que se inseria (*Leninplatz*), anunciadores ao mundo que a RDA também participava na Modernidade.

Já o fascínio tecnológico está bem evidente na *Urania-Weltzeituhr,*[63] uma escultura cinética que informa as horas em várias cidades do mundo e explica o sistema solar num modelo mecânico simplificado. Construída na *Alexanderplatz* em simultâneo com a *Fernsehturm*, rapidamente se transformou numa atracção turística.

A sobriedade do classicismo soviético deu assim lugar a um modernismo entusiasmado pela era espacial, numa estratégia de conquistar politicamente as mentalidades. A arquitectura oficial de Berlim Leste continuaria a seguir uma linha populista e comunicante, no sentido da construção de um optimismo generalizado.

62 Ao contrário do que ocorreu na maior parte das capitais do Bloco de Leste, onde as torres de telecomunicações eram construídas na periferia urbana, a *Fernsehturm* de Berlim afirmava a centralidade da *Alexanderplatz* sendo intencionalmente visível desde o outro lado do Muro.

63 Relógio Mundial Urânia, em referência à musa grega da astronomia.

Berlim Ocidental

Foi na mesma lógica de construção do optimismo que se desenvolveram as políticas urbanas em Berlim Ocidental. A vulnerabilidade decorrente da sua condição de enclave em território hostil exigia um constante esforço de afirmação.

Hansaviertel

Como resposta à *Stalinallee*, e para colmatar a sua própria carência em habitação, Berlim Ocidental organizou em 1957, a *Interbau*, um evento internacional que visava aplicar os preceitos modernistas da arquitectura e do urbanismo na reconstrução do bairro de *Hansaviertel*.

Enquanto que a oriente se reinventou a noção clássica de eixo monumental dedicando-o à habitação proletária, a ocidente chamaram-se grandes nomes do modernismo internacional para constituir uma plataforma de discussão e de experimentalismo plástico. Assim, ao mesmo tempo que manifestava uma atitude mais democrática por incentivar a discussão independente, Berlim Ocidental dotava-se de um património cultural de excelência ao incluir obras de Le Corbusier, Walter Gropius, Oscar Niemeyer e Alvar Aalto, entre outros.



[54]

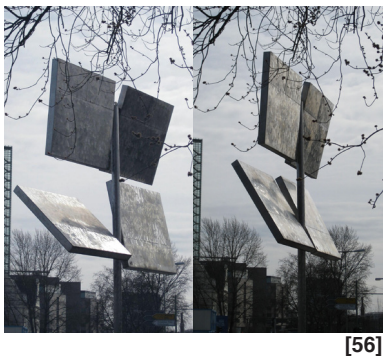
Kulturforum

Foi uma situação semelhante que motivou a construção do *Kulturforum*. Destituída da maior parte das instituições culturais,[64] Berlim Ocidental sentiu a necessidade de um sistema de equipamentos que os substituísse. Construídos entre as décadas de 50 e 60, nas proximidades do que antes era a *Potsdamer Platz*, o *Kulturforum* constituía um centro de cultura e fazia as vezes da Ilha dos Museus. Aí, também a arquitectura assumiu um papel de afirmação simbólica. As formas orgânicas da *Philharmonie* de Hans Scharoun (1893-1972) e o minimalismo majestoso da *Neue Nationalgalerie* de Mies van der Rohe, rapidamente se instituíram como referências culturais de prestígio e mais-valias para a Berlim capitalista.

O autor do malogrado Monumento à Revolução de 1926, o primeiro ao serviço do comunismo em Berlim, terá provocado uma certa amargura aos dirigentes de Leste. Com a sua arquitectura minimalista de forte transparência, este paradigma de modernidade deve ter dificultado a doutrina da RDA de demonização do capitalismo e certamente terá tido influência no desenho do Palácio da República.



[55]



[56]

Na mesma óptica comparativa será interessante confrontar o Relógio Urânia com uma outra escultura cinética instalada no espaço exterior deste museu. *Vier Viereck im Gevierte* (Quatro Quadrados Esquartejados) de George Rickey (1907-2002), pouco parece ter em comum com o Relógio Urânia, para além de ambos terem sido instalados em 1969. Oscilando com o vento, a peça de Rickey insere-

[51] *Fernsehturm* com o Relógio Urânia em Primeiro plano.
[52] Palácio da República em 1977.
[53] Inauguração do Monumento a Lenine, 1970.
[54] *Hansaviertel* no final dos anos 50.
[55] Neue Netionalgelerie nos anos 60.
[56] 'Quatro Quadrados Esquartejados', George Rickey, 1969.

64 Os museus mais importantes localizavam-se na *Museumsinsel* (*Ilha dos Museus*), enquanto que ao longo da *Unter den Linden* se encontravam equipamentos como a Universidade de Humboldt, a Ópera e a Biblioteca Estadual. Com a construção do Muro de Berlim, tanto a *Unter den Linden* como a Ilha dos Museus integrariam Berlim Oriental.

-se numa vertente do modernismo que explora as potencialidades da introdução do movimento na escultura; constitui uma experiência de 'arte pela arte' enquanto que Urânia insistia num sentido funcional e comunicante. Estas duas peças são reveladoras das políticas de arte dos respectivos regimes: enquanto que com Urânia a função propagandística é facilmente detectável, Quatro Quadrados Esquartejados manifesta o empenho de Berlim Ocidental em garantir a sua liberdade de expressão, procurando assumir posição na cena internacional da arte moderna.



[57]
Igreja da Memória



[58]

Outra necessidade que a divisão gerou em Berlim Oeste foi a de produção de peças icónicas no espaço público que afirmassem tanto a nova centralidade ocidental como a validade da sua auto-determinação política. Assim, no final dos anos 50 procedeu-se à recuperação da *Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche,*[65] uma imponente igreja neo-românica severamente danificada durante a II Guerra Mundial. Em redor da ruína da antiga estrutura, o arquitecto Egon Eiermann (1904-1970) distribuiu o programa em volumes separados; a nova igreja, torre sineira e espaço expositivo destacavam-se da envolvente pela sua arquitectura de claro contraste.

A Igreja da Memória tornar-se-ia um importante símbolo tanto pelo seu valor de referência urbana como por manifestar uma relação com o estigma da memória muito diferente da que se verificava em Berlim Leste.[66]

Skulpturenboulevard



[59]

É na Igreja da Memória que a *Kurfürstendamm* se encontra com a *Tauentzienstrasse*. Ao longo destes dois importantes eixos, e no âmbito das comemorações dos 750 anos da fundação da cidade, em 1987, foram instaladas oito obras de arte pública numa iniciativa denominada *Skulpturenboulevard* (Boulevard das Esculturas).

Não sendo a única com uma mensagem claramente política, a escultura '*Berlin*' da dupla de artistas Matschinsky-Denninghoff foi a que ganhou maior visibilidade. O portal orgânico, que sugere a ligação possível mas não concretizada de dois elementos, representa o paradoxo do cisma e da união, numa abordagem simbólica à contradição de Berlim dividida.[67]

---

65 A Igreja Memorial Imperador Guilherme, comummente referida apenas como *Gedächtniskirche* (Igreja da Memória), foi construída no final do século XIX a mando do último imperador alemão e dedicada ao seu avô, Guilherme I, o fundador do império.

66 Recorde-se que em Berlim Leste havia sido removido, em 1950, o monumento dedicado ao mesmo imperador, junto ao Palácio da Cidade, deixando o terreno vazio.

67 In <http://www.bildhauerei-in-berlin.de/_html/_katalog/details-489.html>.



[60]

Muro de Berlim como tela em branco



[61]

Mas as manifestações de arte pública política mais evidentes foram certamente as pinturas no Muro de Berlim que foram colorindo o seu lado interior com todo o tipo de mensagens, das mais ideológicas aos simples actos de vandalismo. Inspirados pelo fenómeno, *street artists* de todo o mundo, como Keith Haring e Thierry Noir, viajavam até Berlim para participar na maior pintura de mural jamais realizada.

O Muro de Berlim, revestimento cutâneo de um organismo ideológico, construído para prevenir o contágio de vozes críticas e outras dermatites, atingiria uma dimensão paradoxal ao ver-se tatuado por inúmeros sinais que as ondas electromagnéticas da rádio e televisão transformavam num melanôma de desenvolvimento em profundidade. Foi junto a um muro pejado de tinta e com as costas da Porta de Brandemburgo como cenário que, em 1987, o então presidente dos EUA, Ronald Reagan, desafiou o então líder da URSS: "Sr. Gorbachev, abra esta porta. Sr. Gorbachev, derrube este muro!"[68]

O apelo de Reagan no seu discurso surtiria efeito a 9 de Novembro de 1989 quando milhares de berlinenses de leste se concentraram nos diversos *checkpoints* exigindo o seu direito de atravessar a fronteira. Nos anos seguintes, o Muro de Berlim seria derrubado[69] e a cidade passaria a ser a capital de uma Alemanha reunificada.

Queda do Muro



[62]

O Muro deixara uma cicatriz com 45 quilómetros de extensão a separar as duas metades da cidade. No sentido de minimizar esse impacto, as políticas urbanas que se seguiram integraram-se num processo denominado de 'Reconstrução Crítica' pelo qual se procuravam soluções urbanas consensuais. A opção generalizada foi a de repor o tecido urbano existente antes da II Guerra Mundial numa óptica fachadista, especialmente nos espaços de maior simbolismo, como a *Pariser Platz*. Já na *Potsdamer Platz* (que havia sido totalmente arrasada para a construção do muro) tentou-se adaptar à contemporaneidade o seu histórico papel de centro económico, construíndo-se um *distrito financeiro* de arranha-céus e alta tecnologia.

68 O discurso completo está disponível em: <http://www.historyplace.com/speeches/reagan-tear-down.htm>.

69 Algumas partes do muro foram mantidas como memoriais, com destaque para a *East Side Gallery.* Sendo uma parte do muro exterior, que separava Berlim Leste da 'faixa da morte', a *East Side Gallery* permanecera um muro branco durante todo o período de divisão. Hoje cumpre a função de galeria ao ar livre contando com as intervenções periódicas de vários *street artists*.

[57] Igreja da Memória, início do séc. XX.
[58] Igreja da Memória, 1961.
[59] Escultura 'Berlin', de Matschinsky-Denninghoff, 1987.
[60] Muro de Berlim, anos 80.
[61] Ronald Reagan na Porta de Brandemburgo, 1987.
[62] Festejos da queda do Muro de Berlim na Porta de Brandemburgo.

Fora da 'faixa da morte', também se procurou corrigir outros 'erros urbanísticos' da RDA. A reconstrução da Praça de Schinkel (e da sua *Bauakademie*, onde as autoridades de Berlim Leste haviam construído a sede de um ministério), recolocou as esculturas dos três históricos cidadãos que se encontravam separadas em diferentes pontos da cidade. Enquanto que o Palácio da República, abandonado até 2006, seria finalmente demolido com o objectivo de ser substituído pelo Palácio Imperial, maquilhado de alguma contemporaneidade e com um novo programa dedicado à cultura.[70]

Longe de ser consensual, o processo de 'Reconstrução Crítica' foi sendo marcado por avanços e recuos. Imbuídos pelo entusiasmo inicial, os responsáveis de Berlim removeram, em 1992, o monumento a Lenine gerando alguns protestos populares e a problemática reivindicação de um grupo político que defendia que, a Coluna da Vitória – pela sua profunda associação ao nacionalismo fundamentalista alemão, primeiro com os prussianos e depois com Hitler – merecia tanto ou mais ser destruída se esse fosse o destino na estátua de Lenine. A proposta foi recusada mas "o simples facto de ter sido discutida, levantou a possibilidade de que os monumentos de Berlim Ocidental pudessem ser vistos à mesma luz que os de Leste, demonstrando claramente que a guerra sobre a memória era, sem dúvida, uma guerra civil."[71]

No Verão de 1991, após um necessário restauro, a quadriga foi reinstalada no topo da Porta de Brandemburgo voltando a integrar a águia e a cruz de ferro de Schinkel. Ao restituir à quadriga a sua imagem anterior à divisão, esta operação manifesta, simbolicamente, a reconciliação das duas metades da cidade. Neste caso, em claro contraste com a contribuição de Schinkel (que exibia o triunfo contra



[63]

70 O *Humboldtforum*, da autoria do arquitecto italiano Francesco Stella (1943-), reconstruirá a massa do antigo Palácio Imperial prevendo a reconstituição de três das suas fachadas barrocas originais. A conclusão das obras está prevista para 2013.

71 ROBIN, Régine citada por WHYBROW, Nicolas - *Street Scenes: Brecht, Benjamin & Berlin*, Bristol: Intellect Books, 2005. p. 177.

[63] Porta de Brandemburgo em 2010.

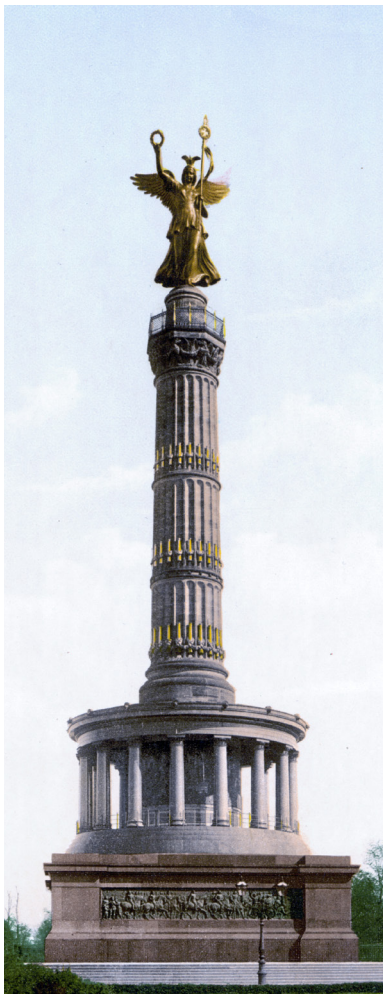
Napoleão), a tentativa de superação do trauma fez-se pela procura da amnésia e não da memória.

Além de assegurar os testemunhos do passado, a Porta de Brandemburgo evidencia também os fantasmas do presente.

Memória

A História e a Memória Urbana
Uma aproximação à problemática das sobreposições

Materializar a Memória
Esforços de (re)definição do monumento



[1]

[1] Coluna da Vitória em 1900.

"Destacava-se na grande praça como as datas a vermelho nos calendários de bloco. Deveria ter sido arrancada com o último dia de Sedan[1]. Quando eu era pequeno ninguém imaginava um ano sem o dia de Sedan. Depois da batalha, tudo o que restou foram paradas. [...] Aliás, que coisa poderia ter acontecido depois? Com a derrota dos franceses, parecia que a história universal tinha descido ao seu glorioso túmulo, sobre o qual esta coluna era agora a estela.

Quando era aluno do terceiro ano do liceu subi os degraus que levavam aos soberanos da Alameda da Vitória; mas só me interessei pelos dois vassalos que coroavam, de ambos os lados, a parte de trás do conjunto de mármore. Eram mais baixos que os seus senhores, e mais fáceis de ver. De todos eles, o que mais me agradava era o bispo, com a catedral na mão direita enluvada. Eu já conseguia fazer uma maior com o meu jogo de peças de construção. [...]

Tinham-me explicado de onde vinham os adornos da Coluna da Vitória. Mas eu não tinha entendido bem o que acontecera com aqueles canos de canhão: se os franceses tinham ido para a guerra com canhões de ouro ou se o ouro que lhes tínhamos roubado nos tinha servido para fundir esses canhões. A base da coluna era dividida por um deambulatório que permitia dar a volta completa. Eu nunca entrei nesse espaço, cheio de uma luz mortiça, reflectida pelo dourado dos frescos. Tinha medo de encontrar aí quadros que me lembrassem as imagens que um dia encontrei num livro com que deparei no salão de uma velha tia. Era uma edição de luxo do *Inferno* de Dante. Achava que os heróis cujos feitos bruxuleavam na galeria da Coluna deviam ser tão suspeitos como as multidões sujeitas às penitências, fustigadas por ventos em turbilhão, enxertadas em troncos de árvore sangrentos, congeladas em blocos de glaciar. Por isso esse deambulatório era o inferno, a antítese do círculo da graça que envolvia a resplandecente Vitória lá no alto. Em certos dias havia pessoas lá em cima. Contra o céu, pareciam-me ter contornos negros como as figurinhas dos álbuns de recortar e colar. Não lançava eu mão de tesoura e cola para, depois de terminada a construção, distribuir bonecos semelhantes pelos portais, nichos e parapeitos de janelas? As pessoas lá em cima, naquela luz, eram criaturas de uma arbitrariedade feliz como essa, envoltas num eterno domingo. Ou seria um eterno dia de Sedan?"[2]

1 No dia de Sedan (2 de Setembro) comemorava-se a vitória prussiana sobre as tropas francesas de Napoleão III em 1870, na batalha de Sedan, que resultou na criação do Império Alemão. A Coluna da Vitória foi inaugurada em Berlim em 2 de Setembro de 1873.

2 BENJAMIN, Walter - *Infância Berlinense: 1900* In *Imagens do Pensamento*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, pp. 77-79.

A História e a Memória Urbana

Uma aproximação à problemática das sobreposições

As relações entre Berlim e a memória são extremamente complexas. Para além da modernidade também por ali ter passado, – e com ela a individualização da sociedade e a crise da memória colectiva – a traumática sucessão de eventos que caracterizou o século XX nesta cidade conferiu-lhe uma especificidade invulgar. Por tal, os escritos de Walter Benjamin (1892-1940) constituem um ponto de partida duplamente interessante para uma abordagem dessas relações. Além de ele ter sido um teórico de referência no campo da memória, este sociólogo e ensaísta alemão testemunhou e registou algumas das profundas transformações da psique social de Berlim, ajudando a entender – e, de certa forma, fazendo prever – outras que viriam a ter lugar.

A Memória em Walter Benjamin

A escalada do nazismo na Alemanha tornara claro que Walter Benjamin (de ascendência judaica e manifesto opositor do regime) ter-se-ia que despedir de Berlim, a cidade onde nascera e crescera. Em 1932, enquanto se encontrava no estrangeiro preparando o seu exílio, Benjamin escreveu *Infância Berlinense: 1900*, relatando as suas memórias através de "imagens nas quais se evidencia a experiência da grande cidade por uma criança da classe burguesa."[3] Se, por um lado, se pode interpretar o registo das suas memórias como decorrente de uma necessidade individual do autor – ante a possibilidade de não mais voltar à sua cidade natal – não será também excessivo inferir, pelo estilo desse registo, uma intenção crítica à sociedade. Esta é especialmente evidente no relato da sua memória da Coluna da Vitória – materialização, ela própria, de uma intenção recordativa.

Ao desvirtuar o simbolismo original da Coluna da Vitória para, associando-a a brincadeiras juvenis, destacar a sua capacidade de estímulo imaginativo, Benjamin relativiza a importância da dedicatória do monumento, enfatizando a sua componente estética. É, por isso, que renuncia à mensagem mais literal das cenas de guerra que figuram no deambulatório em favor da polivalência interpretativa que a estátua dourada constitui. Verifica-se o mesmo quando manifesta a sua preferência pelos "dois vassalos que coroavam, de ambos os lados, a parte de trás" dos conjuntos da Alameda da Vitória – neste caso foi a maqueta da catedral que o bispo segurava na "mão direita enluvada" o despertador de memória.

Tanto na Coluna como na Alameda da Vitória, a aproximação infantil ao monumento põe em destaque o seu valor de relação com o indivíduo, em detrimento da mensagem colectivizante que ele tenta transmitir – a comemoração do Império.

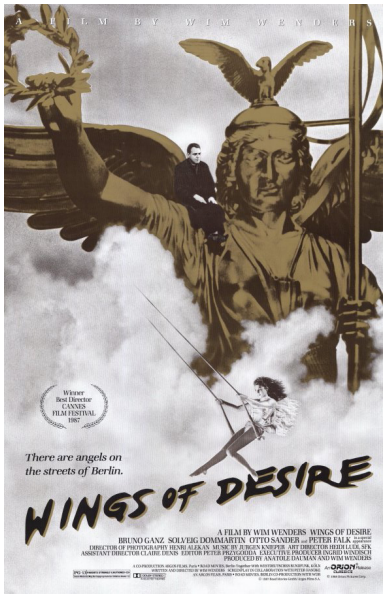
A Memória em Wim Wenders

É com um sentido de exorcismo semelhante a este, contido tacitamente nas palavras de Walter Benjamin, que Wim Wenders (1945-), apenas através de imagens, apresenta a Coluna da Vitória no filme *As Asas do Desejo,*[4] de 1987. Apesar de – e especialmente por – não fazer uma única referência verbal ao monumento, a Coluna da Vitória assume um papel fundamental ao longo de todo o filme. Era no ombro direito da estátua dourada que os anjos que povoam a cidade encontravam um miradouro preferencial a partir do qual discorriam sobre as suas inquietudes existenciais.

As aproximações de Benjamin e de Wenders à Coluna da Vitória têm em um comum um sentido de procura pela superação de um passado traumático. Quando Benjamin escreveu o seu relato, no final da República de Weimar (1919-

3 *Ibid.* p. 73.

4 O título português do filme foi traduzido do inglês *Wings of Desire*. O original em alemão é *Der Himmel über Berlin*, que em português significa *O Céu sobre Berlim*.



[2]

1933), o monumento representava o desânimo generalizado dos alemães. O que fora a materialização do orgulho nacionalista e a celebração do começo do Império – um evento que estava ainda bem presente na memória de uma parte considerável da população – serviria para monumentalizar, apenas 45 anos mais tarde com a derrota na Primeira Guerra Mundial, o seu fim. Foi a partir desta nova identidade paradoxal da Coluna da Vitória que Benjamin metaforizou o espírito da sua época. Mas, embora o registo se decore de alguma premonição destrutiva, numa altura em que era já evidente o crescente apoio popular à retórica nacionalista hitleriana – permanecendo a dúvida sobre se "o eterno domingo" que envolvia as "pessoas lá em cima" não seria afinal um "eterno dia de Sedan" –, o "círculo da graça que envolvia a resplandecente Vitória lá no alto" procura a reconciliação da nação com o seu passado, legitimando um novo sentido para o monumento. Um sentido que pressupunha a recuperação de uma certa inocência infantil.

"Quando a criança era criança…"[5] A primeira frase do filme de Wenders, recupera, em jeito de homenagem, esse sentido de inocência infantil proposto por Walter Benjamin. Mas em *As Asas do Desejo*, a legitimação da Coluna da Vitória enfrentava um desafio maior. Ao contrário da Porta de Brandemburgo, que escapara – por pouco – intocada pelo urbanismo megalómano de Hitler e Speer, a Coluna havia adquirido uma vértebra nazi, no âmbito da sua nova visibilidade[6]. Era a esse passado que se atribuía a responsabilidade pela sucessão de eventos que levara à situação em que a cidade se encontrava — dividida em duas metades de relações cortadas e cortada por uma extensa ferida que custava em cicatrizar. A exposição visual da Coluna da Vitória em Wenders procura redefinir o seu simbolismo através de uma abordagem silenciosa e paradoxal – com um certo optimismo tétrico.

Memória Colectiva

Tanto o posicionamento de Benjamin como o de Wenders põem em evidência a relação de indissociabilidade entre memória e identidade. Um sentido que está também presente no conceito de *memória colectiva,* desenvolvido pelo filósofo e sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945) como alternativa à *história*, que ele considerava uma versão instrumentalizada e demasiado racionalizada do passado.[7] Para Halbwachs, "quando um grupo é introduzido numa porção de espaço, ele transforma-o à sua imagem mas, ao mesmo tempo, submete-se e adapta-se a certas coisas materiais que resistem a essa transformação. O grupo enquadra-se na moldura que ele próprio construiu. A imagem do ambiente exterior e as relações estáveis que com ele mantém passam para o domínio da ideia que o grupo tem de si próprio."[8] Tácita, na polivalência desta tese, a memória – nas suas componentes espaciais – pode ser considerada como uma dessas *relações estáveis* que o *grupo* mantém com o *ambiente exterior*, passando assim para o domínio da identidade. Ao contrário da história, que conta uma versão relativizada e impessoal do passado, a memória colectiva é humana e social sendo, também, hereditária e cultural.

Modernidade e amnésia

Aldo Rossi (1931-1997) faz uma aproximação a este 'elogio' da memória colectiva, aplicando-a ao património histórico urbano. No seu livro *A Arquitectura da Cidade* (1966), o arquitecto e teórico italiano explora a dimensão dos monumentos

5 Assim começa a Canção da Infância (Lied vom Kindsein), da autoria de Peter Handke (1942-), escritor austríaco e co-argumentista do filme.

6 Referido em: 'Resenha Histórica da Arte Pública em Berlim', p. 34.

7 CRINSON, Mark - *Urban Memory: History and amnesia in the modern city*, London: Routledge, 2005, p. xiii.

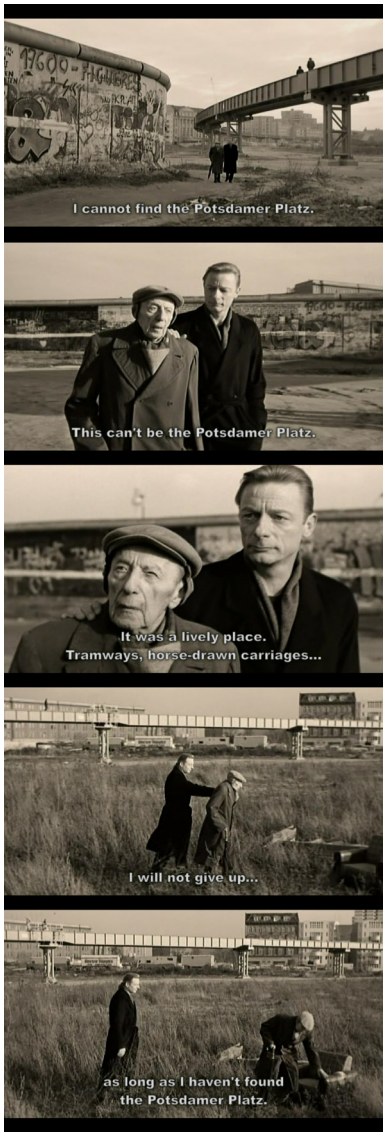
8 HALBWACHS, Maurice In CRINSON, Mark - Op. cit., p. xiii.

(entenda-se aqui *monumentos* no seu sentido mais lato: *factos urbanos* que, pela sua antiguidade, detém esse estatuto) como "permanências históricas enquanto formas de um passado que ainda experimentamos"[9] É partindo desta característica da cidade histórica contemporânea, a de trazer para a os dias de hoje os *factos urbanos* que definiram a cidade do passado, que Rossi aponta para uma relação de mutualismo entre a memória humana e a morfologia urbana: "A forma da cidade é sempre a forma de um tempo da cidade; e existem muitos tempos na forma da cidade. No próprio decorrer da vida de um homem a cidade muda de vulto, as referências deixam de ser as mesmas; Baudelaire escreveu: 'A velha Paris já não existe; a forma de uma cidade muda mais depressa, infelizmente, do que o coração de um mortal.'[10] Vemos as casas da nossa infância como estando inacreditavelmente velhas; e a cidade que muda apaga frequentemente as nossas recordações."[11]

Mark Crinson estende o sentido da metáfora *cidade—memória* apresentada por Rossi, revelando que esta epitomiza o posicionamento pós-modernista preconizado no seu livro: "Em *A Arquitectura da Cidade*, um livro com enorme influência na arquitectura e escrito como uma recusa do redesenho modernista das cidades europeias do pós-guerra, o corpo humano e a cidade são considerados semelhantes pelo facto de ambos gerarem um conjunto único de experiências. Uma cidade relembra através dos seus edifícios, defende Rossi, pelo que a preservação de edifícios antigos é análoga à preservação de memórias na mente humana. [...] Se o desenvolvimento urbano eliminar edifícios, então a amnésia e a crise de identidade instalam-se e a cidade perde a sua tipologia (as suas formas de memória), e não mais poderá actuar como uma espécie de guia ou exemplo para as pessoas que nela vivem."[12] Assim, a transmissão da memória só é assegurada se a transformação da cidade for resultado de um processo de continuidade, e não de ruptura.

A metáfora de Rossi encontra em Berlim simultaneamente uma epítome e o maior teste à sua validade. Pela sucessão de acontecimentos que marcaram a sua história, Berlim depara-se hoje com o invulgar paradoxo de incluir, na sua memória colectiva, tanto a procura pela amnésia como o controlo mnémico pela instrumentalização da destruição.

Com o desvelar dos crimes do Holocausto e a culpabilidade popular pelo apoio a Hitler, produziu-se um sentimento de autopunição generalizado que se repercutiu na rejeição do património nazi e, por extensão, na estigmatização do património imperial – dado o revivalismo crítico que Hitler fizera desse período. Fazendo uso do sentimento de culpa, o urbanismo retórico de Leste – onde se encontrava a maior parte do património antigo mais simbólico – promoveria ainda, através de criteriosas destruições e substituições, a redefinição parcial e doutrinada da memória colectiva, *construindo* uma nova identidade nacional; provados que estavam os perigos da identidade *natural*. Esta política foi a que motivou a construção do Palácio da República em 1973, em substituição das ruínas barrocas do *Stadtschloss*, o Palácio Imperial severamente danificado pela guerra, do qual se conservou apenas a parte da fachada que incluía a varanda onde Karl Liebknecht proclamara a malograda Re-



[3]

O 'processo dos palácios'

9 ROSSI, Aldo - A Arquitectura da Cidade. Lisboa: Edições Cosmos. 1977. p. 66.

10 BAUDELAIRE, Charles citado em ROSSI, Aldo - *Op.cit.* p. 68. Rossi cita Baudelaire mantendo o francês original: "Le vieux Paris n'est plus; la forme d'une ville change plus vite, hélas, que le coeur d'un mortel" In BAUDELAIRE, Charles - *Tableaux Parisiens*, LXXXIX, Le Cygne, In *Les Fleurs du mal*, Paris, 1959.

11 *Ibid*. p. 68.

12 CRINSON, Mark - *Op.cit*, p. xiii.

[2] Cartaz do filme "Asas do Desejo".
[3] Cena do filme em que Homero e Cassiel caminham pelo vazio da Potsdamer Platz.



[4]

pública Socialista Alemã no calor da revolução de 1919. O tratamento que se deu a este lugar manifesta de modo extremamente cortante o preceito modernista de ruptura com o passado. Mas a inevitável crise de identidade, que Crinson avança como estando implícita na metáfora de Rossi, trata-se, de certa forma, de uma questão de interpretação. Decerto que as autoridades de Leste a viam melhor como uma *redefinição* de identidade, e não tanto como uma *crise* – pelo menos era esse o sentido implícito na esperança da 'Nova Ordem' do proletariado. Mas, embora *crise de identidade* possa ser um posicionamento demasiado parcial, existe um certo aspecto crítico no facto da relação da cidade com a sua memória não ser pacífica. Não fosse pelo carácter autoritário e fortemente ideológico do regime, e essa crise de identidade – no sentido mais estrito da expressão: o da indefinição – ter-se-ia sim arriscado a ter lugar.

Mas a dialética introduzida pela metáfora rossiana encontra também no 'processo dos palácios' o derradeiro teste à sua validade. Talvez *A Arquitectura da Cidade*, escrita em 1966, pudesse ter dado algumas pistas para tentar resolver a complicada situação herdada com a reunificação de Berlim de 1989, se tivesse sido escrita posteriormente à construção do Palácio da República. Faria então sentido, após a reunificação da cidade, destruir o segundo para reconstruir o primeiro? Não constituiria isso a anulação de um capítulo da memória colectiva agravando, portanto, a crise de identidade? Existe uma hierarquia que defina a importância histórica/mnémica relativa dos edifícios?

A descoberta de amianto entre as paredes do Palácio da República,[13] logo em 1990, expôs a sua natureza de "arquitectura de terceira classe."[14] O direito inalienável à saúde pública, unanimemente soberano sobre o direito *à memória* foi, certamente, um importante catalizador para a apologia destrutiva deste simbólico edifício,

13 CARVALHO, Jorge, GÄNSHIRT, Christian - *Palácio em Construção Contínua* In AAVV - *Berlim: Reconstrução Crítica*, Porto: Circo de Ideias, 2008, p. 75.

14 O termo é emprestado do arquitecto Josef Kleihues (1933-2004) referindo-se ao Palácio da República; In *Berlin Babylon* [filme]. SIEGERT, Hubertus. Philip-Gröning-Filmproduktion, 2001.

sustentando a retórica da classe política que o desconsiderava. Em 2003, concluída a remoção do amianto, ficavam novamente em aberto todas as possibilidades para o local – mas o carácter destrutivo estava já instalado.

O Carácter Destrutivo

"Poderia acontecer que alguém, olhando a sua vida em retrospectiva, chegasse à conclusão de que quase todos os vínculos mais profundos que nela aconteceram partiram de pessoas cujo 'carácter destrutivo' era unanimemente reconhecido."[15] No que diz respeito aos escritos de Benjamin, talvez seja mais interessante defender, não uma dimensão profética, mas sim um adensamento do seu significado; uma confirmação da sua justeza com o curso da história. Escrito sob a forma de um compêndio de postulados relativamente abstractos, o seu texto "O Carácter Destrutivo" de 1931, procura definir exaustiva e extensivamente esse carácter, manifestando indirectamente a desesperança de Benjamin face à transformação em curso da sociedade pré-hitleriana.

Contudo, é à luz dos acontecimentos contemporâneos que este texto ganha literalidade, em particular no que diz respeito à discussão gerada sobre o futuro do Palácio da República. Um dos postulados do texto diz-nos que "o carácter destrutivo não se fixa numa imagem ideal. Tem poucas necessidades, e a menos importante delas seria saber o que ocupará o lugar da coisa destruída. Primeiro, pelo menos por alguns instantes, o espaço vazio, o lugar onde a coisa esteve, onde a vítima viveu. Certamente haverá alguém que precise dele sem o ocupar."[16] É precisamente este o sentido expresso pelo arquitecto Josef Kleihues (1933-2004) no filme *Berlin Babylon,* de 2001. Em frente ao devoluto Palácio da República e em conversa com Hans Stimmann (1944-), o responsável pelo planeamento urbano da cidade, Kleihues parece parafrasear Walter Benjamin: "Penso que deveríamos destruí-lo e deixar o espaço livre por uns tempos. Para sentir o vazio gerado pela destruição do antigo palácio prussiano"[17]

A coincidência das duas ideias poderia levar-nos a indagar sobre se o arquitecto estaria ou não a pensar no postulado de Benjamin quando fez o seu comentário. Mas isso não seria tão relevante como tentar entender o sentido elementar contido no desejo de vazio de ambas as posições. Talvez seja essa sensação de vazio, a única forma de garantir a continuidade de memória que Rossi defende ser essencial para evitar a crise de identidade – visto que assumir directamente um dos palácios pressuporia o sacrifício da memória do outro. Adicionalmente, parece ser consensual que é perante a ausência que, pelo menos durante algum tempo, a memória se manifesta com maior intensidade. Foi a ausência da Potsdamer Platz o grande estímulo para o esforço recordativo de Homero, o velho poeta em *As Asas do Desejo*.

O debate sobre o que construir na emblemática implantação dos palácios gerou uma das maiores discussões de sempre sobre política urbana em Berlim. Os únicos aspectos consensuais parecem ter sido o de repor o *volume* do palácio prussiano – no sentido de recuperar a geometria dos alinhamentos e a espacialidade geral do lugar, uma vez que a maior parte dos edifícios envolventes ainda existe – e a atribuição de um programa que não fosse (demasiado) político. Longe de ser consensual, a decisão final prevê a construção de um grande equipamento dedicado à cultura e à ciência que, além do volume, restabelece também a expressão barroca das fachadas do antigo palácio.



[5]

[4] Palácio Imperial e o Monumento Nacional a Guilherme I

[5] Frames do filme "*Berlin Babylon*" onde Joseph Kleihues fala sobre o Palácio da República

15 BENJAMIN, Walter - *Imagens do Pensamento*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, pp. 215-217

16 Ibid.

17 KLEIHUES, Josef In *Berlin Babylon* (filme). *Op.cit*

O 'processo dos palácios' é paradigmático do modo como Berlim procura redefinir a sua identidade escolhendo as 'memórias triunfantes'[18] de entre uma variada oferta de memórias. Com a instituição da Reconstrução Crítica, um conceito proposto por Josef Kleihues, procurou-se chegar a uma solução de entendimento. Embora tome como paradigma a tipologia urbana do séc. XIX, a Reconstrução Crítica procura interpretar a especificidade de cada caso no sentido de minimizar o alheamento das memórias. Mas não o faz de modo infalível, tendo até, em alguns casos, funcionado contra si própria. Hoje, Homero não conseguiria todavia reencontrar a sua Postdamer Platz. Hoje, Berlim assemelha-se a um palimpsesto no qual se podem identificar vestígios de vários registos mas, de tal modo dissonantes, que já nada é perfeitamente legível.

Ao longo deste capítulo vão-se discutir as questões que se prendem com a arte de memória. A forte carga emocional contida no passado da cidade faz da memória um tema recorrente nas manifestações artísticas em espaço público. Passados mais de vinte anos após a reunificação de Berlim, o caminho percorrido pela arte de memória foi promovendo discussão e afinando sensibilidades para uma multiplicidade de temas que envolvem a sua prática, como a poética, a consensualidade e a estratégia urbana, entre outros. Contudo, a arte pública de memória ainda se encontra no seu estádio pubertário, motivando discussões diversas, típicas da instabilidade que essa fase pressupõe. É por isso importante ter em consideração que grande parte das obras que vão ser aqui analisadas caem numa categoria híbrida entre memória e identidade. Mas, como anteriormente se disse, a divisão aparentemente estanque deste trabalho resulta de um esforço de abstracção no sentido de encontrar uma sistematização indutora de raciocínio. Por tal, sem deixar de fazer ressalva para os casos em que essa dualidade existe – nuns mais que outros, ela existe em todos –, tentar-se-á sempre reforçar o lado mais evidente e discursivo de cada obra.

18 O termo é emprestado de BAÍA, Pedro (ed.) – *Berlim: Reconstrução Crítica*, Porto: Circo de Ideias, 2008

Materializar a Memória

Esforços de (re)definição do monumento

Se, em parte, é através da reconstrução dos edifícios antigos que se processa a procura pela preservação da memória em Berlim, é definitivamente na construção de monumentos e memoriais que se depositam os maiores esforços na tentativa de a materializar. Nesta cidade, as questões que envolvem a arte pública de memória podem ser analisadas através de uma multiplicidade de perspectivas. Sistematizá-las não é uma tarefa fácil, resultando ser mais concludente abordar as experiências de um modo comparativo; ora relacionado-as com posicionamentos teóricos mais relevantes, ora pondo em evidência quer divergências formais que as aproximem conceptualmente, quer semelhanças aparentes que descrevam conceitos antagónicos.

Nesta perspectiva relacional, uma das mais interessantes aproximações à problemática da materialização da memória em Berlim foi o projecto do arquitecto português Álvaro Siza Vieira (1933-) para o Monumento às Vítimas da Gestapo, no quarteirão onde funcionara o centro de operações do aparelho repressivo nazi.[19] Existe um carácter um tanto sedutor na noção de um memorial que nunca se concretizou; que foi esquecido. Especialmente este que, admitidamente de modo não consciente, aborda de forma tão referente o património simbólico da cidade.

Outrora definido por construções apalaçadas do século XIX, o quarteirão permanecera durante décadas como um campo abandonado, após a remoção dos escombros provocados pelos bombardeamentos de que foi alvo, no final da Segunda Guerra Mundial. A proximidade do Muro de Berlim, que o limitava a norte, dificultava a praticabilidade do espaço, facto que adiou a sua reconstrução e promoveu a amnésia colectiva do seu passado nazi. No final dos anos 70, quando as entidades oficiais de Berlim Ocidental iniciaram o restauro do Martin-Gropius-Bau[20] no sentido de criar um novo centro cultural, "historiadores e arquitectos, envolvidos em diferentes projectos de renovação urbana, descobriram que os edifícios que outrora lhe estavam adjacentes foram as antigas instalações a partir das quais os agentes da Gestapo e das SS emitiam as ordens para o genocídio e geriam o policiamento do Reich."[21] Em 1981, a exposição inaugural do Martin-Gropius-Bau, 'Prússia: Uma Tentativa de Reavaliação', iniciou uma acesa discussão na comunidade política e civil: "várias pessoas manifestaram-se ofendidas por uma exposição sobre a Prússia estar alojada neste local; organizaram-se protestos para pressionar as entidades oficiais a comemorar a memória das vítimas da perseguição nazi neste histórico lugar."[22]

A analogia de Berlim com um palimpsesto encontra a sua mais óbvia concretização no *Terreno Gestapo*[23] onde, ao longo dos anos, diferentes histórias se foram sobrepondo sobre um mesmo suporte. Mas desta vez reunir-se-iam esforços

Terreno Gestapo



[6]

19 Com as sedes da Gestapo (*Geheime Staatspolizei*, a Polícia Secreta do Estado) e das SS (*Schutzstaffel*, a Tropa de Protecção). In TILL, Karen – *The New Berlin: Memory, Politics, Place*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, p. 63.

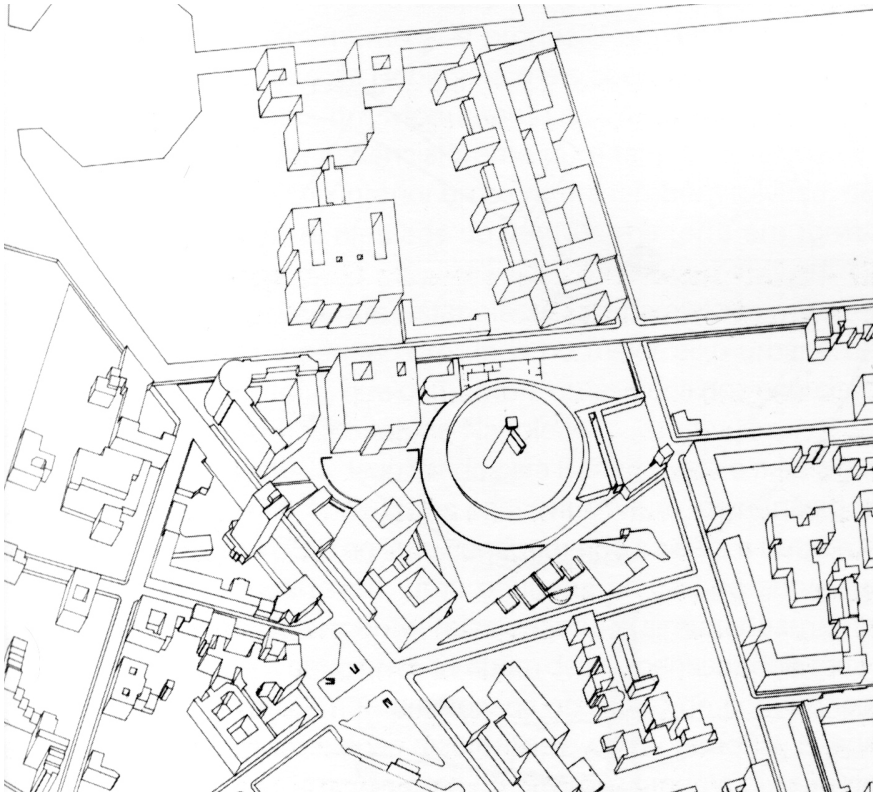
20 Edifício Martin Gropius (o edifício cúbico virado para o muro que se situa no mesmo quarteirão) resistiu, severamente danificado, aos bombardeamentos aliados da Segunda Guerra Mundial. Desenhado por Martin Gropius em 1881 em estilo renascentista, funcionara originalmente como Museu de Artes Aplicadas até ao final da Primeira Guerra Mundial e, a partir deste perído como Museu da Pré-História e História Antiga.

21 TILL, Karen – *Op.cit*. pp. 63-64.

22 *Ibid.* p. 64.

23 *Gestapogelände*. Nome pelo qual passou a ser referido o quarteirão, após a redescoberta do passado nazi do local. In *Ibid.* p. 80.

[6] O Terreno Gestapo em 1954.



[7]

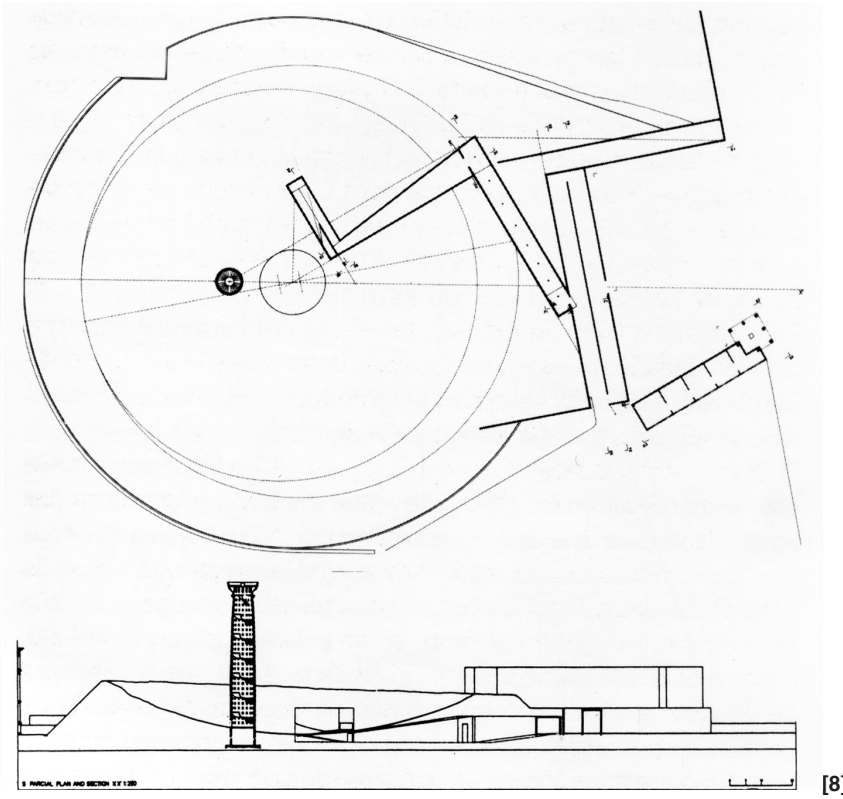
para garantir que a história que se viesse a *escrever por cima*, nada apagasse da anterior. Disto veio assegurar-se, em 1983, o concurso internacional para a construção de um monumento em memória das vítimas da Gestapo. "Agora que vamos reconstruir esta área, é nosso dever fazê-lo com plena consciência da história contemporânea enquanto providenciamos um lugar para contemplação. Contudo, não podemos também perder a oportunidade de oferecer ao distrito de Kreuzberg um terreno onde a vida se possa revelar e onde o lazer seja possível."[24] Ao abrir o concurso para o monumento, o presidente da câmara de Berlim Ocidental não deixou de fazer ressalva para a discussão que estava na ordem do dia. Numa Berlim já tão afeada pela destruição e pelo Muro, não era fácil aceitar de ânimo leve a exibição grotesca de tamanha cicatriz do passado. Havia que garantir que o que se viesse a construir fosse compatível com uma imagem positiva da cidade.

Monumento às Vítimas da Gestapo, de Álvaro Siza Vieira

A proposta de Siza Vieira para o Monumento às Vítimas da Gestapo recria todo o espaço do quarteirão de forma não convencional. Consiste num talude relvado de forma circular conformando, no seu interior, uma cratera de onde emerge, levemente afastada do centro, uma torre em forma de coluna dórica. No livro *Siza: Lugares Sagrados – Monumentos*, Matilde Pessanha descreve o projecto:

"O talude tem adossadas do lado virado para Berlim Leste e para a rua que limita o quarteirão, onde antes passava o Muro, as ruínas dos aquartelamentos das SS e no lado contíguo, que dá para a outra rua também limite do quarteirão, uma pequena praça que serve de pátio de acesso ao monumento, relacionando-o simultaneamente com a cidade, função, a outro nível, também desempenhada pela torre. A praça está estrategicamente colocada no ponto de confluência de três ruas

24 WEIZSÄCKER, Richard von - citado em *Ibid.* p. 82.



[8]

importantes: duas existentes e outra, pedonal, criada por Siza no prolongamento de uma outra provocando a divisão do quarteirão em duas áreas — aquela onde se sitúa o monumento e outra, mais pequena […].

Na praça, do lado do caminho pedonal, ficam situadas as construções destinadas a albergar uma exposição permanente sobre as 'actividades' das SS e da Gestapo. A rematar aquelas, um volume mais alto serve de base à pira, onde arderá continuamente a chama em memória das vítimas.

Da praça tem-se acesso ao interior do monumento através de uma pequena e única abertura numa das suas paredes, exactamente colocada no eixo da rua que a praça remata. O acesso ao monumento pode-se também fazer lateralmente pelo caminho pedonal. Tanto uma entrada como outra fazem-se ainda para um complexo sistema de espaços labirínticos: uns a céu aberto, outros fechados, outros mesmo enterrados, descendo para o interior da terra para voltar logo a subir por umas rampas que vêm finalmente desembocar no interior da cratera relvada onde só se avista o céu e, uns metros adiante, a torre.

É para ela que na sua peregrinação o visitante se deve dirigir em seguida. A torre contém uma escada de caracol que conduz os visitantes a um miradouro no seu topo, à semelhança da Coluna da Vitória, que possui igual tamanho.

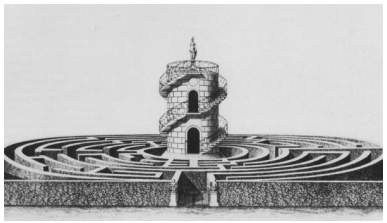
O visitante, desde que entra no 'labirinto' que dá acesso ao interior da cratera, deixa de ter qualquer contacto visual com a cidade e, só à medida que começa a subir a torre, também labirinto, agora em espiral, é que Berlim volta novamente a revelar-se através das múltiplas pequenas aberturas por onde também entra a luz que inunda o interior da torre."[25]

25 PESSANHA, Matilde - *Siza: Lugares Sagrados – Monumentos*. Porto: Campo das Letras, 2003, pp. 35-37.

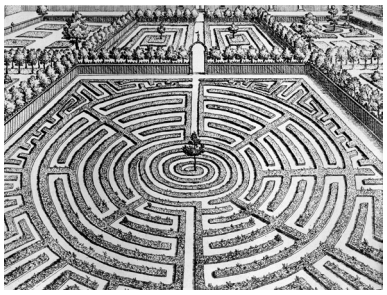
[7] Planta de situação do Monumento às Vítimas da Gestapo.
[8] Planta e corte principal do monumento.

Tal como com o *carácter destrutivo* sugerido na frase de Josef Kleihues em referência ao Palácio da República, não será muito importante saber se Siza Vieira conhecia ou não *a priori* a descrição que Walter Benjamin fizera da Coluna da Vitória, quando decidiu 'incluí-la' na sua proposta para o Terreno Gestapo; mas é inevitável estabelecer analogias entre a crónica e o projecto. Consciente ou não do escrito de Benjamin, Siza conhecia o paradoxo simbólico do monumento imperial. Tal como na crónica de 1900, sente-se também neste projecto uma certa procura pela restituição da legitimidade perdida da Coluna da Vitória. Mas, se para Benjamin ela "deveria ter sido arrancada com o último dia de Sedan" (isto é, após a derrota na Primeira Guerra Mundial), já em Siza, a reutilização do estigmatizado monumento com um novo propósito libertador, corporiza sobretudo um *carácter construtivo*.

Extremando um pouco mais a analogia, a cratera da proposta de Siza pode ser entendida como uma reinterpretação da Grande Estrela que circunscreve a Coluna da Vitória[26] fazendo equivaler, por extensão conceptual, ao *deambulatório* desta o *labirinto* de acesso à outra. O deambulatório, onde Benjamin revira o *Inferno* de Dante, encontra uma profunda analogia com o percurso labiríntico desenhado por Siza. Na sua explanação do conteúdo simbólico do Monumento às Vítimas da Gestapo, Pessanha descreve o percurso como uma "experiência iniciática" onde se faz "a descida aos infernos, às trevas iniciais, ao pré-formal ou caos, ao indiferenciado, ao seio da Terra Mãe" para logo "subirmos à superfície como que sendo dados à luz de novo." A torre, componente objectificada do memorial, consagra, através da escada em espiral e do miradouro priveligiado "a escalada para o outro nível cósmico"[27] – o que Benjamin descrevera na Coluna como "o círculo da graça que envolvia a resplandecente Vitória lá no alto."



[9]



[10]

A experiência iniciática para a qual Pessanha chama a atenção está fortemente associada a rituais fúnebres e de veneração que remontam ao neolítico. Adicionalmente, e para aprofundar esta concepção, a autora analisa os simbolismos inerentes aos conceitos de fechamento, espaço central, corte visual, escada e distanciamento presentes na proposta de Siza, estabelecendo analogias com experiências anteriores que trabalham essas mesmas unidades semióticas.

Pelo carácter universal da significação das formas, há que assumir que, no que diz respeito às experiências de materialização da memória, existe uma dimensão simbólica inconsciente; que supera a racionalidade. O próprio processo criativo vive de uma relação empírica com a memória que é difícil de controlar completamente, revelando que a teorizável *arte de memória* não se livra de ter que lidar com a *memória da arte*, mais complexa e de acesso involuntário, registada na filigrana do conhecimento. Terá então sido provavelmente por este carácter primordial dos símbolos – e não por uma referenciação ou homenagem premeditada – que hoje se verifica a coincidência de ideias entre Siza e Benjamin. Sobre a dimensão simbólica do seu Monumento às Vítimas da Gestapo, Siza diz-nos: "a aproximação de valores simbólicos que eu sinto que existem ali não foi racional, directa, consciente, etc., ela veio através da construção de espaços, de formas, de percursos, etc., etc., mas acredito que aí começam a aparecer as nossas memórias e as nossas informações que estão um bocado no subconsciente, não é? […] começam a surgir de uma espécie de nubelosa personagens, personagens arquitectónicas, e alguma coisa da

26 Em 1939, a Coluna da Vitória foi reposicionada por Albert Speer para a Grande Estrela, no Tiergarten, abandonando a sua posição original junto ao Reichstag. Ver 'Resenha Histórica da Arte Pública em Berlim' na p. 34.

27 PESSANHA, Matilde - *Op. Cit.* p. 47.

experiência e da informação que temos, alguma coisa nos vai conduzindo, mesmo não tendo a ver com arquitectura directamente, a encontrar um percurso que, esse sim, eventualmente estará carregado de valores simbólicos."[28]

A proposta de Siza não ganhou o concurso para a construção do Monumento às Vítimas da Gestapo. Na realidade, nem a proposta vencedora, resultado da parceria entre o arquitecto Jürgen Wenzel e o artista Nikolaus Lang,[29] viria a ser realizada, facto revelador da dificuldade de reunir consenso quando se trata de materializar a memória do Holocausto. Só em 2010, quase 30 anos após o início do debate sobre o que construir no local, seria finalmente inaugurado, sob o nome "Topografia do Terror", um centro de documentação e ponto arqueológico da autoria de Ursula Wilms (1963-), materializando definitivamente a memória nazi deste espaço.[30]

Redefinições

A falta de consenso no que diz respeito às materializações/espacializações da memória do Holocausto teve o seu reflexo nas próprias definições de monumento e memorial. Sobre isso, Karren Till escreve: "Em alemão existem muitas palavras para memorial; mas mais do que isso, diferentes tipos de memoriais representam a história do Nacional Socialismo e relembram o Holocausto. Os sobreviventes e os grupos de direitos humanos que exigiam um memorial no Terreno Gestapo exigiam um *Mahnmal*, literalmente um memorial de admoestação.[31] Este tipo de memorial distinguia-se dos mais genéricos *Denkmal* (um monumento memorial de celebração) ou *Ehrenmal* (um memorial de honra), o último dos quais herdara conotações negativas do período nacional-socialista. Outros tipos de lugares comemoravam a memória dos que morreram vítimas da perseguição nazi incluindo os *Gedenkstätte*, *Gedenkfriedhof*, *Gedenktafel* e *Gedenkstein* (centro museológico memorial, cemitério memorial, placa memorial e pedra memorial, respectivamente). Novos tipos de espaços emergentes incluíam os *Denkstätte*, *Denkort*, *Begegnungsstätte*, *Lernort/stätte* e *Dokumentationszentrum* (livremente traduzíveis como local de pensamento, lugar de contemplação, local de encontro, lugar/local de aprendizagem e centro de documentação, respectivamente). Cada um destes lugares-memória estava associado a determinadas formas estéticas, paisagismos, localizações simbólicas, práticas culturais, agendas políticas e espaços socialmente aprovados para performances de culpa, trauma, vitimização e vergonha."[32]

A pluralidade de materializações da memória e a complexificação da linguagem no sentido de as classificar, espelham as transformações do pensamento artístico na Alemanha do pós-guerra e a procura pela redefinição da arte pública de memória das suas cidades. Um dos posicionamentos mais interessantes neste âmbito foi a criação do conceito de anti-monumento (*Gegendenkmal*) pelo artista alemão Jochen Gerz (1940-).

28 SIZA, Álvaro In *Ibid.*, p. 43.

29 "que propuseram uma superfície plana de placas de ferro fundido gravadas com reproduções de documentos de 'angústia, desumanidade, injustiça e brutalidade pura,' definindo o contorno dos edifícios originais, incluíndo a sede da Gestapo." In TILL, Karen - *Op. cit.* p. 91.

30 No caminho ficou também o ambicioso projecto de Peter Zumthor (1943-), vencedor do concurso de 1993. Apesar de ter sido parcialmente construído, o projecto seria totalmente abandonado por descontrolo orçamental e dificuldades técnicas na sua concretização.

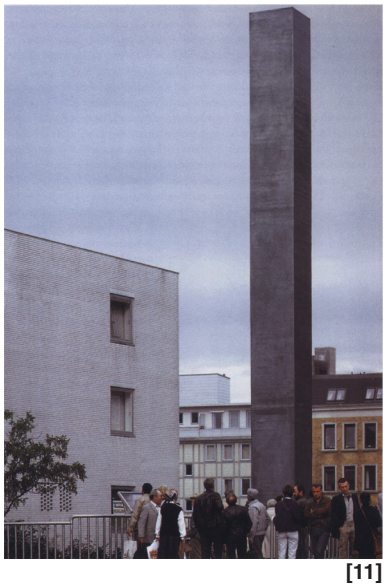
31 "Admoestar, *v. tr.* Repreender branda e benevolamente (denunciando o mal feito e encarecendo o bem a fazer)." In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, consultável em <www.priberam.pt/dlpo/>.

32 TILL, Karen - *Op. cit.,* pp. 82-83.

[9] Labirinto e torre em espiral (segundo W. Born).

[10] Jardim-labirinto. Hans de Vries. 1583.

Anti-monumento contra o Fascismo, Harburg, Hamburgo



[11]

Em 1984, Jochen Gerz foi convidado a propor um "Monumento contra o Fascismo, a Guerra e a Violência – e para a Paz e os Direitos Humanos", num jardim no centro de Hamburgo. Em parceria com a sua mulher, a artista israelita Esther Shalev-Gerz (1948-), a dupla recusou o local sugerido, propondo a sua construção numa movimentada rua do centro de Harburg, um subúrbio descaracterizado de Hamburgo.[33] A ideia era não remeter a memória para o esquecimento inevitável que a esperava no jardim; a função recordativa do monumento encontraria muito mais sentido num espaço mais utilitário do que simbólico ou representativo. A proposta procurou responder essencialmente a duas inquietações dos artistas: como objectificar a memória sem usurpar a vontade de recordar da comunidade e como construir um monumento anti-fascista sem ceder ao que eles consideravam como as tendências fascistas de todos os monumentos. Ou, nas palavras dos artistas: "o que nós não queriamos era um enorme pedestal com alguma coisa encima que presumisse poder dizer às pessoas o que elas devem pensar."[34]

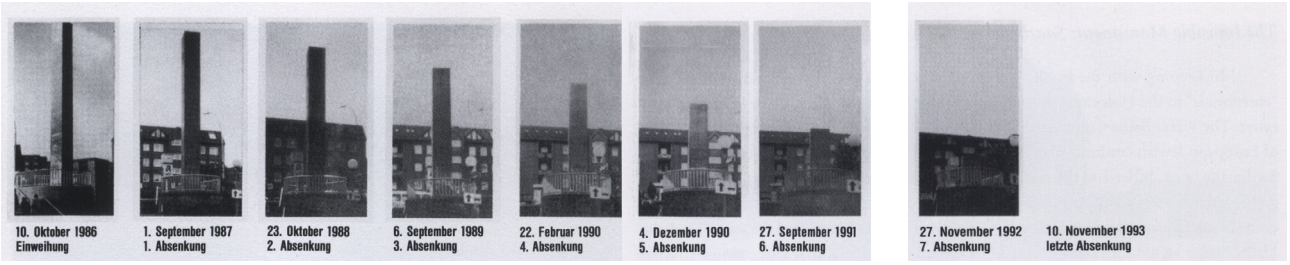
Desvelado em 1986, o monumento materializava-se numa coluna de secção quadrada de um metro de lado e doze de altura, construída em alumínio e revestida por uma fina e macia camada de chumbo escuro. Uma inscrição temporária junto à sua base tinha escrito em vários idiomas: "Convidamos os cidadãos de Harburg, e todos aqueles que visitam a cidade, a adicionar os seus nomes aos nossos. Ao fazê-lo, comprometemo-nos a permanecer vigilantes. À medida que mais e mais nomes forem cobrindo esta coluna, ela será gradualmente enterrada. Um dia terá desaparecido completamente, e o local do Monumento contra o Fascismo de Harburg permanecerá vazio. No final, só nós próprios nos podemos levantar contra a injustiça."[35]

Junto a cada um dos cantos da coluna encontrava-se uma caneta com ponta de aço com a qual se podia marcar a superfície de chumbo. À medida que se iam preenchendo porções de um metro e meio com "*graffiti* memorial", o monumento ia sendo sucessivamente descido para um câmara tão profunda como a altura da coluna. Ao longo dos sete anos que se seguiram, cada um dos oito "enterramentos" da estela de chumbo seria solenizado pela presença de importantes personalidades políticas em eventos com extensa cobertura na comunicação social. Com a última descida, a coluna desapareceu finalmente a 10 de Novembro de 1993 colocando-se, sobre o seu topo, uma pedra com a inscrição "Monumento contra o Fascismo de Harburg".

James Young, no livro *At Memory's Edge*, elucida o carácter antitético do anti-monumento proposto pelos Gerz: "o seu objectivo não era o de consolar mas antes o de provocar; não procurava permanecer fixo mas sim alterar-se; não pretendia ser eterno mas antes desaparecer; não queria ser ignorado pelo transeunte, exigindo sim a interacção; não esperava uma existência imaculada convidando antes à sua própria violação e desacralização; não aceitava graciosamente o fardo da memória, atirava-o aos pés da cidade."[36] Ao contestar as noções de permanência e

[11] Inauguração do Anti-monumento contra o Fascismo em 1986.
[12] Os vários estádios do enterramento progressivo do anti-monumento.
[13] Uma cidadã adiciona o seu nome à coluna.

33 Esta e todas as outras informações relativas ao Anti-monumento contra o Fascismo, quando não referenciadas, foram recolhidas em YOUNG, James – *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Heaven e Londres: Yale University Press. 2000. pp. 127-139.
34 In *Ibid*. p. 128.
35 In *Ibid*. p. 128.
36 In *Ibid*. p. 131.

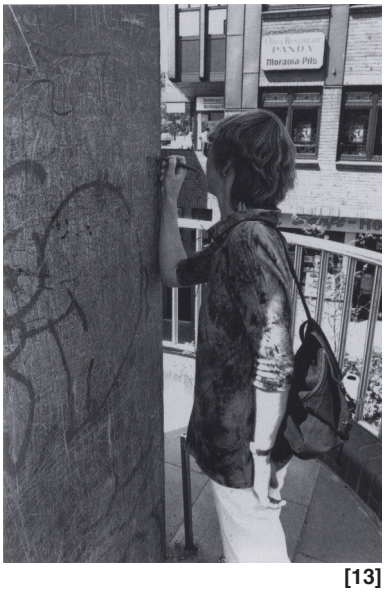


[12]

autoridade que lhe estão tradicionalmente implícitas, a proposta dos Gerz punha em causa, através de uma abordagem de extrema simplicidade, a utilidade e adequação dos monumentos como formas de relembrar o passado. Neste sentido volta a ser possível establecer alguma analogia com a crónica de Walter Benjamin onde também se problematiza a relação entre autoridade e memória. Mas ao passo que Benjamin procurava desmilitarizar a Coluna da Vitória através de uma aproximação estética e do elogio da inocência infantil, os Gerz propunham o ritual catártico do espectador apelando à sua individualidade e desautorizando as pretensões colectivizantes dos monumentos. Adicionalmente, ao ritualizar um processo de promoção de vazio, pode-se dizer que o anti-monumento dos Gerz materializa de modo bastante evidente um forte *carácter destrutivo*.

"No que diz respeito ao fascismo, os alemães tendem a manter-se calados. Mas aqui, como pode ver, foi-lhes oferecido um superfície limpa na qual podem expressar os seus sentimentos."[37] O apelo à interacção com a obra (ou à violação da sua integridade, dependendo do ponto de vista) manifesta, segundo Young, um posicionamento de humildade face aos espectadores, acostumados a manter algum distanciamento de respeito e reverência.[38] Perante a natureza de um objecto com fim anunciado, o espectador é motivado a participar por um misto de complacência e acto de contrição. Young acrescenta, "o anti-monumento desnaturalizou o que os Gerz sentiam como sendo uma distância artificial entre o artista e o público, gerada pela glorificação sagrada da arte." [39]

A dimensão ritual contida na existência desta obra adensa o significado da participação: ao marcar o próprio nome na estela de chumbo, o signatário certifica um compromisso de vigilância. O acto participativo provoca uma consciencialização instantânea para os dramas do passado seguida da recuperação de relativa tranquilidade de consciência. Terminada a performance, ao encerrar-se para sempre a coluna sobre uma pedra, o compromisso ganha um carácter irreversível e a experiência sai reforçada no interior de cada participante – e com ela, a sua memória.



[13]

Sobre o conteúdo psicológico do anti-monumento, Jochen Gerz acrescenta que: "[as pessoas] praticam uma espécie de repressão sublime do passado. Daí a minha ideia de reprimir a obra de arte. Desde os ensinamentos de Freud, está bem estabelecido que as coisas que reprimimos continuarão a nos perseguir."[40] Assim, além de problematizar a memória e a necessidade de a objectificar, o Anti-monumento contra o Fascismo assume também uma dimensão metadiscursiva, questionando a função e o valor da arte. Com esta obra, os Gerz manifestavam-se contra o que

37 GERZ, Jochen, SHALEV-GERZ, Esther In *Ibid*. p. 120.

38 YOUNG, James - *Op.cit*. p. 134.

39 *Ibid*. p. 134.

40 GERZ, Jochen In *Ibid*. p. 120.



[14]



[15]

consideravam ser indicativo do maior falhanço da arte: a sua conspicuidade e reconhecimento. Para os artistas, a arte faz uso da sua aura sacralizada para se impor perante a audiência. Gerz acrescenta: "se a arte fosse totalmente consumida, se deixasse de ser visível e conspícua, se restassem apenas algumas manifestações de arte, então aí sim ela passaria a estar de facto no seu lugar – isto é, no interior das pessoas para as quais ela foi criada."[41]

Em claro contraste com o monumento às Vítimas da Gestapo, de Álvaro Siza, o anti-monumento dos Gerz resulta de um controlo premeditado do seu simbolismo. Se em Siza, a dimensão simbólica decorre de uma *espécie de nubelosa* da qual surgem involuntariamente *personagens arquitectónicas* inconscientes do seu significado, no caso dos Gerz passa-se o oposto. A ideia de um monumento como algo que desaparece enterrando-se no chão está plena de intencionalidade simbólica, a começar pela sua adequação ao acontecimento que se propõe a recordar em especial: o Holocausto. "Existirá melhor forma de relembrar eternamente um povo desaparecido do que através de um monumento perpetuamente inacabado e continuamente fugidio?"[42], pergunta Young. Os próprios artistas compararam o monumento com "uma grande faca negra lentamente cravada nas costas da Alemanha, em que cada empurrão é solenemente comemorado pela comunidade; como uma auto-mutilação, uma espécie de *hara-kiri* topográfico"[43]. Falando em alemão, para um público alemão, Gerz aludia assim, óbvia e ironicamente, a uma conhecida expressão da propaganda nazi – "punhalada nas costas" (*Dolchstoss von hinten)* – com a qual se culpabilizavam todos os inimigos internos, externos e imaginários responsáveis pelas desgraças da Alemanha, especialmente pela derrota da Primeira Guerra Mundial. "A apropriação da linguagem nazi desta forma era claramente intencional e provocatória manifestando uma auto-identificação irónica dos Gerz como 'inimigos

[14] O anti-monumento após a sétima descida. 1992.

[15] O anti-monumento após a última descida. Novembro de 1993.

[16] *Neue Wache* em 1900.

[17] Interior da *Neue Wache* em 1931, durante a República de Weimar.

41 GERZ, Jochen In *Ibid*. p. 132.

42 *Ibid*. p. 131.

43 GERZ, Jochen falando na conferência "*Kunst und Holocaust*", em Evangälischen Akademie Loccum, Alemanha Ocidental, 20 de Maio de 1989. In. Young, James - *Op.cit*. p. 135.

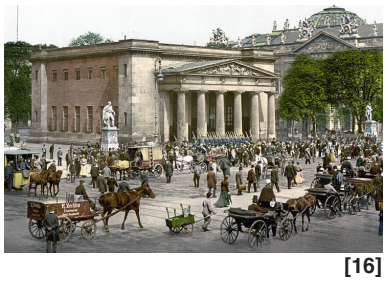
do Reich'"[44], diz Young.

Poder-se-ia afirmar que, em comparação com a proposta de Siza para o Terreno Gestapo, o anti-monumento dos Gerz é mais conceptual – ou pelo menos que o seu conceito é mais racional do que empírico – respondendo assim de forma mais adequada à seriedade do Holocausto. Contudo, seria igualmente válido defender que no projecto de Siza se verifica uma pesquisa mais completa das capacidades simbólicas e psicológicas do espaço *per se*, sem o recurso a retóricas adicionais. Também no que diz respeito à posição de humildade face ao espectador, o consenso sobre qual das duas obras melhor a personifica não deve ser imediato. Não existirá maior presunção ao tentar subverter o sentido de um monumento – e elogiando com isso a originalidade da sua autoria – do que em trabalhar valores simbólicos de luto e homenagem universalmente inteligíveis? Será também válido afirmar que a apologia do sagrado na arte de memória pretende, além de sacralizar a memória, sacralizar a própria arte? Se assim for, é importante considerar que mais uma vez podemos estar perante um processo motivado inconscientemente. De certo modo, a lógica de admoestação parece subentender alguma forma de monumentalidade imposta, um efeito assombrador, algum confronto de escalas (espaciais, temporais, materiais…) que induza o silêncio e a reflexão. Estes efeitos pressupõem que exista um certo distanciamento entre o agente admoestador e o espectador admoestado. Daí a aproximação sacralizante à qual nem a estela conceptual dos Gerz parace conseguir escapar – pelo menos em algum momento.

Neue Wache

Neste sentido, a *Neue Wache* (Nova Guarda) em Berlim, surge precisamente como a antítese do anti-monumento de Harburg rendendo-se à abordagem mais autoritária e tradicional da arte de memória – facto justificado, em parte, pelo seu contexto histórico.

Construído entre 1816 e 1818 segundo o desenho de Schinkel, este pequeno pavilhão neoclássico localizado no início da Unter den Linden foi concebido originalmente para acolher a guarda real, responsável pela proteccção do vizinho *Stadtschloss*, o palácio prussiano.[45] Foi na *Neue Wache* que foram decretadas as ordens de mobilização e desmobilização da Primeira Guerra Mundial razão pela qual, após a deposição do imperador e a instauração da República de Weimar, este lugar se assumiu como preferencial para a construção de um memorial às vítimas do conflito. A adaptação do espaço ficou a cargo do arquitecto Heinrich Tessenow (1876-1950) que introduziu o óculo zenital numa óbvia referência ao Panteão de Roma. Dedicado em 1931, o Memorial aos Mortos na Grande Guerra (*Gedächtnisstätte für die Gefallenen des Weltkriegs*) tinha como peça central um bloco negro de granito com dois metros de altura sobre o qual repousava uma coroa de folhas de carvalho em ouro e prata. Após a subida de Hitler ao poder, manteve-se a sua forma e função, alterando-se apenas o seu nome para *Reichsehrenmal* (Memorial de Honra do Reich).



[16]

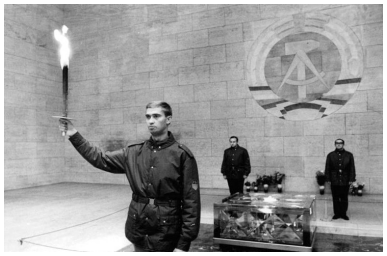


[17]

Fortemente danificado pelos bombardeamentos da Segunda Guerra Mundial, o edifício, que se encontrava no sector oriental de Berlim, foi então rededicado em 1960 como Memorial das Vítimas do Fascismo e Militarismo (*Mahnmal für die Opfer des Faschismus und Militarismus*). No centro do espaço, junto a uma "chama eterna", depositaram-se os restos mortais de uma vítima do holocausto e de um

44 *Ibid*. p. 135, n. 14.

45 Esta e todas as outras informações relativas à *Neue Wache*, quando não referenciadas, foram recolhidas em: <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/present/neuewach.htm>.



[18]

soldado desconhecido, assim como terra retirada de vários campos de batalha e campos de concentração nazis. A parede do fundo, enfrentando a entrada, exibia o insígnia da República Democrática Alemã.

Por todas estas transformações, a *Neue Wache* ganhara a aura de espaço de memória por excelência constituindo, após a queda do Muro de Berlim, o local ideal para uma homenagem do povo alemão reunificado às vítimas do seu passado bélico. Contudo, embora a luta contra *o fascismo e o militarismo* fosse um ideal comum entre os regimes oriental e ocidental, era necessário algum tipo de intervenção no memorial que ostentava o emblema do regime repressivo da RDA. Assim, em 1993 foi inaugurado pelo então chanceler Helmut Kohl (1930-) o novo Memorial Central da República Federal da Alemanha para as Vítimas da Guerra e da Tirania (*Zentrale Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft*).

O chanceler Kohl, que conduzira o processo de reunificação do país em 1990, teria um papel muito mais activo na renovação da *Neue Wache* do que a simples presença na sua cerimónia de inauguração. "Alegadamente, uma miniatura da *pietà* moderna de Käthe Kollwitz com uma mãe a segurar um filho morto, sempre fora um dos seus objectos de secretária preferidos, pelo que ele a propôs como figura central para o santuário."[46] Segundo o desejo do chanceler (cujo partido gozava de uma margem confortável de assentos parlamentares) seria então reproduzida uma versão ampliada da escultura, aumentando a sua altura de 38 para 150 centímetros. A réplica seria então instalada no centro do edifício sobre um quadrado negro no pavimento com a inscrição: "às vítimas da guerra e da tirania".

A escultura *Mãe com Filho Morto* (*Mutter mit totem Sohn*) de Käthe Kollwitz (1867-1945) é uma obra de 1937 dedicada ao filho da artista, um jovem recruta alemão morto no início do primeiro conflito mundial com apenas dezoito anos. Ao atribuir uma dimensão humana à guerra, esta peça promovia a reconciliação entre vítimas e agressores reiterando, de uma vez por todas, a inocência dos soldados alemães mortos em combate. Neste sentido, a escultura de Kollwitz ia ao encontro da verdadeira razão que motivara o chanceler Kohl a envolver-se pessoalmente no projecto: a falta de um espaço adequado onde dignitários estrangeiros pudessem prestar homenagem às vítimas alemãs da guerra e aos seus heróis, o que originara, anos antes, um incidente diplomático com os Estados Unidos.[47]

Segundo Young, "o problema estava em que na Alemanha, ao contrário de outros países, um memorial em homenagem às vítimas da guerra e aos seus heróis seria, na sua essência, um memorial contraditório. Os que hoje são considerados os seus 'heróis' foram tidos como pérfidos inimigos do estado durante a guerra, enquanto que os seus 'soldados mortos' morreram na campanha de Hitler para conquistar a Europa e matar os seus Judeus."[48]

Existe um tratamento sensível da materialidade do espaço interior da *Neue Wache* que recupera o sentido da proposta de Tessenow. Além de destacar um elemento central no sentido de ampliar a noção do vazio envolvente, o quadrado negro

46 YOUNG, James – *Op.cit*. p. 186.

47 Em 1985, Kohl convidara o então o presidente norte-americano Ronald Reagan a prestar uma homenagem num cemitério militar onde alguns membros das SS repousavam lado a lado com os soldados alemães recrutados. A homenagem gerou uma onda de protestos na opinião pública americana e associações de vítimas do Holocausto. In YOUNG, James – *Op.cit*. p. 186.

48 *Ibid*. p. 186.

[18] Interior da *Neue Wache* em 1970, durante a RDA..

[19] Interior da *Neue Wache* após a renovação.



[19]

no pavimento sobre o qual assenta a escultura remete também para o bloco de granito original sobre o qual repousava a coroa de folhas. Contudo, vários aspectos do novo memorial foram alvo de crítica, pondo em evidência a incompatibilidade das diferentes memórias e a dificuldade de as unificar num só espaço. Ao relembrar as vítimas judaicas juntamente com os seus assassinos através de uma escultura de tão forte simbolismo cristão (*pietà*), originalmente concebida como reflexo do sofrimento gerado pela Primeira Guerra Mundial, a aceitação deste memorial esteve longe de ser unânime. Às críticas, Kohl respondeu simplesmente que a estátua de Kollwitz era uma figura universal de luto, apropriada a todos os que aí fossem prestar homenagem às suas perdas de guerra. Não obstante, ele permitiria a instalação no pórtico de entrada de uma placa de bronze relembrando especificamente os judeus, ciganos e homossexuais vítimas do nacional-socialismo.[49]

Mas o aspecto mais contencioso no que diz respeito à *Neue Wache* foi mesmo o método pouco democrático do seu processo de reformulação ao negar-se a possibilidade de um concurso para o memorial, ao contrário do que se verificava na maior parte dos projectos de homenagem e memória ao Holocausto.

De certo modo, o sentido autoritário inerente à rededicação da *Neue Wache* repercutiu-se na sua espacialidade. Não é por força de qualquer indicação escrita, nem pelo esforço de algum polícia ou vigilante que os visitantes deste memorial se silenciam completamente ao aproximar-se da sua entrada. O espaço que delimita a escultura da mãe e do filho morto inibe, inclusive, muita gente de sequer descer os dois degraus que separam a porta da superfície interior, embora qualquer pessoa o possa fazer – existem inclusivamente dois longos bancos de pedra no interior junto à porta, disponíveis para quem se quiser sentar. O olhar curioso e prolongado da maior parte das pessoas evidencia que não será por desinteresse que não exploram espacialmente o memorial, mas sim por não saber o quão próximo se podem chegar.

Embora não se possa considerar indiscutivelmente uma peça de arte pública, a *Neue Wache* encontra-se no limite da definição de arquitectura. Tal como no Panteão de Roma, o óculo zenital expõe o espaço interior aos mesmos elementos

49 YOUNG, James – *Op.cit*. pp. 186-187.



[20]

naturais do exterior. E, de certo modo, é a sua dimensão arquitectónica que constitui a quase totalidade da intensidade admoestante deste memorial; se a mesma escultura se encontrasse em espaço aberto, dificilmente imporia tanta reverência. O espaço interior da *Neue Wache* epitomiza o efeito assombrador referido anteriormente. O vazio sai reforçado pela presença solitária da estátua de Kollwitz que se destaca materialmente do seu entorno pétreo e acinzentado. Sendo o único objecto metálico e, por conseguinte, reflector de alguma luminosidade, *Mãe com Filho Morto* não deixa de ser o elemento mais frio do espaço.

Embora constitua uma abordagem mais literal do que o anti-monumento dos Gerz, o memorial na *Neue Wache* responde à necessidade para a qual foi criado. Evoca um vazio diferente do vazio matafísico evocado em Harburg. Este último não se coaduna com a necessidade tipológica de um memorial no qual governantes estrangeiros e outros convidados de estado possam depositar coroas de flores. Resultaria aliás incongruente subverter de tal modo a intenção original do anti-monumento, cujos autores se posicionavam conceptualmente nos antípodas desse tipo de aproximação sacralizante.

[20] Interior da *Neue Wache* virado para a entrada. Poucas pessoas se atrevem a entrar realmente.

Memória
casos de estudo

Comboios Distantes

Berlin Junction

Missing House

Bibliothek

Memorial aos Judeus Mortos na Europa

Entfernte Züge (Comboios Distantes)

Autor: Bill Fontana (1947-)
Ano: 1984
Local: Anhalter Bahnhof

No espaço vazio deixado pela destruição da Anhalter Bahnhof, um antigo terminal ferroviário de Berlim, Bill Fontana instalou oito amplificadores sonoros que reproduziam os sons recolhidos na estação central de Colónia. Os amplificadores foram enterrados em duas filas paralelas mimetizando a posição das antigas vias e plataformas.[50]



[21]



[22]

Anhalter Bahnhof era a maior estação ferroviária da Alemanha até ser sido destruída na sequência de fortes bombardeamentos durante a Segunda Guerra Mundial. Apenas se conservou o pórtico de entrada e parte da fachada como ruína. "A primeira vez que visitei a Anhalter Bahnhof, o terreno vazio por trás da fachada destruída pareceu-me estranhamente calmo, como se assombrado pelos sons de comboios e pessoas. Este 'assombramento acústico' era tão vívido que decidi desenhar uma escultura sonora que sugerisse a mesma experiência para quem por aí passasse."[51]

O conceito de 'escultura sonora' – transversal ao conjunto das obras de Bill Fontana – resulta, como refere Joan Gibbons, de um entendimento dos sons como "volumes de espaço que existiram no tempo. Mas isto não quer dizer que as obras de Fontana sejam formalistas ou que apenas se preocupem com as propriedades físicas do lugar. Pelo contrário, elas estão fortemente relacionadas com a sua percepção do mundo vivido – 'um modo de ouvir o mundo'. Fontana trabalha com os sons reais de um lugar ou lugares, usando-os como base para as suas composições, relacionando definitivamente o ouvinte com o lugar através de vestígios sonoros. Estes lugares são já muitas vezes 'resonantes' cultural e historicamente, servindo de âncoras à memória social e colectiva."[52]

---

50 Esta e todas as outras informações relativas à instalação *Entfernte Züge*, quando não referenciadas, foram recolhidas em: <http://www.resoundings.org/Pages/Urban%20Sound%20Sculpture.html>.

51 FONTANA, Bill In <http://www.resoundings.org/Pages/Urban%20Sound%20Sculpture.html>.

52 GIBBONS, Joan – *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. Londres: I. B. Tauris. 2007. pp. 48-49.

A instalação *Distant Trains* integra-se de modo coerente na práxis artística de Fontana. Aqui, os 'vestígios sonoros' recolhidos na estação central de Colónia – que hoje é a mais movimentada da Alemanha – procuram reconstruir a espacialidade da Anhalter Bahnhof sinestesicamente. "Os sons dos anúncios de comboios são quase constantes. Por vezes, vários anúncios simultâneos criam espontaneamente uma espécie de poesia sonora. Os sons dos próprios comboios, dos sinais de partida e chegada e as vozes e passos das pessoas estão também presentes."[53] Certamente, todos aqueles que visitaram a instalação estariam familiarizados com o espaço interior de um terminal ferroviário. Trata-se de uma imagem visual que existe na memória das pessoas; um conhecimento associado a outras especificidades sensoriais. Ao estimulá-la através da sinestesia, o espectador – ou ouvinte – reconstrói mentalmente o espaço; ao não ver, ouve 'melhor', atentando em pormenores que antes lhe passavam desapercebidos, enriquecendo assim a sua memória espacial. "Em 1984, havia ainda muitas pessoas em Berlim que se lembravam da Anhalter Bahnhof viva. Elas ouvi-la-iam ressoando outra vez, longe no tempo… Voltar ao espaço como uma estação acústica reconstruída era estranho e emocional."[54]

Embora a instalação não procure relembrar especificamente o Holocausto, existem vários sinais que evocam *esse* passado do espaço. Se por um lado a presença do pórtico de entrada arruinado confere o contexto espacial necessário para o espectador (ou ouvinte) poder desenhar mentalmente os limites da antiga estação, por outro ele evoca também a própria razão que o justifica enquanto ruína: a destruição provocada pela guerra e, por extensão, o genocídio. Daqui partiram vários dos comboios que deportaram os milhares de judeus berlinenses durante o Holocausto. Pode igualmente defender-se que existe uma sugestão nesse sentido subtilmente implícita no título da obra, permitindo a associação entre os *comboios distantes* de Colónia e aqueles *comboios de longa distância* que levaram os judeus para o campo de Theresienstadt, na República Checa.[55] A visibilidade de um grande búnquer nazi contíguo ao terreno garante também a associação a esse contexto histórico. E em 1984 provavelmente já se poderia ler na parede virada para a ruína o grafito anónimo que ainda hoje exibe "*Wer Bunker baut wirft Bomben*" ("Quem constrói búnqueres atira bombas").

Em 1987, este terreno seria também escolhido por Wim Wenders como cenário para o filme *As Asas do Desejo*. No seu deâmbulo pela cidade, Peter Falk pára para um café num pequeno *Imbiss* neste vazio urbano onde aproveita para desenhar a ruína que reconheceu enquanto caminhava: "esta deve ser a estação de que me falaram, aquela com o nome esquisito. Não a estação onde parava o comboio, mas a estação... onde parava a estação."[56]



[23]

53 FONTANA, Bill In <http://www.resoundings.org/Pages/Urban%20Sound%20Sculpture.html>.

54 FONTANA, Bill In <http://nyartsmagazine.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3709:bill-fontana-sounds-reconstructing-space-mary-l-chou&catid=59:januaryfebruary--2006&Itemid=702>.

55 In <http://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Anhalter_Bahnhof>.

56 In *As Asas do Desejo* [filme]. WENDERS, Wim. Road Movies Berlin. 1987.

[21] Visitantes percorrem a instalação sonora.

[22] Fotografia ilustrada da Anhalter Bahnhof no início do século XX.

[23] Cena do Filme *As Asas do Desejo*, na qual Peter Falk passeia pela área da Anhalter Bahnhof.

Berlin Junction

Autor: Richard Serra (1939-)
Ano: 1988
Local: Tiergartenstrasse 4

Duas lâminas curvas de aço corten conformam um espaço percorrível. Embora na sua base as curvas sejam paralelas, as lâminas estão torcidas na vertical, conformando um volume irregular.[57]



[24]

A obra, inicialmente exposta em frente ao Martin-Gropius-Bau em 1987, seria instalada no ano seguinte, por sugestão do escultor, junto à Filarmónica de Berlim – o icónico edifício da autoria de Hans Scharoun inaugurado em 1963 – muito próximo do local onde, durante o Terceiro Reich, se desenvolveu o programa de "eutanásia" de milhares de pessoas portadoras de doenças mentais e deficiências físicas, numa operação designada *Aktion T4* (em referência à morada do edifício, Tiergartenstrasse 4). A escultura foi então aí instalada no sentido de recordar o passado do lugar, adquirindo assim *a posteriori* a função de memorial.

Este memorial está envolto em alguma contorvérsia decorrente do facto de não ter sido originalmente pensado como tal. A abstracção formal da escultura não recordava especialmente o passado histórico do lugar, rendendo-se sim a um formalismo recorrente na obra de Serra que contava já com um vasto currículo de obras em aço corten em que trabalhava superfícies inclinadas e os espaços por elas conformados. A construção de uma escultura "igual" a tantas outras para marcar um capítulo tão marcante e sensível da história alemã não foi bem recebida por uma parte considerável da sociedade civil.[58]

Placa memorial

No sentido de responder às críticas – e de forma a criar um espaço onde se pudesse prestar homenagem, informando igualmente sobre o passado do local – instalou-se em 1989 uma placa memorial no chão. Sob o título "Em honra às vítimas esquecidas", o texto inscrito refere o evento a recordar, o perfil das 200.000 vítimas e o dos ofensores (que incluíam "cientistas, médicos, enfermeiros, polícias e oficiais de justiça, saúde e trabalho") assim como os locais de recolha e extermínio dessas pessoas. Termina dizendo: "O número de vítimas é elevado. Baixo permanece o número de criminosos condenados."

---

57 Esta e todas as outras informações relativas à escultura Berlin Junction, quando não referenciadas, foram recolhidas em: <http://www.art-in-berlin.de/incbmeld.php?id=929&-kunst--am-bau>.

58 É possível encontrar vários sítios da internet onde se discute a pertinência da escultura *Berlin Junction* de Richard Serra como o memorial oficial para a *Aktion T4*. O exemplo mais activo está disponível em: <http://www.sigrid-falkenstein.de/euthanasie/runder_tisch.htm>.

Não contendo nenhuma referência à escultura de Richard Serra, existe contudo uma relação entre os dois a nível material. A tonalidade escura do bronze que constitui a placa quadrada de três metros de lado não deixa grandes dúvidas que esta procura integrar, justificando, a presença inquietante das curvas de Serra.

De certa forma, o minimalismo pouco comunicante de *Berlin Junction* e a presença discreta da placa de bronze (muitas vezes escondida debaixo de neve e folhas) seriam responsáveis por uma série de outros memoriais que viriam a ocupar esta morada. Em 2007 acrescentou-se um painel informativo ao resguardo de uma paragem de autocarros existente no local e, a partir de 2008, um painel vertical com elementos gráficos documentais passaria a complementar a informação disponível, atraindo também maior atenção para o lugar.[59]

Mais recentemente "estacionou" no local uma outra escultura em memória da *Aktion T4*, no âmbito do projecto Memorial dos Autocarros Cinzentos, da autoria dos artistas Horst Hoheisel e Andreas Knitz. O projecto consiste numa escultura itinerante de um autocarro modelado em betão, semelhante em cor, forma e tamanho aos históricos veículos que transportaram os milhares de doentes dos hospitais para os campos de extermínio. "Onde nos levam?" – a pergunta de um dos pacientes está inscrita no interior do autocarro que, estando dividido ao meio por um percurso, convida o seu atravessamento. A escultura permaneceu aí durante um ano, entre 2008 e 2009, estando actualmente em itinerância pelos locais implicados na *Aktion T4* por toda a Alemanha "como uma forma de transportar a memória – como um veículo de história."[60]

Apesar do Memorial dos Autocarros Cinzentos não evidenciar uma referenciação a *Berlin Junction*, é possível estabelecer uma analogia espacial entre as duas esculturas no sentido em que ambas conformam um percurso. Uma passagem que, apesar de curta, espacializa a ideia de experiência iniciática; um rebaptismo consciencializante para o passado do local. Também a materialidade aproxima as esculturas. Embora o betão e o aço corten sejam substancialmente diferentes, ambos incluem uma forte carga simbólica de associação à destruição. Era de betão e ferro que se caracterizava a paisagem urbana na Alemanha do pós-guerra, destacando-se dos escombros provocados pelos bombardeamentos.

Adicionalmente, enquanto que o betão apela à memória ao confrontar o espectador com o risco amnésico do seu cinzento alienante e unificador, o aço corten, pela sua matiz semelhante à do ferro oxidado, transmite sensações de resistência e temporalidade e com isso a aura de haver testemunhado a história. Não obstante o processo de oxidação do aço corten resultar de um tratamento químico executado artificialmente e em pouco tempo, este material incorpora o sofrimento e objectifica a dor.

Existe portanto uma dimensão algo imediata de associação de *Berlin Junction* a um propósito recordativo e de homenagem solene, tanto a nivel material como espacial. Facto que explica a atribuição *a posteriori* de significado memorial à escultura e a sua aparente adequação para o efeito. Apesar das vozes críticas quanto ao seu desígnio de memorizar singularmente as vítimas da *Aktion T4*, não parece ter havido vontade de remover a escultura do local.



[25]

"*Denkmal der grauen Busse*"
Autores: Horst Hoheisel (1944-) e Andreas Knitz (1963-)
Ano: desde 2006
Local: itinerante

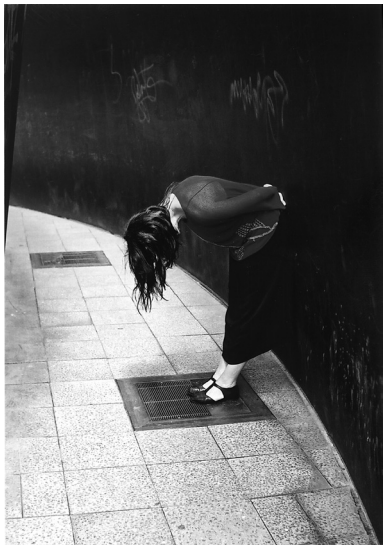


[26]

[24] *Berlin Junction* com a Filarmónica ao fundo.
[25] *Berlin Junction* com placa memorial em primeiro plano.
[26] Memorial dos Autocarros Cinzentos.

59 Detalhes destas e de outras iniciativas relativas aos memoriais da *Aktion T4* neste local podem ser encontrados em: <http://www.sigrid-falkenstein.de/euthanasie/runder_tisch.htm>.
60 In <http://www.dasdenkmaldergrauenbusse.de/>.

"Transition – Berlin Junction"
Autor: Georg Klein (1964-)
Ano: 2001
Local: interior da escultura *Berlin Junction*



[27]

Em 2001, durante seis meses, a escultura de Serra integrou a instalação sonora *Transition – Berlin Junction* da autoria de artista alemão Georg Klein. "Um processo de composição para quatro vozes: uma feminina, uma masculina, o som do trânsito e sons puros gerados por computador."[61] Reproduzido constantemente, dia e noite, por amplificadores sonoros localizados sob quatro grelhas metálicas entre as duas lâminas, o som era "quase estático – às vezes com um padrão rítmico estável" alterando-se quando um visitante atravessava a escultura. As grelhas incluíam sensores de movimento que, quando detectado, transformavam o som em tempo real, permitindo inclusive que por vezes fossem evocadas algumas palavras.

A instalação procurava assim potenciar a experiência de *Berlin Junction*, acrescentando-lhe uma componente sensória adicional. O som base relacionava-se com a forma e o material da escultura e com as suas propriedades acústicas inerentes, "especialmente os extraordinários ecos". Dependendo do uso dos sensores, o som "mais ou menos metálico" construía "longas curvas sonoras […] como as linhas de sombra das curvas da escultura".

Klein adensa assim o sentido de transição implícito em *Berlin Junction* que, "com as suas placas perigosamente inclinadas, parece ser um espaço de transição especial; com um carácter ambivalente tal como os períodos de transição na vida com os seus aspectos de procura, esperança e medo." Por entre os elementos acústicos possíveis, podia surgir um poema de Bertolt Brecht (1898-1956) reflectindo também a ambivalência das transições: "o condutor muda a roda. Eu não gosto do lugar de onde venho. Eu não gosto do lugar para onde vou. Porque é que eu o vejo a mudar a roda com tanta impaciência?"[62]

Assim, além de resultar de um entendimento material e espacial da escultura, a instalação de Klein interpreta também politicamente o gesto de Serra, considerando *Berlin Junction* como um "comentário à situação de Berlim nesse tempo: dividida em duas partes, paralisada numa posição ameaçadora." O som enfatiza assim as possibilidades de transição, introduzindo a "mudança pelo movimento e pela participação."

Também a função recordativa para a *Aktion T4*, é potenciada com a instalação. "A palavra 'aqui' dita por uma voz feminina, chama a atenção de um modo simples e fonético. E os visitantes que sentem os estranhos sons neste local com os seus ouvidos, também abrem os olhos, sentindo o chão, de onde vozes sem corpo saem da terra."

De certa forma, *Transition – Berlin Junction* conferiu alguma validade à escultura de Serra, contribuindo para a sua aceitação enquanto memorial. A instalação provou ser sensível à circunstância da escultura, ajudando a defini-la enquanto memorial e estreitando a sua relação com a sua envolvente/circunstância. Ao acrescentar uma dimensão sonora à escultura, Klein aproximou-a da Filarmónica.

Mas há um aspecto mais discreto de Berlin Junction que é importante considerar. Embora seja praticamente imperceptível no local dada a distância e a existência de obstáculos visuais, Berlin Junction está alinhada por uma outra escultura

61 Esta e todas as outras informações referentes à instalação Transition - Berlin Junction, de Georg Klein, quando não referenciadas, foram recolhidas no vídeo síntese da instalação, disponível em: <http://vimeo.com/25655580>.

62 BRECHT, Bertolt - A Troca da Roda, disponível em <http://www.culturabrasil.org/brechtantologia.htm#troca>.

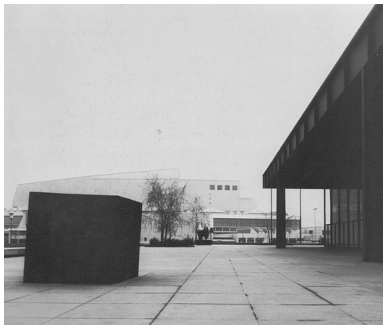


[28]

"Berlin Block (for Charlie Chaplin)"
Autor: Richard Serra (1939-)
Ano: 1978
Local: plataforma da Neue Nationalgalerie

de Serra junto à *Neue Nationalgalerie* de Mies van der Rohe. *Berlin Block (for Charlie Chaplin)* foi instalada em 1978 sobre a a plataforma do museu tal como várias outras esculturas modernas. Mas o seu posicionamento não parece ter sido acidental; parece ter existido uma intenção conceptual em alinhá-las. Se por um lado as curvas de *Berlin Junction* se relacionam com a organicidade da Filarmónica de Scharoun, o rigor e a sobriedade de *Berlin Block* encontra lugar diante da Neue Nationalgalerie. Em conjunto, *Berlin Block* e *Berlin Junction* reforçam a aproximação minimalista à arte pública de Richard Serra, deixando igualmente transparecer algum do humor político que caraterizava o momento da sua instalação. Se em 1978 a divisão do mundo em dois *blocos* era uma realidade sem fim à vista, em 1988 era já possível antever uma *transição* iminente – que de facto aconteceria no ano seguinte com a queda do Muro de Berlim.

Também no que diz respeito ao simbolismo contido no parêntese do título é possível estabelecer várias associações políticas. Instalada no ano após a morte do actor Charlie Chaplin (1889-1977), o título sugere que a escultura está a ele dedicada. O actor que em 1940 realizou e protagonizou o filme "O Grande Ditador," no qual parodiava o regime nazi e a política anti-semita alemã, foi também ele prórpio alvo de acusações de actividades anti-americanas em 1952, no qual se indiciava simpatia com o comunismo, o que fez com que abandonasse definitivamente os EUA.



[29]

Serra gosta de manter uma certa aura impenetrável no simbolismo das suas obras; uma poética própria e inatingível. Tal como Siza sente alguma dificuldade em falar da dimensão simbólica presente nos seus monumentos, também Serra a deixa por explicar, remetendo-a para questões meramente formais. Em entrevista com Mark Simmons em 1998, quando perguntado porque havia realizado uma obra para Charlie Chaplin, Serra respondeu: "A peça é um bloco cúbico de 70 toneladas. Está cravada na plataforma da Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe e o modo como está cravada na plataforma confere ao bloco uma postura desajeitada. Quase como se Chaplin estivesse a rodopiar sobre o seu sapato. Há um lado quase cómico no facto deste bloco maciço parecer estar mergulhado ou imposto na superfície. E eu penso que se diminui a seriedade do trabalho ao permitir que se veja um outro aspecto da sua deselegância. O título é Charlie, mas sabe que mais, Mark, vamos ter que ficar por aqui. Chegaram algumas pessoas e eu tenho que sair com eles. A menos que haja outra pergunta que você realmente queira fazer, ficamos por aqui."[63]

[27] Visitante experimenta com a instalação *Transition – Berlin Junction*.
[28] Vista aérea do *Kulturforum* onde se podem ver ambas as esculturas.
[29] *Berlin Block (for Charlie Chaplin),* junto à *Neue Nationalgalerie*.

63 SERRA, Richard. 1998. Em entrevista com Mark Simmons. Disponível em: <http://www.coagula.com/serra.html>.

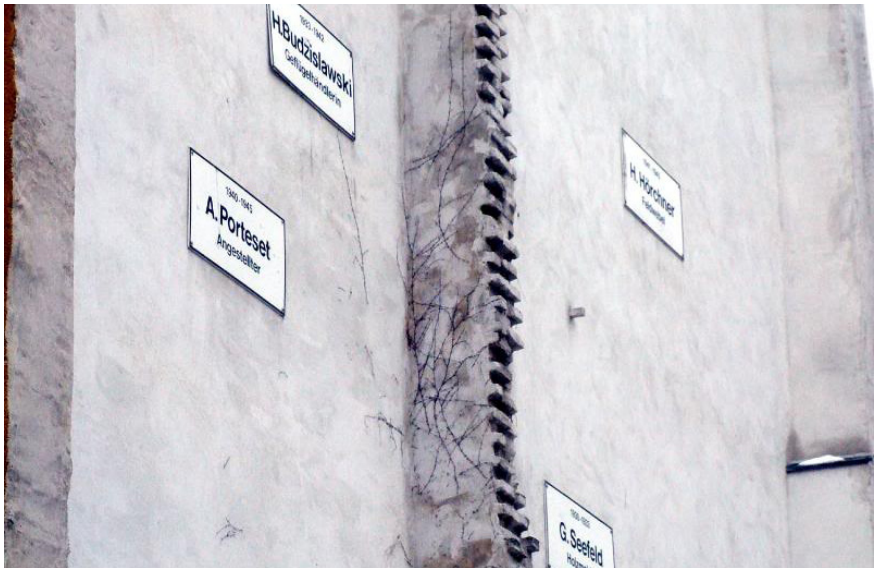
Missing House

Autor: Christian Boltanski (1944-)
Ano: 1990
Local: Grosse Hamburgerstrasse 16

As duas empenas que definem o vazio deixado por uma casa destruída foram rebocadas de branco e sobre elas colocadas placas de identificação referentes aos moradores que aí viveram.



[30]



[31]

"Foi enquanto passeava pelo antigo bairro judeu de Berlim que o artista francês Christian Boltanski constatou, curioso, que o ritmo do casario era pontualmente interrompido por lotes vazios entre os edifícios."[64] Após pesquisar sobre o tema descobriu que o número 16 da Grosse Hamburgerstrasse fora destruído por bombardeamentos aliados em 1945, tendo o local permanecido vazio desde então.

A intervenção de Boltanski resultou de um processo de pesquisa exaustiva no sentido de recuperar informação sobre os antigos moradores da "casa desaparecida." O artista encontrou "fotografias, cartas, desenhos de crianças, senhas de racionamento e outros fragmentos das suas vidas, fotocopiou-os e reuniu-os em arquivos, juntamente com mapas do bairro."[65] Foi a partir destas informações que Boltanski desenvolveu o seu projecto. Nas empenas que definem o vazio deixado pelo edifício, o artista instalou placas identificativas onde constavam o nome, a profissão e o período de residência de todos os que aí moraram entre 1930 e 1945, "tanto os judeus alemães que foram deportados como os não judeus aos quais foram atribuídos os seus apartamentos,"[66] apontando para questões mais complexas sobre quem lá viveu e sob que direito.

Die Endlichkeit der Freiheit

O projecto *Missing House* foi desenvolvido no âmbito de uma exposição de arte pública para a qual Boltanski, juntamente com outros dez artistas, fora convidado a participar em 1990. O programa de "A Finitude da Liberdade"[67] ("*Die Endlichkeit der Freiheit"*) propunha aos artistas que interviessem em dois pontos da cidade, um no lado oriental e outro no ocidental, como forma de celebrar a queda do Muro

64 YOUNG, James – *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaus in Contemporary Art and Architecture*. New Heaven e Londres: Yale University Press. 2000. p. 106.

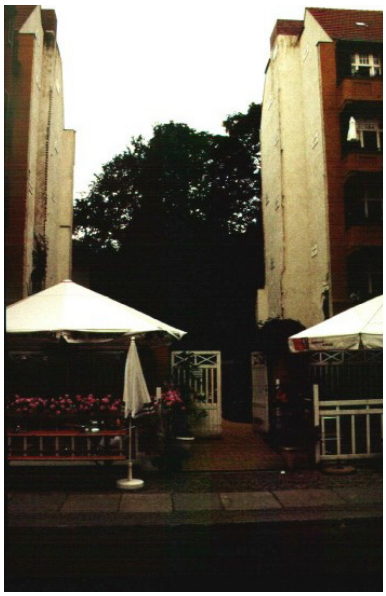
65 *Ibid*. p. 106.

66 *Ibid*. p. 106.

67 No capítulo 'Identidade' desenvolvem-se outras duas obras que integraram este programa: "A Liberdade será agora…" de H. Haacke (p. 102) e "Lenine" de K. Wodiczko (p. 105).

[30] Instalação *Missing House*.
[31] Pormenor da instalação.
[32] O lote em falta.
[33] *Stolpersteine.*

que ocorrera no ano anterior. A casa desaparecida encontrava-se no lado oriental. Para a intervenção no sector ocidental de Berlim, Boltanski escolheu o recinto de exposições abandonado da antiga estação de *Lehrter Bahnhof* (perto do que hoje é a *Hauptbahnhof*, a estação central da cidade). Nesse local o artista dispôs vários documentos relativos aos moradores judeus identificados na *Missing House* que, partindo desta estação, foram deportados em 1942 para campos de concentração.[68]



[32]

A intervenção de Boltanski tem a virtude da humildade. Não se assume conspicuamente como arte, definindo-se sim como informação e vazio. Ao cingir-se a relembrar as vítimas através de simples placas identificativas na parede, o artista põe em evidência o vazio e as suas propriedades de despertador de memória, aqui potenciadas pelo carácter destrutivo – nas empenas ainda é possível identificar vestígios estruturais das paredes interiores da casa desaparecida. Mesmo a instalação na *Lehrter Bahnhof* com documentos relativos aos judeus deportados rejeita de certa forma a sua condição de arte. Os documentos foram expostos em mesas expositoras semelhantes às das ciências naturais[69], realçando o rigor e pertinência da informação e não tanto as suas características estéticas.

Das intervenções que integraram "A Finitude da Liberdade", *Missing House* foi a que mais notavelmente se dedicou à memória do Holocausto. Todas as outras procuravam primariamente definir-se em torno da questão da identidade nacional e da influência do Muro de Berlim, embora algumas fizessem referências indirectas ao nacional-socialismo e ao genocídio. O facto de *Missing House* trabalhar com um tema tão delicado seguramente terá justificado, em parte, o facto de ter sido a única instalação que permaneceu após o final da exposição.[70]

Um aspecto importante que particulariza esta intervenção é o facto de se tratar um memorial a vítimas específicas mas desconhecidas. Na impossibilidade de poder ser completamente exaustivo, o memorial apela à memória geral referindo o particular. Não reúne num só espaço a memória de todos os judeus, referindo-se sim apenas aos que àquele espaço dizem respeito. A sua abordagem consiste numa sinédoque. Ao dar um aspecto particular ao Holocausto – um nome e uma profissão; ao revelar uma história de vida, – o artista atribui um rosto humano ao Holocausto amplificando assim o seu efeito. A memória do todo pela evidência da parte.

Outra intervenção do género são as *Stolpersteine*. Estas sim procuram ser o memorial exaustivo. Da autoria do artista berlinense Gunter Demnig, o projecto das "pedras do tropeço" consiste em instalar, em frente à casa de cada uma das vítimas do Holocausto, um cubo de cimento em cuja face aparente, revestida a latão, se inscrevem o nome, data de nascimento e data e local de morte, substituindo-o por uma pedra de calçada. Um tropeçar consciencializante para a memória do local.

Trata-se de um projecto presente em vários países europeus, homenageando todas as vítimas do Holocausto (judeus, ciganos, homossexuais, deficientes, comunistas, entre outros) que tenham morrido nos – ou a caminho de – campos de concentração ou os que tenham escolhido o suicídio como alternativa.

Em 1995 foram instaladas, em Colónia, as primeiras *Stolpersteine*. Em Berlim, foi no bairro de Kreuzberg que o projecto teve início com as primeiras pedras a serem inauguradas em 1996.

"*Stolpersteine*"
Autor: Gunter Demnig (1947-)
Ano: desde 1995
Local: vários países. Em frente às moradas das vítimas do Holocausto



[33]

68 In <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13502627.html>.

69 *Ibid*.

70 Apenas a intervenção nas empenas; a da estação foi exposta temporariamente.

Bibliothek

Autor: Micha Ullman (1939-)
Ano: 1995
Local: Bebelplatz

No centro da Bebelplatz, um quadrado de vidro com 1,20m de lado destaca-se no pavimento permitindo ver um espaço enterrado constituído por prateleiras brancas vazias a toda a volta.



[34]

"No meio desta praça, no dia 10 de Maio de 1933, estudantes nacional-socialistas queimaram obras de centenas de escritores, jornalistas, filósofos e cientistas." É o que diz uma placa comemorativa no chão, a poucos metros do memorial, ao lado de uma outra na qual se podem ler os versos premonitórios que Heinrich Heine (1797-1856-) escreveu em 1820: "Foi apenas um prelúdio, lá/onde se queimam livros/queimar-se-ão um dia pessoas."

A queima dos livros "*undeutsch*" ("pouco alemães") que teve lugar na então chamada Opernplatz – entre a Ópera e a Biblioteca; em frente à Universidade de Humboldt, do outro lado da Unter den Linden – ocorreu pouco depois da subida de Hitler ao poder e constituiu uma acção propagandística anunciadora da política de repressão que se seguiria. Escritos como os de Karl Marx, Walter Benjamin, Brecht, Einstein, Freud e Heinrich Heine[71] foram das mais notáveis vítimas, numa operação em que foram queimadas mais de 20.000 obras.



[35]

"O monumento escapa à tentação de reproduzir a grandiloquência e a teatralidade do acto público da queima de livros e concebe a monumentalidade de modo introvertido e concentrado."[72] Numa praça ausente de elementos verticais, *Bibliothek,* da autoria do artista israelita Micha Ullman, é discreta, quase imperceptível e recorre ao vazio como principal estímulo da memória, associando-o a sentimentos de passividade e impotência. O vazio deixado pela queima dos livros é potenciado pelo espaço interior inacessível, definido pelas estantes por ocupar, nas quais caberia um número de obras equivalente às que se perderam. O espaço encerrado distingue-se

71 MESCHEDE, Friedrich (ed.) – *Micha Ullman: Bibliothek*. Dresden: Verlag der Kunst. 1999. pp. 16-17.

72 DANZIGER, Leila Maria Brasil – *Corpos de ausências: Berlim e os monumentos a Auschwitz*. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de História. 2003. p. 201.

de uma biblioteca normal, assemelhando-se sim a um depósito de livros reservados, preservados num interior imaculado e eternamente inviolável.

De dia, o vazio intrigante da obra é praticamente imperceptível, fazendo-se apenas notar por algum reflexo ocasional que o céu de Berlim possa provocar sobre a superfície de vidro; ou então pelas não tão esporádicas concentrações de pessoas que se reúnem em seu redor. "Não há ponto de vista que permita ao olhar uma visão total do recinto embutido no solo. O exame da obra impõe curiosa movimentação: o observador é levado a recuar e a avançar, a curvar-se, a baixar-se, a mudar continuamente de posição, no intuito de apreender o espaço subterrâneo. O olhar duvida; há surpresa, incredulidade e frustração."[73]



[36]

De certa forma as pessoas que entram na praça estão incluídas no memorial. A 'biblioteca' deve ser sempre entendida sob esta dialética entre forma subterrânea e espectador à superfície. Existe aliás uma dimensão antropométrica intencional que reforça a relação entre homem e obra: a altura média de um adulto corresponde a um quarto da aresta do espaço cúbico enterrado, que mede cerca de sete metros.[74] Para além das preocupações de rigor geométrico do artista, o vidro que isola a 'biblioteca' reflecte qualquer observador que sobre ele se posicione, integrando-o também no monumento.

À aparente fragilidade do tampo de vidro nivelado com o pavimento associa-se uma natural noção de 'abismo' decorrente da sua profundidade e transparência. O campo de gravidade da obra intensifica-se, atraindo o observador. Mas só o visitante mais destemido – ou o que já lhe conheça a resistência – se arrisca, de início, a pisá-lo com vigor. Esse sentido é subvertido de noite quando 1750 Watt de luz lhe conferem nova visibilidade[75], transformando o abismo discreto numa potência luminosa. É na escuridão que o monumento ganha literalidade relativamente ao evento que pretende recordar. Ao frio abismal de dia contrapõe-se a luz ardente de noite.

Também a nível construtivo a obra revela simbolismo. A construção do volume subterrâneo não foi uma tarefa fácil, exigindo o isolamento de um lençol freático e a instalação de um aparelho que impedisse o embaciamento do vidro, o que faz com que, à semelhança do equipamento público, esta se trate de uma 'biblioteca' climatizada. Segundo o arquitecto Andreas Zerr, que trabalhou com Ullman na construção deste memorial, "a 'biblioteca' consiste num espaço dentro de um espaço, funcionando como um barco sobre águas subterrâneas, o que Micha Ullman logo associou à Arca de Noé e que, neste contexto, confere uma camada adicional de significado a *Bibliothek*.'"[76] Como um cofre-forte hermeticamente fechado, esta 'biblioteca' encerra livros inacessíveis, transportando-os para a posteridade num meio optimizado para a sua preservação; a salvo dos elementos naturais mas também das pessoas.

O espaço que Micha Ullman decidiu encerrar em *Bibliothek*, foi o que a artista britânica Rachel Whiteread materializou na *Nameless Library*, em Viena. Esta 'biblioteca sem nome' não pretende ser um molde positivo exacto do espaço de Ullman – mas isso parece. *Nameless Library* propõe-se representar o espaço materializado, transformando o ar em arquitectura e, por conseguinte, a arquitectura em

73 *Ibid*. p. 200.

74 MESCHEDE, Friedrich (ed.) – *Op.Cit*. p. 20.

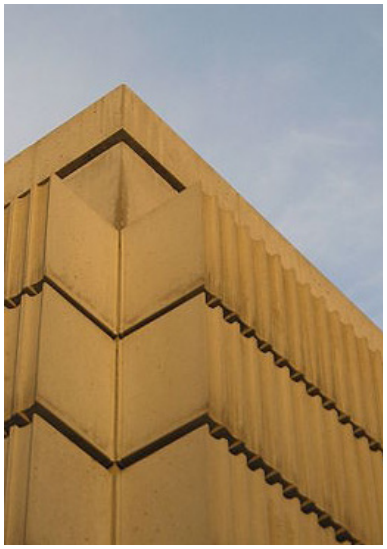
75 MESCHEDE, Friedrich (ed.) – *Op.Cit.* p. 20.

76 ZERR, Andreas In MESCHEDE, Friedrich (ed.) – *Op.Cit*. p. 60.

[34] *Bibliothek* de noite.

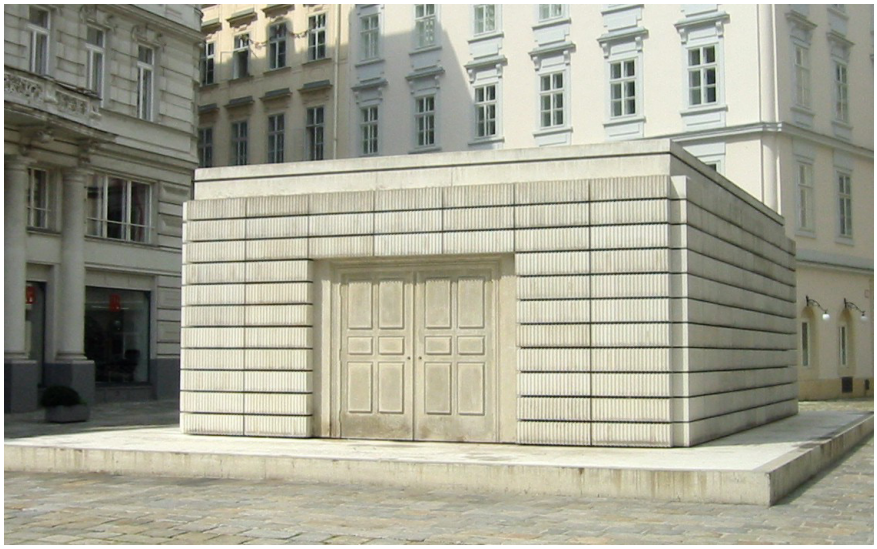
[35] A queima dos livros na Bebelplatz em 1933.

[36] *Bibliothek* durante o dia.



[37]

Autor: Rachel Whiteread (1963-)
Ano: 2000
Local: Judenplatz, Viena, Áustria



[38]

ar. Enquanto que na 'biblioteca' de Ullman as estantes separam o vazio dos livros, na de Whiteread, elas são o próprio vazio entre os livros que, embora existam, são também inacessíveis.

Nameless Library não é de um memorial a uma queima de livros, sendo sim a homenagem da cidade aos 65.000 judeus austríacos assassinados no Holocausto. Aqui, a biblioteca surge como alegoria para a comunidade judaica, em respeito ao seu profundo contributo para a cultura intelectual do país.

Um importante aspecto de afinidade conceptual entre estes dois memoriais reside nas ideias de conservação e permanência. Enquanto que Ullman encerra hermeticamente um espaço tornando-o inacessível tal como o tempo passado, Whiteread esculpe-o em betão. O acto de verter um líquido num molde dentro do qual ele se vai solidificar constitui uma analogia com a memória a um nível ritual. Escuplir em betão é memorizar uma forma.

"Os escultores do século XIX referiam-se ao processo de fundição de bronze como vida, morte e ressureição no modo como o objecto vivo original era destruído ao ser fundido e ressurecto em bronze. De um modo semelhante mas consideravelmente diferente, Rachel Whiteread molda o espaço dentro, à volta e adjacente a objectos que fizeram parte da vida das pessoas. Este processo e a sua escolha de materiais transforma o resíduo da vida quotidiana em fantasmagóricas e inquietantes imagens espirituais de objectos quotidianos."[77]

Formalmente, *Nameless Library* é extremamente racional, cativando pelo pensamento. Perante esta escultura, o espectador detém-se para se questionar se de facto ela respeita as regras de inversão a que aparentemente se propõe. Sim, é a textura das páginas – e não a lombada – o que é suposto nós vermos. A biblioteca é frustrada logo à partida: nem sequer podemos saber quais os livros que não podemos consultar. Ao representá-los oferecendo apenas a textura das suas páginas fechadas, *Nameless Library* confirma que o saber não se perdeu, reiterando a aceitação contemporânea dos judeus e o reconhecimento do seu contributo cultural, mas relembra também que muito foi silenciado pelo caminho.

77 HYLDRETH, Damon In <http://www.damonart.com/myth_uncanny.html>.

"O trabalho de Whiteread tornou extremamente palpável a noção de que a materialidade também pode ser indicativa de ausência. […] Whiteread faz da ausência de um objecto original a inquietação decisiva do seu trabalho. Tal como outros artistas da sua geração, Rachel Whiteread está menos preocupada com as imagens de destruição do Holocausto e mais com o vazio que esta destruição deixou. "[78]

Nameless Library teve que lidar com alguns entraves à sua construção. Inicialmente, várias pessoas se posicionaram contra a estética proposta sob o argumento de que o betão em nada contribuiria para embelezar a Judenplatz (Praça dos Judeus) em que se inseria. Logo, com a descoberta de vestígios arqueológicos da antiga sinagoga medieval que outrora existira no local, a discussão complicou-se levantando questões sobre a legitimidade da destruição de uma memória para a edificação de uma outra.

Também a *Bibliothek* de Micha Ullman teve que enfrentar um desafio parecido quando, em 2001, se anunciou que seria removida para a construção de um parque de estacionamento subterrâneo. Propunha-se então, seis anos após a inauguração de um dos mais notáveis memoriais contemporâneos de Berlim, a sua subtituição por um programa de utilidade pública, facto que gerou considerável discussão. O movimento que apoiava a preservação do memorial acabou por levar a melhor. O parque de estacionamento acabou por ser construído em torno de *Bibliothek*, que ainda permanece acessível e nada perdeu do seu carácter original.

78 YOUNG, James – *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Heaven e Londres: Yale University Press. 2000. p. 107.

[37] Pormenor de *Nameless Library*, em Viena.

[38] *Nameless Library*, em Viena.

Memorial aos Judeus Mortos na Europa

Autor: Peter Eisenman (1932-)
Ano: 2005
Local: Ebertstrasse, entre a Brandemburger Tor e a Potsdamer Platz

2711 blocos de betão de base idêntica (2,38 × 0,95 metros) e com alturas variando entre o nível do solo e os 4,7 metros definem corredores com 0,95 metros de largura e conformam, no seu conjunto, um terreno ondulante de pilares.[79]



[39]

O Memorial aos Judeus Mortos na Europa foi um dos monumentos mais discutidos de sempre em Berlim e as proporções dessa discussão devem-se essencialmente ao episódio que o monumento pretende homenagear, os mais de seis milhões de judeus vítimas do Holocausto, um crime perpetrado por um regime político outrora aclamado pela população. Com a reunificação das Alemanhas, o novo país sentiu a necessidade de provar que desta vez tudo seria diferente. "Em Junho de 1999, após 10 anos de sofrido debate, o parlamento alemão votou a favor da construção de um "Memorial aos Judeus Assassinados da Europa" num terreno de 19.000 metros quadrados entre a Porta de Brandemburgo e a Potsdamer Platz."[80]

O terreno onde, antes da guerra, se localizavam os Jardins Ministeriais era, nessa altura, uma terra de ninguém em toda a sua acepção. Uma parte considerável deste trapézio contíguo ao Tiergarten, estivera incluída, durante os anos da divisão, na '*Todesstreifen*' ('faixa da morte') definida pelo Muro de Berlim. Após a reunificação, esta área transformar-se-ia numa das mais procuradas parcelas de terreno da nova capital federal, "fazendo com que o próprio gesto de o dedicar à memória dos judeus assassinados na Europa tenha sido interpretado como magnânimo e, por si só, monumental."[81]



[40]

Foi em 1995 que se realizou o primeiro concurso para a construção do memorial.[82] Contudo, a proposta vencedora não reuniu suficiente consenso no seio da classe política e dos representantes da comunidade judaica. À discussão acrescentava-se ainda algum cepticismo relativo à própria natureza da homenagem: um monumento central às vítimas judias corria o risco de "poder ser usado como forma de compensar uma perda irremediável, ou até de atirar o passado para trás de uma Alemanha reunificada."[83] Para muitos, a intenção de promover a memória do Holocausto acabaria por fomentar a sua própria amnésia.

Entre o anúncio do vencedor e a sua rejeição, a organização do concurso mostrou todas as 528 propostas numa grande exposição. O historiador americano

79 In <http://www.stiftung-denkmal.de/en/thememorial/constructiondata>.

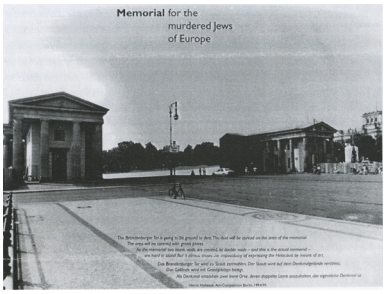
80 YOUNG, James - *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaus in Contemporary Art and Architecture*. New Heaven e Londres: Yale University Press. 2000. p. 184.

81 *Ibid*. p. 187.

82 Informação sobre o processo que antecedeu a escolha do memorial encontra-se desenvolvida exaustivamente em: *Ibid*. pp. 184-223.

83 *Ibid*. p. 184.

James Young, membro integrante da comissão para a selecção da proposta, via o evento como uma boa oportunidade para o debate: "Melhor mil anos de concursos e exposições sobre um memorial do Holocausto na Alemanha do que uma única "solução final" para o problema memorial alemão.[…] Em vez de um ícone fixo para a memória do Holocausto, o próprio debate – perpetuamente por resolver entre circunstâncias flutuantes – pode agora ser valorizado."[84]



[41]

Das propostas apresentadas, uma das mais radicais foi a do artista alemão Horst Hoheisel:[85] "A Porta de Brandemburgo será reduzida a pó. O pó será espalhado na área do memorial. A área será coberta com placas de granito. Como memorial são criados dois espaços vazios. O seu duplo vazio – e este é o memorial de facto – é difícil de suportar. Quase que revela a impossibilidade de expressar o Holocausto através da arte."[86]

Apesar de essencialmente provocatória, quase que implorando não ser a escolhida, a proposta de Hoeisel constitui a derradeira homenagem auto-flagelante, em jeito de suicídio de honra. Além de evocar inequivocamente o vazio, fazer desaparecer a Porta de Brandemburgo – transformando em pó um bem de 'valor afectivo' – tem a virtude da notoriedade, respondendo ao imperativo subentendido de que um monumento ao Holocausto tem que ser notado. Este, mais do que qualquer outro, não se pode render à invisibilidade.

A proposta vencedora do segundo e definitivo concurso, em 1997, não se baseava no vazio de forma tão directa como a de Hoheisel. E certamente não constituia uma atitude tão provocatória. Desorientação, interioridade e desencontro parecem ter sido as qualidades a partir das quais o desenho seleccionado pretendia despertar a memória. Da autoria de Peter Eisenmann e Richard Serra, arquitecto e artista em parceria, a versão apresentada no concurso é um pouco diferente da que se encontra hoje construída; aquela previa mais pilares e mais altos.

Embora tenha, de uma forma geral, agradado a comissão coordenadora, o minimalismo abstracto da proposta e a total ocupação do espaço disponível urgiam algumas alterações. Além do memorial proposto carecer de área livre para os visitantes e actividades comemorativas, sentiu-se também a necessidade de criar um espaço informativo que esclarecesse inequivocamente o seu sentido. A solicitação de redesenho da proposta foi fatal para a coligação levando a que Richard Serra abandonasse o projecto. "Onde o arquitecto normalmente vê uma acomodação aos pedidos do cliente como parte do seu trabalho, o artista está mais apto a ver as alterações sugeridas, por mais pequenas que sejam, como uma ameaça à integridade e lógica interna da obra."[87] Peter Eisenmann levou então a cabo a tarefa sozinho, procedendo às devidas modificações da proposta e considerando também um espaço expositivo enterrado de 930 metros quadrados. No seu exterior, uma placa informativa elucida quanto à dedicatória do memorial.

O Memorial aos Judeus Mortos na Europa foi inaugurado em 2005 sendo hoje uma das principais atracções da cidade. Os blocos de betão, comummente

84 *Ibid*. p. 191.

85 Mencionado atrás a respeito do Memorial dos Autocarros Cinzentos, uma obra da qual é co-autor. p. 71.

86 Descrição do projecto inscrita sobre a fotomontagem que ilustra a proposta. In YOUNG, James - *Op.Cit*. p. 92.

87 *Ibid*. p. 208.

[39] Vista aérea do memorial.
[40] Memorial com o Tiergarten ao fundo.
[41] Proposta de Horst Hoheisel para o memorial.



[42]

referidos como estelas, aludem à individualidade das vítimas do Holocausto pelo seu sentido de repetição, ecoando um cemitério. A espacialidade do memorial pretende provocar a desorientação e reverência, convidando o visitante para um percurso iniciático forçosamente individual, dada a largura dos corredores.

"A sensação de movimento implícita no campo suavemente ondulante formaliza um tipo de memória que não está congelada no tempo nem é estática no espaço."[88] A esta noção de dinamismo é ainda possível adicionar a de liberdade de escolha materializada na infinidade de percursos possíveis de realizar, numa experiência iniciática indeterminada – cujo percurso compete ao próprio visitante decidir. "Este memorial proporciona, não uma resposta à memória mas sim um processo contínuo, uma pergunta constante sem uma solução específica."[89]

Estando 'dentro' – envolto pelas estelas – todos os caminhos parecem iguais, e a aparente direcção que as estelas definem – ao serem rectangulares e não quadradas elas hierarquizam duas direcções distintas – logo se dilui na homogeneidade da geometria – os corredores são da mesma largura que as estelas.

Em certos momentos os pilares estão inclinados verticalmente, introduzindo uma noção de perigo iminente àqueles que percorrem o labirinto 'interior', contagiando-os simultaneamente com algum do dinamismo externo do memorial. A noção de interioridade constitui um aspecto importante da experiência deste memorial. Ao entrar na área, o horizonte de copas de árvores e cérceas de edifícios vai gradualmente desaparecendo, privando os visitantes da paisagem urbana envolvente; levando-os a imergir gentilmente no espaço memorial.

Algumas árvores de folha perene no perímetro exterior do memorial fazem a transição com a cidade, estabelecendo relação com o Tiergarten do outro lado da rua, ao mesmo tempo que definem algumas axialidades e referências longínquas para quem estiver a percorrer o labirinto.

O emprego do betão no Memorial de Eisenman resulta de forma bastante

88 YOUNG, James - *Ibid*. p. 210.

89 YOUNG, James - *Ibid*. p. 206.

diferente da que se verifica no de Whiteread, em Viena. Em Berlim as estelas não parecem ter solidificado um espaço de memória, aparentando ser sim uma formação geológica resultado de uma qualquer força da natureza; um grito de solene reverência. Ou então uma topografia organizada, como uma cidade de memória onde o rigor geométrico induz a acalmia, após o caos do incompreendido.

Se na biblioteca de Whiteread a superfície exterior resulta do espaço entre a textura áspera das folhas dos livros e a parede da estante inexistente, nas estelas do memorial de Eisenmann o betão é liso e um pouco reflector, sugestivo de pedra polida. A negação da materialidade 'natural' do betão não é evidente, nem parece ser assumida. Contudo é importante destacar que pela dimensão simbólica deste material em Berlim, a sua utilização no seu estado 'puro' poderia subverter o sentido do memorial. Desde o final da segunda guerra, a cidade ter-se-á habituado inconscientemente a odiar o betão, associando-o às experiências mais terríveis da sua história. Certamente terá sido de betão e das suas armaduras que se constituia a paisagem deixada pelos bombardeamentos; eram de betão também os búnqueres que lhes resistiram. O próprio muro de Berlim exibia o cinzento alienante do material na sua icónica forma com remate curvo e juntas de prefabricação.

"O arquitecto prefere que os pilares, apesar de parecerem pedras, permaneçam sub-determinados e abertos a muitas leituras: eles são alternadamente pedras, pilares, lápides em branco, muros e segmentos. Ainda assim, eles acabarão por acomodar, nas suas formas abstractas, as referências sobre eles projectadas pelos visitantes, sendo a mais provável a do túmulo. Isto não é necessariamente mau pois sugere a necessidade de manter os pilares limpos de inscrições. Com texto escrito, eles assemelhar-se-iam demasiado a túmulos, podendo originar a tendência para algum tipo de tratamento cerimonioso enquanto tal, mesmo se apenas simbólicos."[90]

A experiência deste espaço não é inequivocamente sóbria, à monumentalidade admoestante do Memorial aos Judeus Mortos na Europa há que acrescentar um certo efeito *playground*. O que para um adulto consciente da história é o espaço solene de uma homenagem, para uma criança pode ser o cenário ideal para uma partida de escondidas; outras saltam de estela em estela, vencendo a pouca distância que as separa até que as vertigens o permitam. Os usos alternativos do espaço são considerados por alguns como indignificantes, transformando o memorial numa inconsequente atracção turística. Outros há que vêm nesse aspecto a sua mais importante inovação. O labiríntico memorial não retrai o visitante para uma homenagem forçada, não exigindo sequer a consciência do seu propósito. Tal como o anti-monumento dos Gerz dava total liberdade para que se escrevesse na coluna descendente de Harburg, o memorial de Eisenman não é restringente quanto às suas utilizações. Numa entrevista de 2005, o autor admitia: "Eu acho que as pessoas vão comer o seu almoço sobre os pilares [...] Tenho a certeza que os *skateboarders* os irão usar. As pessoas vão dançar no topo dos pilares. Todo o tipo de coisas inesperadas irão acontecer."[91]



[43]



[44]

90 YOUNG, James - *Ibid*. p. 212.

91 EISENMAN, Peter In <http://journeytoberlin.com/content/thoughts-on-the-memorial-to--the-murdered-jews-of-europe-the-holocaust-memorial>.

[42] Vista desde o interior labirintico.
[43] O memorial como lugar de leitura…
[44] … e de brincadeiras.

Identidade

A Dupla Identidade

Tristeza e nostalgia

(Re)construir Identidade

A “memória triunfante” da Potsdamer Platz



[1]

I live with melancholy.
My friend is vague distress.
I wake up every morning
and say, Bonjour Tristesse*.*

The street I walk is sadness.
My house has no addresss.
The letters that i write me
begin, Bonjour Tristesse*.*

The loss of a lover is pain
sharp and bitter to recall.
I've lost no casual lover,
I have no pain from which to recover.

I've lost me,
that is all.

My smile is void of laughter.
My kiss has no caress.
I'm faithful to my lover
my bitter sweet, Tristesse.[1]

Eu vivo com a melancolia.
Minha amiga é a angústia incerta.
Acordo cada manhã
e digo, *Bonjour Tristesse*.

A rua que percorro é Tristeza
Minha casa não tem endereço
As cartas que me escrevo
começam, *Bonjour Tristesse*.

A perda de um amante é dor
Aguda e amarga de recordar
Não perdi um amante qualquer,
não tenho uma dor para vencer.

Perdi-me a mim,
isso é tudo.

O meu sorriso é sem graça.
O meu beijo sem afecto.
Sou fiel a minha amante
minha agridoce, *Tristesse*.

1 Canção interpretada por Juliette Gréco no filme *Bonjour Tristesse*, realizado por Otto Preminger em 1958. Letra de Arthur Laurents.

A Dupla Identidade

Tristeza e nostalgia

Bom Dia, Tristeza

Se, em *Infância Berlinense*, Walter Benjamin expõe as suas memórias essencialmente como sensações de passado, em *Bonjour Tristesse* a memória do verão passado de Cécile procura descrever uma sensação de presente; um presente de inevitável fatalidade. *Bonjour Tristesse* é o primeiro romance da escritora francesa Françoise Sagan (1935-2004), publicado em 1954 e adaptado para cinema quatro anos depois, num filme homónimo realizado por Otto Preminger (1905-1986). *Bonjour Tristesse* não fala de Berlim. *Bonjour Tristesse* fala-nos da vida de uma jovem francesa, Cécile de 17 anos, e da sua relação com Raymond, seu pai, um viúvo de 40. Fala-nos da condição feminina, da dificuldade de amar e da súbita consciencialização para as limitações da vida. *Bonjour Tristesse* representa o fim das utopias; a resignação inevitável à inércia atrofiante; a desesperança total na felicidade.

Bonjour Tristesse também é arte pública em Berlim. Na fachada de um cinzento gaveto no distrito de Kreuzberg, entre as ruas Falckenstein e Schlesische, alguém escreveu essas palavras em vésperas de inauguração do edifício, em 1984. Surpreendido, Siza Vieira, o autor do projecto, logo se resignou: "aquilo ficou, porque o revestimento tem a cor incorporada. Só era possível retirar a inscrição picando o reboco, mas depois ia-se reconhecer sempre. Acabou por ser um símbolo."[2] Em torno do óculo que pontua o bloco habitacional, na platibanda curva e levantada do edifício, "*Bonjour Tristesse*" era perfeitamente visível a uma distância considerável.

Tal como existe um carácter um tanto sedutor em falar de *memória* através de um monumento nunca realizado, para sempre esquecido, como o Memorial às Vítimas da Gestapo,[3] resulta igualmente interessante interpretar *identidade* através de uma obra anónima, eternamente por assinar.

As razões que motivaram a icónica inscrição estão destinadas a permanecer irresolutas. O anonimato, implícito neste tipo de intervenções, retira a possibilidade de obter qualquer informação segura sobre a sua origem. Contudo, é possível encontrar várias analogias entre a história que inspirou o grafito e Berlim, a cidade em que ele se insere. Na história de Sagan, o presente é duro e a memória é pesada; Cécile vive o drama de ter perdido o controlo de uma aventura, culpabilizando-se por uma morte inocente. Tal como Berlim, também Cécile tinha um futuro promissor antes de todo o drama acontecer. E, tal como Berlim, também Cécile apenas reagiu a uma imposição que comprometia esse futuro. Foi o desejo de recuperar a felicidade perdida que a(s) fez actuar impulsivamente, sem prever as consequências. A tristeza do presente era inevitável.



[2]

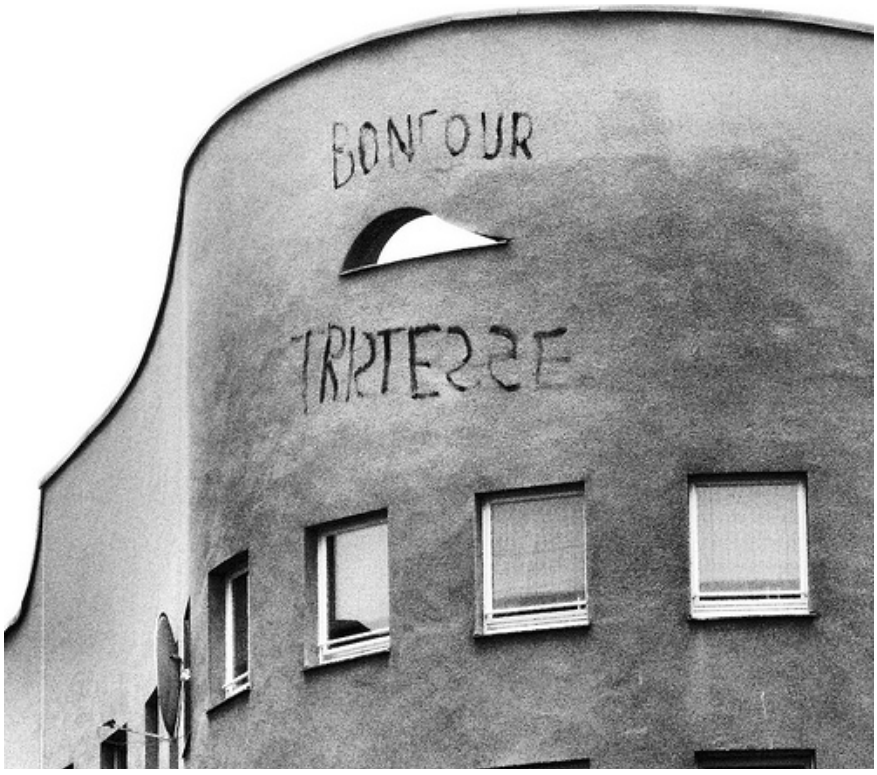
No filme, existe uma cena em particular que aproxima as duas histórias. Enquanto dança apaticamente com Jacques, o seu amante ocasional, Cécile escuta Juliette Gréco a cantar um triste poema, e mergulha na fatalidade dos seus próprios pensamentos: "Gostaria de avisá-lo, mas ele não entenderia que não posso sentir nada pelo qual ele se interesse, porque estou cercada por um muro. Um muro invisível feito de lembranças que não esqueço." As sensações de encerramento e mobilidade condicionada que Cécile sentia invisivelmente, materializar-se-iam, em Berlim, de modo bastante visível, também num Verão, mas de 1961. Tal como Cécile, houve uma Berlim cercada por um muro que dele vivia constantemente consciente. Durante quase trinta anos, o Muro de Berlim, um complexo sistema de barreiras, terraplenos

[1] Cena do filme *Bonjour Tristesse*, de 1958.

[2] Fotografia do edifício residencial "*Bonjour Tristesse*" em Berlim, do arquitecto Álvaro Siza Vieira.

2 VIEIRA, Álvaro Siza In CRUZ, Valdemar - *Retratos de Siza*, Porto: Campo das Letras, 2005. p. 64.

3 Descrito no capítulo Memória pp. 55-59.



[3]

e torres de vigilância, dividiria a cidade em duas metades, definindo-as em divergência.

O Muro de Berlim passava muito perto do gaveto de Schlesische com Falckenstein e, a poucos metros de distância, na ponte de Oberbaum sobre o rio Spree, um *checkpoint* condicionava permanentemente o trânsito entre os dois sectores. Destacando-se no perfil urbano, o óculo do *Bonjour Tristesse* aparece perfeitamente enquadrado durante a travessia fluvial. Em jeito de saudação irónica, a mensagem nele inscrita dava as 'boas vindas' a quem por ali entrasse na metade ocidental, transmitindo um pouco da desesperança generalizada durante os tempos de divisão.

Kreuzberg era uma área periférica de Berlim Ocidental, concentrando a vasta população de *Gastarbeiter* – essencialmente de origem turca – que veio colmatar a falta de mão de obra após a Segunda Guerra Mundial. "Trabalhadores convidados", deslocados culturalmente que tentavam encontrar o seu lugar na nova cidade, longe do luxo da Kurfüstendamm. A área era problemática e a sua identidade complexa. Imigrantes longínquos e berlinenses desconfiados partilhavam um mesmo espaço, onde a constante presença do Muro e as frequentes notícias de mortes a ele associadas relembravam a sua própria vulnerabilidade.

Em 2005, em entrevista com Valdemar Cruz, Siza expõe de um modo inequívoco e contundente, a sua teoria sobre a origem do grafito: "O '*Bonjour Tristesse*' é escrito por grupos neonazis que se manifestavam contra a permanência dos estrangeiros. Tudo quanto era feito dentro deste programa [o IBA de 1984], que defendia o diálogo e a participação, era atacado. E era-o na própria administração, mas sobretudo por grupos minoritários da cidade, incluindo alguns arquitectos. Foram lá acima de noite. Só pode ter sido feito com conivência. Na Alemanha todos os edifí-

cios são muito bem guardados. Não era possível entrar sem autorização. Escreveram '*Bonjour Tristesse*' com os 'SS' ao contrário para fingir que era uma coisa feita pelo povo ignorante. O único engano é que não é de supor que esse tal povo supostamente ignorante conheça ou tenha lido '*Bonjour Tristesse*'".[4]

Considerando a sua experiência de projecto no local, o posicionamento do arquitecto é perfeitamente compreensível. Certamente Siza terá lidado com as transformações em curso no espectro social de Kreuzberg e com o tenso clima que se vivia na altura. Contudo, considerando o carácter anónimo do grafito, a sua verdadeira razão de ser deve permanecer no campo da especulação.

Hoje, com o necessário distanciamento, é seguro afirmar que não terão sido grupos neonazis os responsáveis pela inscrição. Retirar ilações xenófobas ou racistas de uma homenagem literária/cinematográfica deste género, resulta ser um pouco forçado tendo em conta que, nem a linguagem, nem a narrativa de *Bonjour Tristesse* têm que ver com ideologias políticas extremistas. O mais provável é, também, que os 'SS' ao contrário sejam apenas isso, e não uma simulação de ignorância. Certamente, era o 'escritor' quem ignorava o facto do 'S' ser uma das sete letras do alfabeto que permanecem iguais se rodadas 180 graus. O mais provável é que o 'espelhamento' se deva simplesmente à dificuldade natural em escrever 'de cabeça para baixo'. Contudo, no calor do momento, e considerando a circunstância política e social da altura, a intervenção soava a provocação e a mensagem anónima foi lida como um ultimato ameaçador.

Mais comummente são referidos, como principais motivadores da inscrição, a tonalidade cinzenta da fachada e o ritmo monótono das suas janelas. O mais provável é que a linguagem arquitectónica tenha mesmo sido a principal razão, mas talvez esta se prenda com um aspecto mais particular do edifício.

Gestalt, que em alemão quer simplesmente dizer 'forma', é hoje uma palavra internacional que designa uma teoria da psicologia desenvolvida no final do século XIX. A Teoria da Gestalt foi importante no estudo da percepção, analisando-a através das propriedades das imagens e formas simples.[5] No cartaz oficial do filme, concebido pelo influente designer gráfico Saul Bass (1920-1996), um apático sorriso aparece desenhado em tinta azul sobre um fundo ocre. De um dos olhos escorre uma desproporcionada lágrima negra que, sendo o elemento de destaque da composição, parece decalcar o óculo do gaveto de Siza.

Poderá ter sido uma "forma", a força motivadora do grafito, mas o verdadeiro motivo parece ter sido a metáfora que o romance e o filme permitem fazer. Pelo conjunto das relações simbólicas entre a história de Sagan e a cidade, *Bonjour Tristesse* resulta como uma pintura alegórica para a identidade colectiva de Berlim. Tal como Cécile, Berlim também não queria o "muro feito de lembranças".

Apesar de não ter a sua identidade reconhecida, o grafito encerra em si o seu sentido último: a identificação. *Bonjour Tristesse* constitui o próprio bilhete de identidade do edifício, atribuindo um certo exotismo à sua designação. Pelo facto de se tratar de uma referência específica e tão pouco evidente para o grande público, o grafito resulta intrigante; codifica o seu conceito misteriosamente. Está imbuído de verdadeiro sentido artístico na medida em que promove interpretação poética e revela o potencial comunicante do espaço público.



[4]

[3] Pormenor do óculo com o grafito "*Bonjour Tristesse*".

[4] Cartaz do filme *Bonjour Tristesse*, da autoria do designer Saul Bass.

4 VIEIRA, Álvaro Siza In *Ibid*. p. 64.

5 In <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gestalt>.

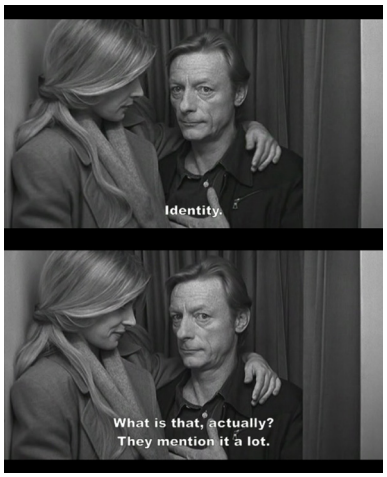


[5]

Identidades em confronto

Com a queda do Muro de Berlim, a tristeza deu lugar à euforia. No dia 9 de Novembro de 1989, toda a cidade participou na destruição colectiva da barreira que a separou por quase trinta anos. De martelos e picaretas em punho, estes berlinenses exemplificaram bem o carácter destrutivo de que nos falava Walter Benjamin. Nesse mesmo dia, os cidadãos puderam finalmente ver – muitos deles pela primeira vez – o outro lado da cidade. Amigos e familiares, que apenas se viam ocasionalmente em visitas programadas e de curta duração, reencontravam-se, agora, sem restrições. O momento era de celebração. Mas após o ânimo inicial, a Berlim reunificada teve que lidar com o inevitável. A longa divisão tivera uma influência considerável na mentalidade dos seus cidadãos. A exposição prolongada à imposição dominante do muro definira duas identidades distintas. Com o fim da divisão, os berlinenses confrontaram-se com a sua *dupla identidade*.

O filme *Tão Longe, Tão Perto*[6], de Wim Wenders, ajuda a entender essa transição. Realizado em 1993, este filme é a sequência natural de *Asas do Desejo*[7] e continua a história dos anjos de Berlim, só que desta vez, após a queda do Muro. Tal como no primeiro filme, também neste é possível ler alguns aspectos da cidade.



[6]

Afastando-se do registo documental, *Tão Longe, Tão Perto* faz uma aproximação reflexiva à cidade através de uma narrativa ficcionada, na qual se conta a história de Cassiel, um anjo transformado em homem. Explorando as consequências da transformação do protagonista, o filme resulta como uma metáfora para os fenómenos experimentados pelos berlinenses de Leste, após a queda do Muro de Berlim. Passado o entusiasmo inicial da sua 'personificação', Cassiel teve que lidar com a confusão gerada pela novidade. O anjo, que sempre existira apenas como um vigilante – não participante da vida –, deparou-se perante a urgência da definição.

"Identidade. O que é isso, realmente? Diz-se muito por aí," pensa Cassiel enquanto ensaia poses numa *photomaton*. "Saberemos brevemente. Sem identidade não se é ninguém. Nome, apelido, data de nascimento… Necessitarei de tudo isso agora. Sem uma fotografia de nós próprios não somos ninguém. Só com uma fotografia se pode ser realmente alguém."

6 *In weiter Ferne, so nah!*. 1993 [filme] Wim Wenders. Alemanha: Road Movies Filmproduktion.

7 Descrito no capítulo 'Memória'. pp. 49-50.

Falar de *identidade* em Berlim é algo extremamente complexo. Se, por um lado, a sua definição se cruza com a de *memória*, por outro, a sua preservação pode ter consequências catastróficas. Destas, a Alemanha é um exemplo paradigmático. E Berlim, a sua principal prova.

A defesa da identidade carrega consigo o peso de ter sido a principal razão do conturbado século XX do país. Desde a hegemonia territorial auspiciada pelo Império Alemão, até à homogenia racial pretendida pelo Terceiro Reich, o fundamentalismo da identidade nacional provocou os maiores conflitos bélicos de sempre. Com o final trágico da Segunda Guerra Mundial, introduziu-se elevada complexidade na noção de identidade nacional na Alemanha. A culpabilidade pelo apoio popular ao nacional-socialismo e a falta de argumentos para justificar os crimes do Holocausto, conduziram a população a um silêncio resignado. O esquecimento era a única forma de prosseguir em frente. De certa forma, o Muro de Berlim resultou numa experiência importante para a acalmia que se seguiu, permitindo que o país constatasse a *finitude da liberdade*.

Embora a queda do Muro de Berlim tenha tido uma forte influência em ambas as metades, foi em Berlim Oriental que esta se manifestou de modo mais drástico. Com o fim da divisão, uma geração inteira, educada num contexto fortemente ideológico e controlador, deparava-se, agora, com uma realidade oposta. O estilo de vida a que estavam habituados, regrado pela produtividade laboral e pelo sentido de responsabilidade colectiva, contrastava com o liberalismo económico e individualizante da Alemanha Ocidental e com a lógica hedonista do regime do capital. Cassiel, que quase se perdeu para a indigência, vítima dos vícios com que a sociedade o seduziu, ilustra bem os perigos que podem resultar do *confronto de identidades*. Especialmente se, desse confronto, resultar a anulação de uma em detrimento de outra. O carácter premonitório e de aviso presente na história de *Tão Longe, Tão Perto*, aproxima-se do que Aldo Rossi escreveu sobre a importância da continuidade histórica no sentido de evitar a crise da identidade colectiva.[8]

Se, por um lado, a queda do Muro potenciou um carácter destrutivo inicial, através do qual se exteriorizou o ódio acumulado pelo símbolo da divisão, por outro, ela foi responsável pelo desesperante vazio que se seguiu, motivado pela falta de modelos de que meia Berlim padecia. É isto que torna a identidade de Berlim algo tão especial. De todas as cidades que viveram as revoluções políticas associadas à *Perestroika*, no final dos anos 80, Berlim foi a única que resultou numa identidade composta por duas metades polarizadas. Os seus habitantes, ao contrário de Praga, Varsóvia ou Budapeste, não se encontravam todos numa mesma situação. A queda do Muro confrontou, da noite para o dia, os berlinenses de leste com uma lógica de poder oposta e já instituída. Em 1995, o artista mexicano Gabriel Orozco (1962-) desenvolveu, em Berlim, um projecto artístico que lidava, precisamente, com a dupla identidade de Berlim.

Identidade vestigial

"Quando eu vivi um ano em Berlim, eu usava uma destas *Schwalbe*. Eu gostava delas. Eram muito populares e era muito fácil andar pela cidade com estas motinhas. E, sempre que me cruzava com alguém que tinha uma *Schwalbe* igual – que era uma espécie de *vitage* da Alemanha de Leste –, as pessoas acenavam-me amigavelmente. […] Então eu peguei na minha moto e fiz-me à estrada sem destino, apenas para encontrar mais uma. […] Cada vez que encontrava uma (estacionada,

[5] Berlinenses celebram a queda do Muro, em Novembro de1989.

[6] Cena do filme *Tão Longe, Tão Perto*, na qual, Casiel se senta numa photomaton sem ver Raphaela, um anjo, no seu colo.

8 Ver 'Memória'. pp. 50-51.



[7]

porque eu não estava interessado em conhecer pessoas, estava mais interessado em encontrar estas motos), estacionava a minha motorizada ao lado e tirava uma fotografia das duas juntas. Reuni quarenta fotografias de quarenta encontros da minha motocicleta com outras *Schwalbe* amarelas. E então, dispú-las todas juntas, as quarenta fotografias. Algumas delas foram invertidas para que apontassem sempre da esquerda para a direita. Acho que isto também nos permite pensar na cidade como uma grelha. E que as minhas acções estão longe de marcar a cidade ou de gerar acidentes."[9]



[8]

Durante a RDA, as *Schwalbe*, tal como os *Trabant* (a marca nacional de automóveis) eram os únicos veículos disponíveis para o cidadão comum. Tal como o Muro de Berlim, estes veículos estavam intimamente associados ao antigo regime e conferiam uma homogeneidade perturbadora ao espaço público. E, tal como o Muro, também sobre estes recairia um certo carácter destrutivo a partir de Novembro de 1989. Em 1991, tanto os *Trabant* como as *Schwalbe*, veriam a sua produção descontinuada. Para os berlinenses de Leste, o objectivo era comprar um carro ocidental. Pelos seus desenhos modernos – e, em especial, variados –, os automóveis que se viam na televisão estariam entre os mais desejados produtos do novo consumismo.

Em "Até que encontres outra *Schwalbe* amarela" ("*Until you find another yellow* Schwalbe"), as motocicletas objectificam uma identidade vestigial. Através destas fotografias, o artista põe em evidência a transformação do espaço urbano e a tendência para o desaparecimento destes seus elementos simbólicos do passado. Neste projecto, a fotografia, um meio comummente utilizado pelo artista, parece ter sido usada com um sentido documental. Contudo, a manipulação de algumas imagens, invertendo-as, "para que apontassem sempre da esquerda para a direita" sugere também uma aproximação mais escultórica. Quando o artista refere que estas imagens nos permitem pensar na cidade como uma grelha, não deixa de apontar

9 OROZCO, Gabriel, 1995. *Until You Find Another Yellow Schwalbe*. [audio online] Disponível em: < http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/174/1935>.

para uma certa uniformização tendencial da paisagem urbana, utilizando – paradoxalmente – para isso, os próprios elementos que outrora a polarizaram. Neste sentido, as *Schwalbe* amarelas, como elementos semióticos de uma identidade em risco, vêm o seu significado potenciado através dos enquadramentos urbanos artificiais de Orozco.

Mas o projecto não acabava no momento da revelação. Deixando bilhetes nas *Schwable* amarelas que encontrava e um anúncio nos classificados de um jornal, Orozco convocou um encontro deste tipo de motos. "O dia, o propósito e o lugar foram escolhidos criteriosamente. O dia era o Dia da Unidade Alemã, um feriado recém-criado celebrado todos os anos no dia 3 de Outubro, data em que, em 1990, foi assinado o Tratado da Reunificação. O encontro era para celebrar um objecto de culto da ex-RDA em frente à Neue Nationalgalerie desenhada por Mies van der Rohe, escolhido pelo seu nome, obviamente, mas também como um enquadramento conceptual para a intenção artística. A ideia de uma escultura pública, que até aí tinha sido apresentada como dois objectos em simetria, tornar-se-ia agora tão grande quanto possível. Uma acumulação ou uma combinação, dependendo do número de participantes que aparecessem."[10]

No lugar e dia marcados, apenas duas pessoas apareceram com as suas *Schwalbe* amarelas, facto revelador do desinteresse latente pela revisão do passado dividido da cidade. Orozco dispôs então os três veículos (o seu incluído) junto à Neue Nationalgalerie e disparou a última fotografia da série. Este último enquadramento distingue-se de todos os outros, na medida em que confere maior visibilidade ao contexto espacial. Nesta imagem, a autoridade institucional do museu confere uma certa artisticidade às motocicletas. Enquanto elemento simbólico, e vestígio de identidade, mas também como amplificador de socialização e de encontros ocasionais, o ameaçado veículo revela também o potencial poético do espaço público.



[9]

"As fotografias de Orozco deixam bem claro que foram precedidas por uma acção; elas contêm o seu próprio comentário pictórico. As formas e os objectos, combinam-se visualmente de um modo que normalmente lhes é alheio, pelo que o objectivo é sempre o de dissolver o seu significado ou sentido estabelecido, para que uma nova sensualidade possa emergir."[11] O comentário de Friedrich Meschede evoca a tendência em que a identidade urbana de Berlim se viria a desenvolver, passado o ímpeto destrutivo e extintor inicial.

(N)ostalgia

"*Ostalgie*" é um termo informal com o qual, em alemão, se apelida a nostalgia da Alemanha de Leste (*Ostdeutschland*); o estado melancólico causado pela ausência de certos aspectos da vida diária e cultural da antiga RDA. A "*Ostalgie*" é a responsável pelo ressurgimento de uma série de vestígios (e imitações) que remetem para o imaginário da antiga RDA.

Passado o estado eufórico inicial, caracterizado pela remoção dos símbolos do regime comunista, verifica-se, hoje, a tendência para sua a manutenção e reconstrução. Desde os peculiares bonecos dos semáforos pedonais e sinais de aviso dos checkpoints aliados, aos vendedores ambulantes de acessórios militares soviéticos e de reproduções em miniatura do Palast der Republik, o turismo em Berlim define-se pela procura nostálgica de um tempo que já não existe.

[7] Uma das fotografias da série "Até encontrares uma outra *Schwalbe* amarela", de Gabriel Orozco.
[8] A carcaça de um *Trabant* num contentor do lixo em Berlim Leste. *Ca*. 1990.
[9] A última fotografia da série de Orozco com as três *Schwalbe* reunidas em frente à Neue Nationalgalerie.

10 MESCHEDE, Friedrich In MATZNER, Florian (ed.) – *Public Art: A Reader*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004. p. 207.
11 *Ibid*. p. 207.

‘Turistificação’

No que diz respeito à arte pública em Berlim, a tentativa de separação entre *memória* e *identidade* deve, por vezes, assumir a sua inevitável impossibilidade. Se há algumas obras em que essa distinção é facilmente identificável, outras há em que os dois conceitos se afiguram como um só. Neste sentido, a conservação vestigial dos elementos simbólicos do antigo regime comunista responde, tanto a um propósito de memória, como de identidade. Se, por um lado, estes vestígios promovem a lembrança de um período marcante da história de Berlim, por outro, ao evidenciar uma transição por continuidades em vez da rupturas, eles revelam-se comprometidos com a identidade urbana. Memoriais, centros de documentação, placas informativas, módulos originais de betão grafitado e uma marca contínua no pavimento, ao longo do percurso do Muro, evocam o passado de um modo tão nostálgico como repreensivo.



[10]

Hoje, o Muro de Berlim continua a ser um dos principais elementos constitutivos da identidade da cidade. Ainda que já não exista fisicamente, a antiga barreira dupla feita de betão e vazio, continua a marcar o espaço público de Berlim, manifestando-se das mais diversas formas. O exemplo mais conspícuo deste fenómeno encontra-se no Checkpoint Charlie. O principal posto de controlo fronteiriço da antiga barreira é, hoje, um pólo turístico onde, ao som do burburinho poliglota das visitas guiadas, vestígios urbanos autênticos misturam-se com lojas de imitações fraudulentas, no que parece reflectir uma espécie de deslumbramento cego pelo passado, como se possuir um pedaço de cimento pintado ou fotografar o já fotografado transformasse o turista em actor. Hoje, a ‘turistificação’ da memória define um dos principais aspectos da nova identidade de Berlim.

No âmbito da inauguração de um grande memorial em Bernauer Strasse – onde se reconstruiu, ao longo de 800 metros, a antiga espacialidade do Muro de Berlim, com a dupla barreira, faixa da morte e uma torre de vigia –, Alexander Klausmeier, o supervisor do projecto, “disse, com um sorriso”, em entrevista à agência Reuters: “No início de 1989, (o líder da Alemanha de Leste) Erich Honecker declarou que o Muro estaria ainda de pé dentro de 100 anos e, até certo ponto, hoje estamos a fazer os possíveis para que isso aconteça.”[12]

12 KLAUSMEIER, Alexander, citado em: KIRSCHBAUM, Erik, 2011. *Berlin Wall makes comeback for tourists*. Reuters, [online] 9 de Agosto. Disponível em: <http://in.reuters.com/article/2011/08/09/idINIndia-58696820110809>.

(Re)construir Identidade

A "memória triunfante" de Potsdamer Platz

"Eu ainda tenho uma mala em Berlim.
Por isso tenho que lá voltar em breve.
As alegrias de tempos passados
Estão todas ainda na minha pequena mala.

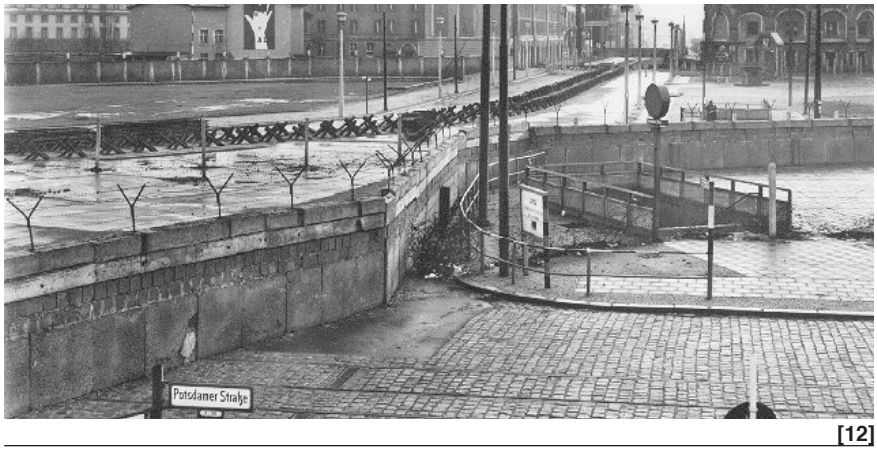
Eu ainda tenho uma mala em Berlim.
Está lá guardada e isso faz sentido.
Dessa forma vale a pena a viagem,
Porque sempre que tenha saudades, volto."[13]



[11]

Além de uma mala, o que a Marlene Dietrich (1901-1992) deixou em Berlim foi uma praça com o seu nome, a lembrar o tempo de um espaço que hoje é tudo menos aquilo que era. Dietrich foi contemporânea dos dias de glória da Potsdamer Platz que, com os seus teatros, cinemas, bares e cafés, era, até à ascensão do nacional-socialismo, o centro de cultura e lazer boémio de Berlim. Não muito longe daí, a homenagem toponímica à actriz e cantora alemã relembra, solitária, a identidade perdida do lugar.

A divisão do Muro de Berlim foi implacável com a cidade quando a cortou, precisamente, pela Potsdamer Platz, transformando o que um dia fora o centro da sua actividade fervilhante, num grande e hostil vazio urbano. Mais do que isolar a Porta de Brandemburgo na faixa da morte, destruir fisicamente a Potsdamer Platz constituiu um profundo golpe na identidade de Berlim. Durante todo o tempo da divisão, a ausência pesada deste lugar assombrou os cidadãos. O saudosismo distante daqueles que testemunharam os seus dias de glória, logo deu lugar às idealizações projectadas dos que só a conheciam através de fotografias e histórias. Era por isso que, após a reunificação da cidade, a reconstrução da Potsdamer Platz era algo tão importante. Mas este não era o sentido da *reconstrução crítica* quando definiu a sua "memória triunfante". A revisão contemporânea do papel urbano da Potsdamer Platz assumiria contornos críticos, no que a identidade diz respeito.



[12]

13 Refrão da canção "*Ich hab' noch einen Koffer in Berlin*" ("Eu ainda tenho uma mala em Berlim") interpretada por Marlene Dietrich em 1951. Letra de PINELLI, Aldo von. Versão original: "*Ich hab' noch einen Koffer in Berlin / Deswegen muss ich nächstens wieder hin. / Die Seligkeiten vergang'ner Zeiten / Sind alle noch in meinem kleinen Koffer drin. // Ich hab' noch einen Koffer in Berlin / Der bleibt auch dort, und das hat seinen Sinn. / Auf diese Weise lohnt sich die Reise, / Denn wenn ich Sehnsucht hab' dann fahr' ich wieder hin*." Disponível em: <http://german.about.com/library/blmus_hknef_koffer.htm>.

[10] Uma turista tira uma fotografia no Memorial de Bernauer Strasse, onde se reconstruiu parte sistema de barreiras do antigo Muro de Berlim.
[11] "Potsdamer Platz" (1914), de Ernst Ludwig Kirchner.
[12] Potsdamer Platz dividida pelo Muro de Berlim nos anos 60.



[13]

A ideia por trás do plano urbanístico para a Potsdamer Platz procurava reavivar a centralidade perdida deste espaço fazendo a sua actualização programática. O outrora centro da actividade cultural, daria então lugar a um icónico *business center*, evidenciando o sentido que os interesses políticos e económicos tinham reservado para a nova capital alemã.

"O Senado seria supostamente o órgão de gestão de todo o processo de reconstrução; mas a venda dos terrenos (anteriormente nacionalizados) a quatro empresas multinacionais [Daimler-Benz, Sony, A+T e Hertie] começou um ciclo de negociação cujo desenlace foi a sobreposição quase completa dos interesses privados. Com estes sinais de má administração, ia-se perdendo a esperança de que o maior estaleiro da Europa se convertesse no estandarte da metrópole pós-industrial do século XXI."[14]

As vozes críticas ao plano urbanístico para a Potsdamer Platz não tardaram a aparecer. O caso mais mediático seria mesmo a carta aberta que Rem Koolhaas (1944-) dirigiu aos membros da comissão de acompanhamento dos projectos. Num texto intitulado "Berlim: o massacre das ideias",[15] o arquitecto holandês demitia-se da tarefa de júri para a qual fora nomeado, acusando publicamente a arquitectura de impessoal e o urbanismo como um modo amador de fazer cidade.

O estaleiro da Potsdamer Platz constituiu um dos cenários principais de *Berlin Babylon,*[16] um documentário visual que incide sobre o ritmo desenfreado de construções que a cidade verificou após a queda do Muro de Berlim. Neste filme, cujos protagonistas são os próprios arquitectos e urbanistas da chamada "Reconstrução Crítica", abordam-se as noções de memória e identidade urbana, em relação com os interesses políticos e económicos emergentes. A analogia de Berlim com a

14 VIEIRA, Eduardo - *Berlim: Políticas Urbanas e Identidade*. Dissertação de mestrado, docente acompanhante Prof. Rui Tavares. Porto: FAUP, 2010. p. 120.

15 KOOLHAAS, Rem. "Berlin: The massacre of ideas". Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1991. Disponóvel em: <http://ayp.unia.es/dmdocuments/com09.pdf>.

16 *Berlin Babylon*. 2001 [filme] Hubertus Siegert. Alemanha: Philip-Gröning-Filmproduktion.

antiga cidade mesopotâmica espelha a desconfiança inspirada pelos auspícios de centralidade financeira deste lugar. Não obstante a falta de consenso, a construção prosseguiu, definindo, durante vários anos, uma peculiar atracção turística, dada a monumentalidade incomum do estaleiro que se preparara.

Das quatro empresas que compraram o terreno envolvente da Potsdamer Platz, era a Daimler-Benz que detinha a maior fatia. Durante a construção, esta multinacional alemã – conhecida por praticar uma prolífica política de mecenato e de investimento nas artes – apoiou a ideia da galeria Max Hetzler, de utilizar a energia empregue na obra para a transformar o próprio estaleiro numa instalação artística. O alemão Gerhard Merz (1947-) foi o escolhido para levar a cabo a tarefa.

"Para o projecto na Potsdamer Platz, o artista desenvolveu um espectacular conceito para uma escultura luminosa montada nas gruas. […] No dia 2 de Agosto de 1996 às 22 horas, acendeu-se a obra 'Potsdamer Platz, Agosto MCMXCVI': onze colunas de luz que atingiam uma altura de 70 metros, estendiam-se para o céu desde as profundezas do estaleiro, iluminando até bem longe a cidade em seu redor. Merz adicionara 2.249 tubos de néon aos mastros dos guindastes. Durante duas semanas, Potsdamer Platz manteve-se como uma peça de arte singular. Durante o dia, as luzes pareciam-se com delicados desenhos; à noite transformavam o estaleiro numa potência de luz."[17]

A intervenção de Merz destaca a importância da construção da Potsdamer Platz como determinante para o futuro de Berlim. Ao iluminar o estaleiro, a instalação estabelece um paralelismo entre o entusiasmo electrizante que resultou da queda do Muro e a subsequente monumentalidade construtiva que se apoderou da cidade. As altas luzes néon fazem sobressair o que prometia ser a rápida e notável cicatrização da terrível faixa da morte. *Potsdamer Platz, Agosto MCMXCVI* evidencia o carácter particular deste lugar, sobre o qual se depositavam as maiores esperanças da cidade. Além de construir fisicamente, o enorme estaleiro da Potsdamer Platz tinha a importante missão de construir uma nova identidade para a Berlim reunificada.



[14]

17 Disponível em: <http://www.achenbach-art-consulting.com/index.php?id=65&L=1>.

[13] Instalação luminosa "*Potsdamer Platz, Agosto MCMXCVI*", de Gerhard Merz.
[14] Potsdamer Platz à noite. 2007.



[15]



[16]



[17]

[15]
The Boxers
Autor: Keith Haring
Ano: 1987

[16]
Balloon Flower (azul)
Autor: Jeff Koons
Ano: 1995

[17]
Príncipe de Homburgo
Autor: Frank Stella
Ano: 1999

[18]
Galileu
Autor: Mark di Suvero
Ano: 1996

[19]
Gelandet (aterrado)
Autor: Auke de Vries
Ano: 2002

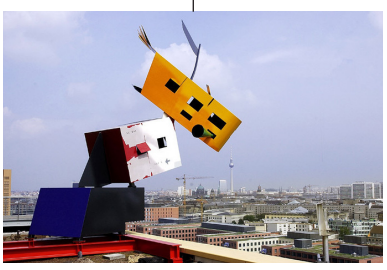
[20]
Riding Bikes
Autor: Robert Rauschenberg
Ano: 1998



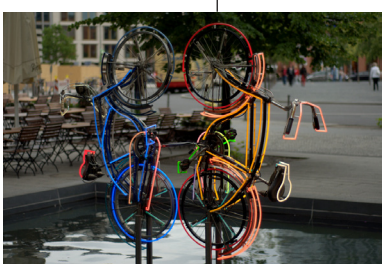
[21]



[18]



[19]



[20]

Contudo, a intervenção de Merz no estaleiro de Potsdamer Platz não constitui um exemplo muito exacto do modo como a Daimler-Benz promove as intervenções artísticas em espaço público. Acabada a construção dos vários quarteirões do seu sector na Potsdamer Platz (que albergam um programa misto de habitação, comércio e escritórios, juntamente com um centro comercial e um casino), a empresa levaria a cabo a instalação de oito grandes esculturas assinadas por conceituados artistas internacionais. Cinco dessas obras foram instaladas no espaço público, enquanto que as outras três ocuparam o átrio da sede da empresa, que entretanto estabelecera os seus escritórios também neste local.

As obras que ocuparam o espaço público foram instaladas em pontos estratégicos da nova urbanização. De modo a potenciar a sua visibilidade, todas as esculturas encontram-se no enfiamento dos vários arruamentos em redor. A preocupação com a integração urbana das obras é evidente. Diante de uma escultura, é sempre possível avistar pelo menos uma outra. Contudo, apesar das obras adquiridas para o *ensemble* terem o seu lugar bem definido na nova urbanização, apenas duas foram comissionadas especialmente para o local: '*Riding Bikes*', do artista norte-americano Robert Rauschenberg (1925-2008), e '*Gelandet*', do holandês Auke de Vries (1937-). Não será, por isso, coincidência que estas duas sejam as obras conceptualmente mais relacionadas com a identidade berlinense. '*Riding Bikes*' apresenta duas bicicletas *ready-made* em oposição, destacando o seu confronto com tubos luminosos de néon vermelho e azul, numa referência, um tanto literal, à 'dupla identidade' de Berlim. E '*Gelandet*', que escolheu implantar-se no topo do grande arranha-céus desenhado por Renzo Piano, debruçando-se ameaçadoramente sobre a rua, apropria-se da nova identidade do lugar para definir, com rigor, a sua 'sítio-especificidade'.

Uma outra escultura, *The Boxers,* do artista nova-iorquino Keith Haring (1958-1990), é igualmente reveladora de alguma identidade berlinense. Embora esta obra não tenha sido comissionada para o local, a escultura foi realizada enquanto Haring se encontrava na RFA, ao abrigo de uma residência artística. Ao opor dois lutadores, um vermelho e um azul, a formalização da sua escultura responde, em certa medida, a um sentido idêntico ao apresentado por Rauschenberg. Tendo em conta que, à data de execução de *The Boxers*, o muro estava ainda de pé, a instalação desta obra na Potsdamer Platz resulta na concretização de uma epifania que, através dos seus característicos bonecos '*cartoon*izados', Haring manifestara, dois anos antes do fim da divisão, com a sua metáfora satírica para duas entidades em confronto.

Num catálogo de escultura da *Daimler Art Collection* (a colecção de arte contemporânea de que a empresa é proprietária), Renate Wiehager, a curadora do *ensemble* de Potsdamer Platz, refere que "todos os trabalhos concedem um novo posicionamento sobre a questão que Berlim tinha que considerar em particular nessa altura: "a cidade como um espaço histórico"[18]

Com isto, Wiehager parece defender o potencial da arte pública, como forma de actualizar a antiga centralidade cultural da Potsdamer Platz, segundo novos critérios. Uma adequação notória ao sentido proposto pela equipa de arquitectos que definiu a "memória triunfante" deste lugar. Numa entrevista, quando questionada sobre o sentido da escolha dos artistas, considerando o significado histórico do local,

18 WIEHAGER, Renate In *DaimlerChrysler Collection: The Sculptures* (catálogo de exposição Museum für Neue Kunst | ZKM Karlsruhe 24 Maio - 31 Agosto 2003). Renate Wiehager (ed.). p. 3.

[21] Ortofotomapa da área envolvente à Potsdamer Platz.

Wiehager respondeu: "A arquitectura *world-class* que a Daimler reuniu na Potsdamer Platz, e a função urbana exposta no local, possibilitaram trabalhar com artistas cuja qualidade e carreira podiam corresponder às suas exigências. […] A Daimler escolheu artistas de renome internacional para enriquecer a paisagem escultórica de Berlim. Nenhum destes escultores estivera representado anteriormente no espaço público da capital. Não foi tanto uma resposta a uma história perdida, mas mais a sinalização de um novo futuro."[19]

Com a instalação das obras no *ensemble* da Potsdamer Platz, não parece ter havido nenhuma subversão das intenções originais dos artistas. De certa forma, a comissão de curadoria certificou-se que a integridade conceptual das esculturas escolhidas resistisse à sua instalação *a posteriori*. Mas, ao fazê-lo, não puderam evitar que o gesto acentuasse a irrelevância do seu significado. Se não se pode dizer que a poética se perdeu – as obras de arte escolhidas falam por si só, fazem o seu próprio comentário pictórico – é contudo possível afirmar que ela acabou por ser relativamente mutilada. As obras parecem ter sido instaladas numa lógica de valorização imobiliária, rendendo-se a um sentido decorativo.

Mas não deixa de ser compreensível que se tenham instalado obras que não tenham a ver com o lugar, considerando que o lugar ainda está à procura de uma identidade própria. As obras de arte instaladas, mais do que procurarem referir-se à identidade do lugar, propunham ser, elas próprias, contribuições para a sua definição, definindo simultaneamente uma identidade corporativa. Mais uma vez, é a curadora a dizê-lo: "uma empresa automóvel trabalha para um padrão muito elevado no campo da estética, design e engenharia, tal como nos domínios do tratamento de superfícies e materiais. Assim, por exemplo, a *Balloon Flower* de Jeff Koons [(1955-)] combina superfícies sedutoras com elegância e leveza."[20]

Em 2010, esta mesma escultura, que estivera, desde 1999, a decorar a entrada do grande casino na Marlene-Dietrich-Platz, foi transportada para Nova Iorque onde, durante algumas semanas 'embelezou' a entrada de uma importante leiloeira de arte, que a venderia por 16 milhões de dólares. A extensa descrição da escultura no *site* da leiloeira faz referência à sua anterior implantação, apenas para indicar que ela "esteve proeminentemente exposta na mundialmente famosa Potsdamer Platz em Berlim."[21]

Se, por um lado, a arte pública contribui para a valorização do espaço em que se insere, por outro, a forma como se lidou com a escultura de Koons revela uma subversão 'inovadora' desse sentido, com a praça 'mundialmente famosa' a atribuir algum valor acrescentado à arte. Esta 'jogada', põe em evidência a inserção do espaço público na lógica de mercado global, e parece relevar em que sentido se está a desenvolver a identidade de Berlim.

Em lugar da *Balloon Flower*, hoje pode-se admirar uma outra escultura na Marlene-Dietrich-Platz, da autoria do artista Frank Stella. Não foi encontrada nenhuma informação que sugira por quanto tempo se poderá fotografar o 'Príncipe de Homburgo' neste local.

---

19 WIEHAGER, Renate, Disponível em: <http://www.artdesigncafe.com/Daimler-Art-Collection-Renate-Wiehager-2>.

20 *Ibid*.

21 Disponível em: <http://www.christies.com/lotfinder/jeff-koons-balloon-flower/5371708/lot/lot_details.aspx>.

identidade

casos de estudo

A Liberdade Será Agora Simplesmente Patrocinada – Pelo Dinheiro em Caixa

Lenine

Wrapped Reichstag

Sem Título (caixas de luz)

A Liberdade Será Agora Simplesmente Patrocinada – Pelo Dinheiro em Caixa

Autor: Hans Haacke (1936-)
Ano: 1990
Local: faixa da morte, próximo do *checkpoint* de Heinrich-Heine

Na extinta "faixa da morte", uma torre de vigilância abandonada foi transformada, passando a incorporar elementos de forte conteúdo simbólico.



[22]

Nas suas janelas ajustaram-se vidros espelhados, remeniscentes do *Palasthotel* de Berlim Leste,[22] a luxuosa estância dos convidados de estado da RDA. E tal como as dos veículos policiais da RFA usados para controlar manifestações de rua, as janelas foram protegidas contra apedrejamentos através de redes metálicas.

Na cobertura, os holofotes de vigilância deram lugar a uma luminosa estrela giratória da *Mercedes*, encerrada também numa armação metálica. "Particularmente à noite, a estrela de néon dominava a área desolada da antiga faixa da morte. No topo do *Europa Center*, o mais alto edifício do elegante bairro comercial de Berlim Ocidental, uma estrela da *Mercedes*, condizente mas muito maior, brilhava já há vários anos."[23]

A instalação foi desenvolvida logo após a queda do Muro, no âmbito do programa "A Finitude da Liberdade"[24] que propôs aos artistas convidados que interviessem em dois pontos da cidade, um no antigo sector ocidental e outro no oriental. A par da torre de vigilância, localizada em Berlim Leste, Haacke apresentou a estrela do *Europa Center* como um *ready-made* em Berlim Ocidental.

De um modo geral, os pares ocidentais das propostas apresentadas resultaram minimizados em relação às intervenções em Berlim Leste, o que era de esperar face a novidade que constituía intervir nesta última. Contudo, o caso da proposta do *ready-made* de Haacke não deve de modo algum ser interpretado como um facilitismo por parte do artista. Ao escolher não intervir fisicamente no sector ocidental – refugiando-se para isso na estratégia de Marcel Duchamp de atribuir artisticidade *a posteriori* a objectos já executados – o artista reafirma o conceito da sua intervenção na torre de vigia, estabelecendo um paralelismo entre dois modos de repressão.



[23]

22 BOURDIEU, Pierre – *Free Exchange*. Cambridge: Polity Press, 1995. p. 92.

23 *Ibid*. p. 92.

24 "*Die Endlichkeit der Freiheit*". Tal como *Missing House* de C. Boltanski, na p. 74, e *Lenin* de K. Wodiczko, na p. 105.

Em lados opostos da torre foram ainda instaladas duas inscrições em bronze retiradas de uma série de anúncios nos quais a *Daimler-Benz* citava pessoas famosas. "*Kunst bleibt Kunst*" ("A arte será sempre arte"), do poeta alemão Goethe e "*Bereit sein ist alles*" ("A prontidão é tudo") de Shakespeare (*Hamlet*) "que ecoava o lema dos Jovens Pioneiros, a associação juvenil da RDA: 'Está preparado – sempre preparado.'"[25]

Um dos aspectos que singulariza a intervenção de Hans Haacke é o facto de se procurar revestir de uma certa autenticidade, assumindo uma posição de parcialidade exclusivamente através dos elementos que a própria empresa utilizava na sua identidade corporativa. Ao expor os símbolos publicitários da *Daimler-Benz* – a estrela da *Mercedes* e as citações de Goethe e Shakespeare – sobre um tão evidente símbolo da repressão e violência, o artista relembra o espectador para os controversos episódios protagonizados pela maior empresa alemã – como o seu papel decisivo no apoio das políticas de Hitler durante o regime nazi e a sua participação na produção de armamento na África do Sul, durante os anos do *apartheid.*[26]

Neste sentido, enquanto que a frase de Shakespeare parece evidenciar a *prontidão* da empresa em operar à revelia da ética, a frase de Goethe relembra que a *Daimler-Benz* é a mais notável patrocinadora de exposições de arte na Alemanha;[27] o reverso da medalha – ou da moeda.

Através da sua proposta, Haacke parece defender que a torre de vigilância não perdeu nenhum do seu poder de simbolizar a repressão política e económica, mesmo que o contexto ideológico no qual se situa tenha sido totalmente alterado. Neste sentido, a intervenção resulta como uma versão mais agressiva da projecção de Wodiczko sobre o Monumento a Lenine.[28] Embora também sobreponha elementos simbólicos dos dois regimes, Haacke conjuga-os destacando o seu aspecto repressivo, evidenciando que o controlo dos grupos de poder não acabou e dando pistas para o modo como continuará. Ao enxertar varios objectos e materiais, aparentemente heterogéneos numa estrutura existente, o resultado é "um novo monumento híbrido e paradoxal, irremediavelmente determinado."[29]

"*Die Freiheit wird jetzt einfach gesponsort – aus der Portokasse*" ("A Liberdade Será Agora Simplesmente Patrocinada – pelo Dinheiro em Caixa") descontextualiza e reactiva um antigo símbolo de repressão política, "transformando-o em algo irreconhecível e 'estranho': a faixa da morte tornou-se na faixa da arte."[30]

Alguns meses antes da exposição foi anunciado que a *Daimler-Benz* comprara uma grande fatia de terreno na Potsdamer Platz.[31] O outrora centro económico de Berlim permanecera, durante a divisão, um grande vazio urbano fronteiriço e era uma das mais cobiçadas áreas da cidade após a queda do Muro. "O terreno foi vendido à Daimler-Benz antes de ter sido desenvolvido um plano urbanístico, pelo que a empresa apenas teve que pagar um décimo do valor de mercado estimado."[32]



[24]

25 BOURDIEU, Pierre – *Op.Cit*. p. 92.
26 *Ibid*. p. 92.
27 *Ibid*. p. 92.
28 Desenvolvido à frente, nas pp. 105-107.
29 SPIEKER, Sven – *"Living Archives": Public Memory, Grafting, Context (Libera, Haacke, Wodiczko)*. Disponível em: <http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/spieker.html>.
30 *Ibid*.
31 Desenvolvido atrás em '(Re)construir Identidade'. pp. 96-100.
32 BOURDIEU, Pierre – *Op.Cit*. p. 92.

[22] Instalação *"A Liberdade Será Agora Simplesmente Patrocinada – Pelo Dinheiro em Caixa*" na faixa da morte.
[23] A estrela da Daimler no Europa Center apresentada por Haacke como *ready-made.*
[24] Alçado da torre de vigilância com a citação de Shakespeare "A prontidão é tudo" e o grafito na base.

Neste sentido, a torre de vigilância com a sua estrela no topo remete também para a legitimidade das ocupações dos territórios sem dono que o antigo Muro deixou. A torre de Haacke, ela própria localizada numa *Niemandsland* (terra de ninguém), surge então como uma espécie de 'pelourinho corporativo' garantindo a propriedade com os seus símbolos e defendendo-os atrás de grades de protecção.

A torre não deixa de fazer homenagem – ainda que um tanto rebuscada – aos movimentos de *squatters* (ou "okupas") que proliferaram nos anos 70 e 80 em Berlim Ocidental, reclamando os muitos espaços devolutos da cidade, especialmente nas áreas contíguas ao Muro. Este seu simbolismo híbrido é reforçado pelo grafito pós-1989 que adorna a base da torre de betão, e que Haacke deixou intocado.

"Ao fazer com que a sua instalação "okupe" a antiga faixa da morte, Haacke evidencia que na 'nova Europa', o terreno simbólico no qual a memória pública se constitui está a ser rapidamente reformado.[33]

33 SPIEKER, Sven – *Op.Cit*.

Lenine

Sobre o Monumento a Lenine da autoria do escultor Nikolai Tomsky (1900-1984), inaugurado em 1970, uma projecção fotográfica altera o seu sentido original, acrescentando-lhe elementos contraditórios.

Autor: Krzysztof Wodiczko (1943-)
Ano: 1990
Local: Leninplatz (actualmente, Platz der Vereinten Nationen)



[25]

Uma certa dose de humor anacrónico tem por vezes lugar nos eventos iconoclásticos. Com a queda do Muro de Berlim, "Lenine é agora um polaco com uma camisola listrada em vermelho e branco, empurrando um carrinho de compras com produtos electrónicos para vender em Varsóvia."[34] A descrição de Malcolm Miles não provém de nenhum tipo de placa identificativa que a intervenção de Wodiczko tenha acrescentado ao monumento. Decorre sim de uma interpretação natural, dados os elementos simbólicos imediatos com que a projecção fotográfica trabalha: certamente todos os que por ali passaram terão identificado o conteúdo do carrinho de Lenine, enquanto que o vermelho-e-branco da sua camisola remetia para as cores nacionais polacas. A proximidade desse país do Bloco de Leste – cuja fronteira era tão perto de Berlim – certamente promoveria o tipo de contrabando sugerido. O simbolismo

34 MILES, Malcolm - *Urban Avant-Gardes: Art, Architecture and Change*. Londres e Nova Iorque: Routledge. 2004. p. 96-97.

[25] Projecção fotográfica sobre a estátua de Lenine.

nas cores da camisola pode também ser estendido tendo em conta a nacionalidade do próprio autor que, tendo nascido e crescido na Polónia, havia decidido na década anterior viver em Nova Iorque, nos EUA[35], de cuja bandeira as listras da camisola de Lenine aparentam ser também reminiscentes, questionando assim o valor da identidade nacional.

A projecção sobre a estátua de Lenine estava inserida na exposição colectiva de arte pública *Die Endlichkeit der Freiheit* (A Finitude da Liberdade)[36] de 1990, para a qual cada artista deveria intervir em dois pontos da cidade, um no antigo sector oriental e outro no ocidental, como forma de celebrar a queda do Muro do ano anterior.[37] Através da confusão e da dúvida, o artista confronta o espectador com a sua nova condição, levando-o a questionar-se sobre o futuro que se seguiria à queda do Muro. O aúncio do fim da ideologia imposta por mais de quarenta anos é simultanemante um aviso para a corrupção do capitalismo global que se iniciaria.

A revisão subvertida da escultura resulta também como resposta à austeridade envelhecida do monumento injectando-o de contemporaneidade, como se a transformação de Lenine acompanhasse a transformação do proletariado. Uma espécie de vandalismo não demasiado intromissivo; um aditivo não destrutivo. Segundo Malcom Miles, "Wodiczko é citado revelando pretender expor a diferença entre o idealismo da estátua e as vidas dos que moravam nas cidades do antigo Bloco de Leste, argumentando que estátuas como essa não deveriam ser demolidas mas sim conservadas como testemunhos históricos."[38]

Contudo, a projecção de Wodiczko terá tido o seu papel na desacreditação da figura do fundador soviético e consequentemente no seu monumento. Entre 1991 e 1992 a estátua seria removida e os seus fragmantos enterrados numa floresta nos arredores de Berlim,[39] num gesto que parece implorar por uma recuperação futura – ser deslocado mas não para muito longe; longe da vista mas não completamente fora do alcance; preservado debaixo de terra.



[26]

Talvez se a escultura fosse em cobre ou noutro metal – e não em granito – ela tivesse sido derretida realçando ainda mais o simbolismo da operação na irreversibilidade do processo. Mas mesmo nesse caso, o mais provável é que não fosse a derreter sem antes se guardar um molde da escultura. O destino do monumento e a salvaguarda da sua integridade revelam uma certa sensibilidade para a memória e identidade, simultaneamente consciente da importância documental dos monumentos e da incapacidade em agir racionalmente no calor do momento. A operação era essencialmente simbólica. Era necessário mostrar que algo mudara e a remoção da escultura anunciava bem o sentido da mudança; era mais uma vez o carácter destrutivo a falar.

35 In <http://en.wikipedia.org/wiki/Krzysztof_Wodiczko>.

36 Tal como a *Missing House* de C. Boltanksi, na p. 74, e a torre de vigia de H. Haacke na p. 102.

37 A intervenção que constitui par com esta era uma projecção fotográfica de uma águia na fachada de um antigo edifício que sobrevivera à destruição das guerras e do Muro. A águia sobre a Haus-Huth lidava com as mesmas questões que a projecção de Lenine, pondo em evidência o simbolismo dessa ave como emblema político dos diversos regimes – contraditórios – que o edifício testemunhou. Contudo esta intervenção não resultou ser tão icónica como a de Lenine; de certa forma mexer com o presente é mais forte do que com o passado.

38 MILES, Malcolm - *Urban Avant-Gardes: Art, Architecture and Change*. Londres e Nova Iorque: Routledge. 2004. p. 155, n. 11.

39 *Ibid*. p. 97.

A remoção da estátua constitui o momento alto do filme "Adeus, Lenine!"[40] no qual o fundador soviético aparece a 'voar,' preso a um helicóptero, sobre a Karl--Marx-Allee. Na realidade a estátua do filme nunca existiu em Berlim (a verdadeira era de pedra e não de metal e certamente não terá sido transportada por helicóptero,) tendo sido criada digitalmente com base em fotografias da remoção de uma outra em Bucareste.[41] Decerto que a imagem de uma colossal estátua arrastada pelo ar, passiva e imperturbável na sua expressão, teria constituido um poderoso momento simbólico; uma incorrecção histórica demasiado tentadora para não aparecer na versão ficcionada do filme.

Em 1994, no local onde outrora estivera a escultura de Lenine, foi instalada uma fonte. Catorze enormes pedras dos cinco continentes habitados ocupam agora a base circular onde outrora se erguera o líder russo, no foco do que é hoje a Praça das Nações Unidas. A fonte, desenhada pelo departamento municipal de espaços verdes[42], é discreta e inconspícua, destituindo a praça do elemento vertical de excepção para o qual fora desenhada. Nenhuma referência à anterior escultura existe no local. De certa forma, a fonte parece refugiar-se num carácter provisório, como se à espera de uma solução definitiva, não obstante não haver planos para a substituir.



[28]

Em 2010 anunciava-se no Spiegel Online: "Em sinal de como o tempo está a curar as feridas de Berlim, a cidade planeia desenterrar o enorme Monumento a Lenine que tão notoriamente enterrou em 1991 para o colocar num novo museu para estátuas 'malfadadas.' As obras abrangem as eras nazi e comunista, incluindo também peças tão longínquas como algumas dos tempos prussianos."[43] Ainda na mesma notícia, o coordenador do projecto justifica a acção: "algum tempo tem que passar para que as pessoas possam tomar uma posição mais relaxada para com a história. A exposição é uma forma extraordinária de retratar o modo como se lidou com os monumentos históricos. É típico da turbulenta história de Berlim que nada permaneça de pé no local onde outrora fora erigido."[44]



[27]



[29]

[26] Remoção da estátua de Lenine em Berlim.

[27] Cena do filme "Adeus, Lenine!" em que uma estátua de Lenine voa no céu presa a um helicópetro.

[28] Praça das Nações Unidas, actualmente. No lugar da estátua de Lenine hoje encontra-se uma fonte constituída por grandes pedras.

[29] Remoção da estátua de Lenine em Bucareste.

40 *Good Bye Lenin!.* 2003 [filme] Wolfgang Becker. Alemanha: X-Filme Creative Pool.

41 MARCUSE, Harold In <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/133c/133cPrevYears/133c06/index073.html>.

42 In <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/bauen/brunnen/de/fri_kre/06.shtml>.

43 CROSSLAND, David - *Hello Lenin* In *Spiegel Online* (26/01/2010). Disponível em: <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/0,1518,674218,00.html>.

44 THEISSEN, Andrea In *Ibid*.

Wrapped Reichstag

Autor: Christo (1935-) e Jeanne-Claude (1935-2009)
Ano: 1995
Local: *Reichstag*

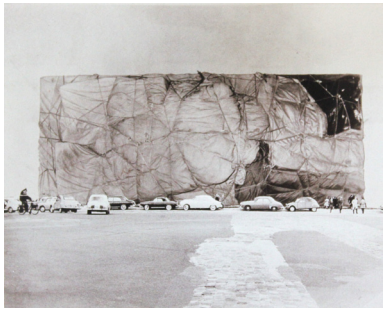
Durante duas semana, 100.000 metros quadrados de tecido de polipropileno embrulharam o *Reichstag*, o histórico edifício do parlamento alemão, juntamente com 15.600 metros de corda e 200 toneladas de aço.[45]



[30]

"Embrulhar é uma actividade extraordinariamente emotiva. Os bebés são envoltos em panos, os cadáveres têm mortalhas. As múmias são embrulhadas. Nós estamos envoltos em roupas. As ligaduras envolvem. E, realmente, depois de Christo, muitos de nós começámos a ver as nossas cidades de outro modo, enquanto a arte imita a vida. As cidades são constantemente demolidas e edificadas, o que significa muitos embrulhos. Sempre que vemos um grande edifício envolto em plástico, a nossa atenção pode muito bem ter sido alertada por causa de Christo. […] Embrulhar e empacotar servem muitas funções. Pode ser para proteger; pode chamar atenção para o que está embrulhado ou empacotado; pode dignificar e significar estatuto; pode identificar ou atrair; pode disfarçar."[46]

A ideia de embrulhar um edifício público surgiu em 1961 com o esboço "*Projet d'un édifice public empaqueté*" ("Projecto de um edifício público empacotado")[47] que, entre outros previa, para o efeito, um recinto desportivo, sala de concertos, museu, prisão ou um parlamento[48].



[31]

Embora envolver coisas – incluindo edifícios – se insira na prática corrente de Christo, a ideia de embrulhar o *Reichstag* envolve-se de um carácter especialmente poético. Foi a partir da varanda deste edifício – construído no tempo dos *Kaisers* para albergar o parlamento da primeira nação alemã unificada – que, em 1918, após a derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial, foi proclamada a República de Weimar. O incêndio intencional do *Reichstag* em 1933 marcou o início da ascensão do nacional-socialismo no país, autorizando a perseguição nazi de comunistas e

45 VOLZ, Wolfgang - *Christo and Jeanne-Claude*. Colónia: Taschen, 2005.
46 VAIZEY, Marina - *Christo*. Londres: Academy Editions. 1991. p. 14.
47 ALLOWAY, Lawrence - *Christo*. Londres: Thames and Hudson. 1969. p. IX.
48 BAAL-TESHUVA, Jacob – *Christo & Jeanne-Claude*. Colónia: Taschen. 1995. p. 21.

social-democratas. Severamente danificado após a Segunda Guerra Mundial, o edifício foi parcialmente reconstruído mas permaneceu abandonado no sector ocidental da cidade durante o tempo da divisão. O contraste do seu simbólico passado com o presente esquecimento conferia-lhe qualidades de "Bela Adormecida"[49] à espera de ser acordada.

Em Setembro de 1971, enquanto trabalhavam num outro projecto, "os artistas receberam um postal do *Reichstag* enviado por Michael S. Cullen, um [historiador] americano a viver em Berlim, sugerindo que embrulhassem o *Reichstag* ou a Porta de Brandemburgo."[50] Nesta altura a cidade permanecia dividida pelo Muro de Berlim que passava encostado a ambos.

Dado o forte simbolismo do *Reichstag*, a ideia de o embrulhar estava sujeita a óbvias interpretações políticas que, se por um lado apontavam para a pertinência da intervenção, por outro colocavam-lhe entraves. Tal como as extensas pinturas de protesto no Muro, embrulhar o *Reichstag* seria recebido pelas autoridades de Leste como uma inofensiva provocação, não fosse o problemático passado do edifício que subentendia que os seus destinos estavam dependentes da aprovação conjunta de todos os aliados – incluíndo a URSS. Tal discussão não tinha lugar numa cidade tão marcadamente dividida, pelo que não se quis violar essas fronteiras de indefinição.

A oportunidade de relançar o debate surgiu com a queda do Muro de Berlim, momento em que o discurso de apoio à intervenção ganha um novo vigor. No âmbito da eminente reunificação das Alemanhas, o governo federal decidiu restabelecer Berlim como capital, tendo-se iniciado discussões para as obras de recuperação do *Reichstag* no sentido de este voltar a albergar o parlamento da nação reunificada. Para Christo esta era a oportunidade: "Nós queremos que o nosso projecto se realize antes que chegue a primeira grua ou buldózer. […] Nós queremos embrulhar este *Reichstag* – não outro *Reichstag* – neste momento único."[51]

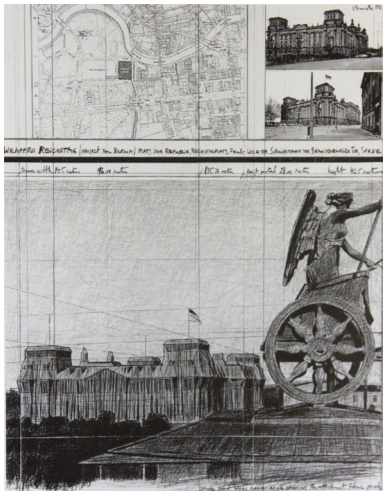
Uma importante componente desta intervenção completa-se na sua permissão. Ao obter licença para embrulhar o histórico edifício, está-se a conquistar o desprendimento por parte das autoridades em relação à imutabilidade do seu património, abrindo assim caminho para um olhar crítico sobre memória e identidade no espaço público. As opiniões dividiam-se. Contudo, "era comummente aceite que uma Alemanha mais desprendida, uma Alemanha emancipada de nacionalismo e inflexibilidade, seriam representadas pelo embrulho do Reichstag."[52]

Em Fevereiro de 1994 o projecto foi aprovado numa inédita votação no parlamento alemão em Bona.[53] O deputado social-democrata Peter Conradi posicionava-se a favor: "Com este acto, nós queremos dar um sinal positivo, um belo e clarividente sinal que promova esperança, coragem e auto-confiança."[54]

Dieter Ronte, o director do Kunstmuseum de Bona reforçava a importância histórica da intervenção: "Por breves momentos, o artista quer retirar [o Reichstag] da nossa vista alterando o seu contexto funcional. O edifício transformar-se-á em escultura, uma estética formulada. Uma transformação que no final será revertida para



[32]



[33]

49 O termo foi utilizado pelo próprio artista em 1986, em entrevista com Masahiko Yanagi. In *Ibid*. p. 85.

50 BAAL-TESHUVA, Jacob – Op.Cit. p. 79.

51 *Ibid*. p. 84.

52 *Ibid*. p. 9.

53 *Ibid*. p. 7.

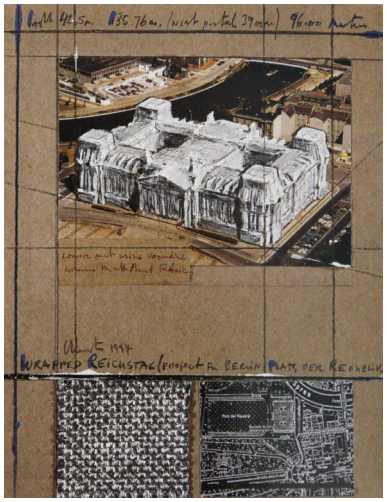
54 CONRADI, Peter In *Ibid*. p. 9.

[30] *Wrapped Reichstag* em 1995.

[31] "Projecto de um edifício empacotado", Christo, 1961.

[32] Muro de Berlim junto ao *Reichstag*.

[33] Desenho de projecto do *Reichstag* embrulhado, visto desde a quadriga da Porta de Brandemburgo.



[34]

o original. Após desvelado, aparecerá diante de nós recém inocente."[55]

A instalação seria, "como sempre, totalmente financiada por Christo e Jeanne-Claude através da venda de estudos preparatórios e desenhos, maquetas e colagens, trabalhos anteriores e litografias originais."[56]

"Será apenas o tecido a dar uma forma totalmente nova – os rolos de tecido prateado desenrolados em cascata desde o topo do edifício, destacando os muitos aspectos que não podem ser hoje verdadeiramente apreciados na sua arquitectura. O tecido estará afastado da parede – 1 ou 2 metros – permitindo que o pano possa respirar, dando-lhe um movimento constante, ao contrário da normal arquitectura de materiais rígidos; o material mover-se-á sempre ao sabor do vento."[57]

No dia 17 de Junho de 1995 o *Reichstag* começou a ser embrulhado; um processo que durou sete dias. A instalação foi vista por cinco milhões de visitantes antes do desvelamento no dia 7 de Julho.[58]

Um aspecto essencial da intervenção prende-se com o seu carácter temporário, "um reconhecimento, entre outros no período do pós-guerra, que o valor da arte não está exclusivamente vinculado a ideias de fixação e permanência […] A arte é ocasional, mas o nosso envolvimento com uma ocasião pode ser tão satisfatório, tão absorvente, como com arte de hipotética permanência."[59] A própria Jeanne-Claude refere-se ironicamente a este aspecto da intervenção como forma de desvalorizar as objecções à sua realização, ao dizer que a obra só pode fazer todos os alemães ficarem felizes: os defensores quando ela se realizar, e os opositores quando a virem desaparecer.[60] No final da intervenção, todos os materiais foram removidos e reciclados, "nada para além de fotografias, videos, gravações e memórias permanecerá."[61]

"*Der Bevölkerung*"
Autor: Hans Haacke (1936-)
Ano: 2000
Local: Pátio norte do *Reichstag*



[35]



[36]

Uma outra intervenção no monumento lida com aspectos parecidos. "*Dem Deutschen Volke*" ("Ao Povo Alemão"), a inscrição que ocupa o frontão do *Reichstag* desde a sua fundação, há muito que era interpretada como sendo demasiado nacionalista, relembrando um passado que a Alemanha quer esquecer. Hans Haacke, a quem foi encomendada uma intervenção no edifício, propôs reescrever o lema adaptando-o para uma versão menos contenciosa. *Der Bevölkerung*, "À População", escrita em letras de semelhante formato e tamanho, ocupa agora um dos pátios do edifício e é perfeitamente visível a partir da cobertura do *Reichstag*, visitável e aberta ao público gratuitamente.

De certa forma, além de "corrigir" a anterior, esta intervenção tem o mérito de desculpabilizar a linguagem arquitectónica. Ao decidir não intervir nas letras da fachada que são muito mais visíveis, o artista retira-lhes importância. O gesto – ou a sua ausência – deixa claro que o autoritarismo do passado existe apenas sob a forma de ruína, documentando-o.

55 RONTE, Dieter In *Ibid*. p. 12.
56 *Ibid*. p. 86.
57 CHRISTO In Ibid. p. 10.
58 In <http://en.wikipedia.org/wiki/Christo_and_Jeanne-Claude>.
59 ALLOWAY, Lawrence - *Op.Cit.* p. IX.
60 BAAL-TESHUVA, Jacob – *Op.Cit*. p. 10.
61 *Ibid*. p. 86.

Sem Título (Caixas de Luz)

Uma caixa de luz com as fotografias de um soldado russo e um americano destaca-se, elevada, no separador central da Friedrichstrasse, onde outrora existira o Checkpoint Charlie.[62]



[37]

Não haverá, em Berlim, obra de arte pública contemporânea mais fotografada do que a instalação – ela própria, fotográfica – do fotógrafo alemão Frank Thiel, no Checkpoint Charlie. Contudo, a sua existência está marcada por uma considerável contradição: das formas de arte que ocupam o espaço público da capital alemã, esta é provavelmente a que menos é interpretada enquanto tal. A dúvida sobre a sua verdadeira natureza divide-se entre os que pensam que se trata de um painel publicitário e os outros que a tomam como uma simples iniciativa municipal de incentivo ao turismo. Ainda que a primeira situação agrade mais ao artista, não deixa de ser a segunda, a que está mais correcta.

Na primeira década após a queda do Muro, a cidade transformou-se rapidamente. Em 1998, sobravam já poucos sinais da antiga divisão. No sentido de manter essas memórias – e satisfazer alguns turistas desejosos de 'vestígios' – o Senado de Berlim desenvolveu um programa de arte pública denominado *Übergänge* ("Transições"), que tinha como objectivo marcar, com uma instalação artística, cada um dos sete postos de controlo do antigo Muro de Berlim.

As intervenções apresentadas relacionam-se tanto com memória, como com identidade. Se, por um lado, o objectivo do programa em demarcar esses espaços extintos responde a um sentido de sinalização arqueológica do território urbano – promovendo, com isso, a lembrança –, por outro, a proposta de dar destaque à antiga divisão que definiu a cidade em duplicidade, não deixa de relembrar os aspectos que ainda separam os berlinenses, e que a queda do muro não pôde apagar.

Durante a divisao, o Checkpoint Charlie interrompia a Friedrichstrasse, uma importante rua direita no centro de Berlim, e era o principal ponto de passagem entre

Autor: Frank Thiel (1966-)
Ano: 1998
Local: Friedrichstrasse



[38]

[34] Desenho de projecto do *Reichstag* embrulhado, visto do céu.
[35] Inscrição "*Dem Deutschen Volke*" no frontão do *Reichstag*.
[36] Instalação *"Der Bevölkerung"* num pátio do *Reichstag*.
[37] Fotografia do soldado russo.
[38] Fotografia do soldado americano.

62 Designação do principal posto de controlo do Muro de Berlim. O seu nome deriva do alfabeto fonético militar americano (*alpha*, *bravo*, *charlie*…) e deve-se ao facto de ser o terceiro posto de controlo fronteiriço para os aliados da Alemanha Ocidental acederem a Berlim Oriental.

as suas duas metades. Era neste espaço que, todos os dias, milhares de berlinenses de leste esperavam por familiares e amigos para visitas e trocas de presentes. De todos os *checkpoints*, o Checkpoint Charlie era aquele ao qual mais pessoas estavam relacionadas emocionalmente.

Durante o processo de reunificação, os quatro antigos aliados e as duas Alemanhas assinaram o Tratado Dois Mais Quatro (1990) que, entre outras coisas, previa que as tropas estrangeiras abandonassem a capital da Alemanha reunificada. O fotógrafo Frank Thiel aproveitou esse momento para realizar um projecto que tinha em mente: "quando eles tomaram essa decisão, eu tive a ideia de fotografar soldados americanos, britânicos, franceses e russos estabelecidos em Berlim. Precisei de três anos para conseguir autorizações e passar por toda a burocracia. Então, no final, em 1994, fotografei 200 soldados – 50 de cada país."[63]



[39]

Alguns anos depois, quando foi convidado para participar no concurso, Thiel propôs que duas dessas imagens integrassem uma caixa de luz a ser colocada no local onde antes se encontrava o *checkpoint*. "Um soldado russo e um americano, uma vez que, aqui, o sector soviético fazia fronteira com o americano."[64] Os dois soldados fotografados estão voltados para os antigos sectores inimigos. Mas, uma vez que a URSS se desintegrara em 1991, o soldado "soviético" enverga o uniforme da recém-criada Federação Russa, uma subtileza que levanta a questão sobre se o olhar que lança ao sector ocidental é de amizade ou de ameaça.

"De certa forma, estes retratos traduzem, para uma fotografia, os omnipresentes sinais de aviso do passado – 'Você está a sair do sector americano/britânico/francês'. São também uma referência ao momento histórico em que os tanques soviéticos e americanos se enfrentaram neste local."[65]

Tal como as esculturas 'Riding Bikes' de Rauschenberg e 'The Boxers' de Haring, que se encontram no ensemble da Daimler na Potsdamer Platz,[66] a intervenção de Thiel insere-se num registo de oposição dicotómica, explorando a questão da dupla identidade de Berlim.

Das intervenções realizadas no âmbito do programa "Transições", há uma outra que se aproxima deste conceito. Na ponte Oberbaum, que separa os distritos de Kreuzberg e Friedrichshain, "Tesoura, Pedra, Papel", da autoria do artista alemão Thorsten Goldberg (1960-), simula uma competição entre duas mãos de néon. Tal como o jogo real, a simulação concede igual número de vitórias a ambas as partes. À noite, as mãos ganham uma nova visibilidade e conferem uma luminosidade espectral à passagem para peões da ponte sobre o Spree.


[40]

Ainda que a caixa de luz do Checkpoint Charlie ganhe, também, uma visibilidade renovada durante a noite, é de dia que ela é mais notada, quando se transforma na mira fotográfica dos milhares de turistas que aí se reúnem todos os dias. Não deixa de constituir alguma ironia o facto do alvo fotográfico ser, ele próprio, uma fotografia. De certa forma, a solução proposta por Frank Thiel responde de uma for-

63 THIEL, Frank. In MAERCKS, Matthias – *Visions of Visionaries*. [vídeo] 2010. Disponível em: <http://made-blog.com/2010/11/23/frank-thiel/>.

64 THIEL, Frank. In <http://www.berlin.de/mauer/grenzuebergaenge/friedrichstrasse/index.en.php?objekt=3>.

65 THIEL, Frank. In *Ibid*.

66 Mencionado atrás em 'Reconstruir Identidade' na p.99.

ma objectiva ao verdadeiro sentido prático destes monumentos. No livro *On Photography*, Susan Sontag desenvolve a relação de mutualismo que se estabeleceu entre a fotografia e o turismo: "Parece pouco natural viajar sem uma máquina fotográfica. As fotografias vão oferecer provas irrefutáveis de que a viagem foi feita, de que o programa foi cumprido, de que houve diversão. As fotografias documentam sequências de consumo exercidas longe da família, amigos, vizinhos. Mas a dependência da máquina fotográfica, como o dispositivo que torna real o que se está a viver, não se dilui quando as pessoas viajam mais."[67]

A objectividade com que a obra responde à sua inevitável função turística, relaciona-se também com o suporte escolhido para expor as fotografias. Sobre isso, o artista diz: "A caixa de luz, utilizada aqui, é um meio criado pela indústria da publicidade para os espaços públicos, no sentido de fazer chegar as suas mensagens aos consumidores, 24 horas por dia. Estas caixas podem ser encontradas por toda a parte, na cidade. De certa forma, as caixas de luz no Checkpoint Charlie estão em diálogo – como cúmplices secretas e, provavelmente, como concorrentes – com todas as outras caixas de luz da cidade. Mesmo que a minha intenção original não tenha sido que elas se confundissem, eu também não quis excluir essa possibilidade."[68]

67 SONTAG, Susan – *On Photography*. Londres: Penguin Books. 2008. p. 9.

68 THIEL, Frank In <http://www.berlin.de/mauer/grenzuebergaenge/friedrichstrasse/index.en.php?objekt=3>.

[39] Turista americana posa junto a um aviso de fronteira do Muro de Berlim.
[40] "Tesoura, Pedra, Papel" de T. Goldberg na *Oberbaumbrücke*.

Acção

Anticomportamento
A acção como subversão

Escrever nas Paredes
O *graffiti* e a identidade berlinense



[1]



[2]

Anticomportamento

A acção como subversão

Beuys e as *Aktionen*

"O comportamento substituiu a acção como principal forma de relação humana"[1] Até parece que Joseph Beuys tinha a frase de Hannah Arendt (1906-1975) em mente quando decidiu levar a cabo a sua tarefa de varrer o lixo deixado pelas manifestações do 1º de Maio de 1972, na Praça Karl Marx em Berlim Ocidental. Com a ajuda de dois estudantes voluntários e de uma vassoura vermelha, Beuys pôs mãos à obra e executou a tarefa que, de outra forma, competiria aos *Gastarbeiter* ("trabalhadores convidados"), os imigrantes estrangeiros – principalmente da Turquia – que viviam na RFA ao abrigo de um programa temporário de trabalho.

A acção "Vassourada" ("*Ausfegen*"), surge como resposta ao que Beuys considerava ser uma hipocrisia transversal à sociedade da Alemanha capitalista. Mais do que limpar o lixo das ruas, a acção procurava esclarecer as pessoas para uma situação de injustiça social instalada – "os sindicatos nunca fizeram muito pelos trabalhadores estrangeiros a quem eram pagos salários baixos."[2] Não terá sido coincidência que Beuys tenha então escolhido o Dia do Trabalhador para levar a cabo a sua acção. Nem a sua escolha do local terá sido inocente. "Enquanto Beuys subscrevia a análise de Marx das relações económicas, ele tinha uma concepção diferente de alienação. Beuys partilhava a opinião de que todas as formas de capital são uma forma de escravatura, mas ele via as acções como uma saída. Adicionalmente, para ele cada pessoa era um sujeito e não um objecto da história. É por isso que pegar na vassoura constitui um passo em frente para o ideal de Beuys da auto-determinação."[3]

Após varrido, o lixo foi então recolhido dentro de sacos de plástico onde se podia ler "Organização dos não-eleitores. A favor do Livre Plebiscito"[4], associando esta acção à sua prática mais vasta que envolvia sociedade, política e educação e que está na origem do movimento pela "Democracia Directa", cujas bases seriam lançadas nesse mesmo ano no âmbito da exposição de arte Documenta V, em Kassel.[5] O lixo recolhido foi posteriormente exposto numa vitrina e sobre ele colocada a vassoura que usara na *performance*; uma peça vestigial que comprova o evento, carregando a aura do *objecto autêntico* que as fotografias não conseguem incluir. Uma gravação sonora da acção é reproduzida por um amplificador ao lado da vitrina, complementando sensorialmente a experiência da obra. Ao transportar a *performance* pública para o espaço interior do museu, Beuys estimula também a complexidade das relações entre arte no espaço público e nas suas instituições.

O principal contributo de Beuys para a arte pública prende-se com a sua definição de 'escultura social', um 'conceito ampliado da arte' e a defesa de uma forma de arte mais participativa e multidisciplinar. "Actualmente [a cultura] não tem nenhuma relação com a sociedade, e esta separação leva-nos a uma conclusão perigosa: que a cultura está estritamente ligada à lei, à produção, ao dinheiro, ao produto nacional, ao *status* de cada indivíduo dentro da sociedade. […] Necessitamos de outro tipo de 'quadros' e 'esculturas'. Necessitamos de relações mais profundas com as forças do indivíduo e da sociedade. Vejo que há uma necessidade inevitável

1 ARENDT, Hannah - *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água. 2001. p. 56.

2 In <http://www.projektmigration.de/english/content/kuenstlerliste/beuys.html>.

3 *Ibid*.

4 ROSENTHAL, Mark - *Joseph Beuys: actions, vitrines, environments*. Londres: Tate Publishing, 2004. p. 175.

5 BEUYS, Joseph – *Cada Homem Um Artista*. Porto: 7 NÓS. 2010. p. 190.

[1] Fotografia da acção 'Vassourada', na Karl-Marx-Platz, 1972.

[2] Vitrine com o lixo varrido e a vassoura usada na acção "Vassourada". Colecção René Block, em acervo no Neues Museum de Nuremberga.

de acção."[6]

'Acções' (*Aktionen*) era o termo como o qual Beuys designava as suas intervenções multidiscipliares. Performances que atraíam uma considerável audiência e serviam de veículo para a comunicação das suas posições. Joseph Beuys é o produto natural da Alemanha do pós-guerra marcada pela culpabilidade do Holocausto. Tal como outros da sua geração, este artista via uma grande necessidade de intervenção num mundo cada vez mais marcado pela inacção generalizada. A história era testemunha dos perigos da inacção e do comportamento acrítico.

Acção em *A Condição Humana*

Poder-se-á inserir também neste âmbito a problematização de *acção* na obra teórica de Hannah Arendt, especialmente em "A Condição Humana", um livro onde a filósofa alemã de origem judaica dedica um capítulo à *acção*. "Embora os homens sempre tenham sido capazes de destruir tudo o que fosse produzido por mãos humanas e, hoje, sejam capazes até de destruir aquilo que o homem não criou — a Terra e a natureza da Terra — nunca foram e jamais serão capazes de desfazer ou sequer controlar com segurança os processos que desencadeiam através da acção. Nem mesmo o esquecimento e a confusão, que podem encobrir com tanta eficácia a origem e a responsabilidade de qualquer acto isolado, são capazes de desfazer um acto ou de lhe suprimir as consequências. E esta incapacidade de desfazer o que foi feito é igualada pela outra incapacidade quase tão completa, de prever as consequências de um acto e até de conhecer com segurança os seus motivos."

Escrita em 1953, "A Condição Humana" insere-se bem na mentalidade pós-Auschwitz de que falava Adorno.[7] Na abstracção do seu discurso, em conformidade com a sua aproximação filosófica, o esclarecimento sobre as consequências da acção ganha um carácter absoluto. Ao ler estas suas frases, é inevitável não pensar no Holocausto, na incapacidade de prever as suas consequências e de conhecer com segurança os seus motivos. Neste excerto, Arendt destaca que nem mesmo as crises de memória (*esquecimento*) e de identidade (*confusão*) são capazes de suprimir um acto ou as suas consequências, reiterando a supremacia – ainda que destrutiva – desta faculdade/condição humana, face a qualquer outra.

Embora o seu texto preceda em quase uma década a construção do Muro de Berlim (1961), ele parece ter sido escrito com o apoio dessa experiência. Também esta acção foi responsável por algumas consequências imprevistas. Algumas delas consideravelmente relevantes no âmbito da arte pública, como se verá mais adiante.

Embora o discurso abstracto não problematize directamente as questões da arte, a relevância da acção humana defendida por Arendt surge também como suporte para algumas aproximações artísticas contemporâneas que tomam a *acção* como premissa. Viu-se como Beuys, inclusivamente, se apropriou do termo para conferir autonomia a um novo 'suporte' artístico. Mas Beuys não foi o único. Nos capítulos anteriores é possível constatar a adequação de vários artistas a um perfil semelhante. Lembre-se, a título de exemplo, o conceito de anti-monumento de Jochen Gerz,[8] cujo intuito de promover a memória não se deixa limitar pela tendência de apresentar uma obra acabada, verificando-se manifesto interesse nas suas consequências. Ou então a aproximação teórica de Christo à fugacidade e auto-extinção

6 BEUYS, Joseph entrevistado por Jean-Pierre Van Tieghem ("*Dossier Joseph Beuys*") e citado em GOMES, Júlio do Carmo - *Beuys, Homem-Arena* In *Ibid*. p. 27.

7 "Escrever poesia depois de Auschwitz é um acto bárbaro." Mencionado no 'Prólogo', p. 16.

8 Mencionado no capítulo 'Memória' nas pp. 60-62.

indispensável das suas obras,[9] como forma de potenciação da acção e maior clareza dos seus ecos de reverberação. Uma outra obra de Christo epitomiza especialmente o conceito de acção.

Em Outubro de 1961, como reacção à construção do Muro de Berlim que ocorrera dois meses antes, Christo desenvolve, em conjunto com Jeanne-Claude, o "Projecto de um muro provisório de barris de petróleo" a erigir na Rue Visconti – uma das ruas mais estreitas de Paris – cortando totalmente o tráfego de pessoas e veículos. O requerimento para a autorização do projecto, remetido à *Préfecture de Paris,* termina da seguinte forma: "Esta 'cortina de ferro' pode ser usada como uma barricada durante um período de trabalho público na via, ou para transformar a rua num *cul-de-sac*. Por último, o seu princípio pode ser estendido a todo um quarteirão ou então a uma cidade inteira."[10]

O apelo à aprovação oficial constitui uma parte essencial do projecto. De modo extremamente irónico, os artistas defendem uma aproximação utilitária à sua instalação parecendo apontar semelhanças entre as autoridades francesas e as da RDA. Não terá sido com grande surpresa que o casal recebeu o 'não' da edilidade.

"Inabalados, os Christos prosseguiram com o seu projecto 'Muro de Barris de Petróleo – Cortina de Ferro', sem permissão. Durante oito horas, no dia 27 de Junho de 1962, bloquearam a Rue Visconti – por várias vezes morada de Racine, Delacroix e Balzac – com 204 barris de petróleo."[11]



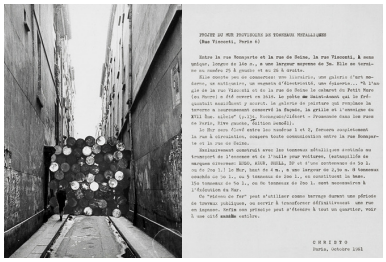
[4]

9 Referido no caso de estudo "Wrapped Reichstag". pp. 109-110.

10 CHRISTO. Disponível em: < http://www.christojeanneclaude.net/major_ironcurtain.shtml>.

11 BAAL-TESHUVA, Jacob – *Christo & Jeanne-Claude*. Colónia: Taschen. 1995. p. 23.

Um Muro em Paris



[3]

[3] Fotomontagem e texto dactilografado do projecto da instalação. Outubro de 1961.

[4] Fotografia da instalação na Rue Visconti.



[5]

"Christo carregou ele próprio cada um deles; os exércitos de ajudantes, que se tornariam uma marca tão característica dos espectaculares projectos artísticos dos últimos anos, fizeram-se notar pela sua ausência nesta ocasião. A barricada, medindo 4,3 por 3,8 por 1,7 metros, obstruiu o trânsito como previsto. Os barris foram deixados no estado em que foram encontrados, nas suas cores industriais, com os nomes das empresas petrolíferas e ferrugem."[12]

Se a barricada foi interpretada ou não pelos transeuntes como uma referência ao Muro de Berlim, é discutível. É provável que muitas das pessoas que viram a instalação a tenham associado às demonstrações violentas – e possivelmente outras barricadas – que tinham lugar nessa altura em várias partes de Paris, assolada pelos protestos contra a Guerra na Argélia.[13] Mas, mesmo essas pessoas, terão estranhado a utilização dos coloridos barris de petróleo para bloquear uma rua no centro da cidade. Tratando-se, a Argélia, de uma colónia sobre a qual a França tinha interesses petrolíferos, a ambiguidade terá sido certamente apelativa para os artistas, que terão visto na conjuntura política uma oportunidade para potenciar o simbolismo da intervenção.

Christo foi, naturalmente, chamado a prestar declarações na polícia, mas o assunto logo foi esquecido.[14] A consequência mais notória desta acção acabaria por ser o aumento da visibilidade dos artistas. Nesse mesmo ano, o "Muro de Barris de Petróleo" foi exposto numa galeria parisiense. Tal como a "Vassourada" de Beuys, a acção urbana de Christo foi *institucionalizada*. Neste caso, à complexidade gerada pela *institucionalização* de uma acção pública, acrescenta-se o contraste entre o seu carácter ilícito original e a natureza da galeria, como espaço artístico normalizado.

Vandalismo autorizado

O carácter ilícito de algumas acções artísticas no espaço público resulta muitas vezes como potenciador da própria intervenção. A juntar à excitação temporária do acto proibido, a oportunidade de expor publicamente uma opinião, livre de qualquer tipo de censura, atribui uma autenticidade especial a este tipo de intervenções. Frequentemente, quando a acção exterioriza uma posição generalizada, a artisticidade do acto de vandalismo acaba mesmo por ser reconhecida – ainda que esse reconhecimento raramente seja unânime. A decapitação da estátua de Salazar e a 'declaração de inocência' nas de Marx e de Engels ilustram bem estes fenómenos.[15]

Neste âmbito, a intervenção sobre monumentos pré-existentes apresenta a vantagem adicional de estes serem significantes *per se*. Trabalhando sobre o seu simbolismo inicial, este tipo de acções pode, inclusivamente, transformar o que era um monumento num anti-monumento.

Também em *identidade* se referiram abordagens semelhantes, como a intervenção de Wodiczko sobre a estátua de Lenine[16] ou a de Haacke na torre de vigia.[17] Embora exista, nestas duas obras, um evidente carácter interventivo, este dilui-se parcialmente na sua legalidade. Pelo facto de terem sido programadas, ambas as acções definem-se melhor como esclarecimento simbólico de uma realidade por todos conhecida. Apesar dos artistas terem procurado levantar questões, as suas

12 *Ibid*. p. 23.

13 In <http://www.christojeanneclaude.net/major_ironcurtain.shtml>.

14 BAAL-TESHUVA, Jacob – *Op.Cit*. p. 23.

15 Ver 'Prólogo' nas pp. 19-24.

16 Ver 'Identidade' na p. 105.

17 Ver 'Identidade' na p. 102.

obras não promoviam realmente uma mudança.

É também nesta categoria híbrida entre identidade e acção que se pode inserir "*Pink Tank*", a intervenção do artista checo David Cerny (1967-) sobre um memorial de guerra soviético em Praga.

O "Monumento às Tripulações dos Tanques Soviéticos," foi erigido em 1945 como forma de homenagear os heróis responsáveis pela libertação da capital checa sobre domínio nazi.[18] Um tanque de guerra, apontando o seu canhão ameaçadoramente para ocidente, foi então instalado sobre um pedestal com cinco metros de altura numa praça em Praga. Após a Revolução de Veludo de 1989 – que depôs o governo de influência soviética e instaurou a democracia – o futuro do monumento era incerto. Se, por um lado, os soviéticos tinham salvo a cidade dos invasores alemães durante a Segunda Guerra Mundial, por outro, os cidadãos tinham mais presente nas suas memórias os episódios da Primavera de Praga de 1968 quando, após a tentativa governamental de instaurar reformas no país no sentido de dar uma 'cara humana' ao socialismo, os cidadãos testemunharam, surpresos, a invasão da cidade por um exército de tanques de guerra dos seus aliados.

Terá sido também surpresa – mas desta ver com algum humor – o que sentiram os cidadãos quando acordaram, numa manhã de Abril de 1991, e viram que o tanque soviético mudara de cor. Durante a noite, e com a ajuda de alguns colegas, Cerny pintara o antigo monumento bélico de… cor-de-rosa. Por cima do tanque ergueu, ainda, um enorme dedo formando um gesto obsceno. Cerny foi preso por distúrbios públicos e, após protestos do governo russo, o tanque foi pintado outra vez de verde. Contudo, quinze membros do recém-eleito parlamento, fazendo uso do seu estatuto de imunidade, voltaram a pintar o tanque de cor-de-rosa em protesto contra a detenção. O estatuto de monumento protegido foi levantado, Cerny libertado e o tanque removido e transportado para um museu militar. Em 2002 seria instalada no local uma inconspícua fonte, eliminando qualquer vestígio do antigo propósito simbólico do local. Comparando este monumento com a estátua de Salazar referida anteriormente, parece verificar-se um padrão no recurso ao potencial amnésico das fontes no espaço público.

Ainda que se ouvissem vozes dissonantes, a opinião generalizada foi de apoio à iniciativa. Com "*Pink Thank*", David Cerny ganharia notoriedade internacional. Além do óbvio efeito de transformação simbólica que a alteração cromática exerceu sobre o tanque de guerra – e com isso, a confirmação de que a liberdade de expressão era uma batalha ganha na (ainda) Checoslováquia –, também o título da acção apresenta uma subtileza interessante. Pela sua semelhança com a expressão inglesa *think tank* (fábrica de ideias), a intervenção transforma um *monumento ao poder instituído* num *monumento à dúvida e discussão*.

As intervenções em espaço público de carácter mais subversivo demonstram a potencialidade do espaço urbano como cenário de acção. Não para evitar o esquecimento, nem para afirmar identidade, mas para agir no campo da mudança. Em Berlim, o Memorial de Guerra Soviético no Tiergarten[19] continua a ostentar dois tanques e dois morteiros nas suas cores originais.

Pink Tank



[6]



[7]

[5] Instalação "Muro de Barris de Petróleo" na Galerie J, em Paris, em 1962.
[6] *Pink Tank*, em Praga. 1991.
[7] Memorial de Guerra Soviético, em Berlim.

18 As informações referentes a este monumento e à intervenção de Cerny foram recolhidas em <http://en.wikipedia.org/wiki/Monument_to_Soviet_tank_crews>.

19 Referido atrás, na 'Resenha Histórica da Arte Pública em Berlim'. p. 37.

Escrever nas paredes

O *graffiti* e a identidade berlinense



[8]

"Que os actos, mais que qualquer outro produto humano, tenham tão grande capacidade de perdurar constituiria motivo de orgulho para os homens se eles fossem capazes de suportar o ónus da irreversibilidade e da imprevisibilidade, onde tem origem a própria força do processo da acção. Mas, como a humanidade sempre soube, isto é impossível. Os homens sempre souberam que aquele que age nunca sabe exactamente o que está a fazer; que acaba sempre por ser 'culpado' de consequências que jamais desejou ou previu; que, por mais desastrosas e imprevistas que sejam as consequências do seu acto, jamais poderá desfazê-lo; que o processo por ele iniciado nunca termina inequivocamente num único acto ou evento, e que o seu verdadeiro significado jamais se revela ao actor, mas apenas à visão retrospectiva do historiador, que não participa da acção."[20]

Hoje, uma "visão retrospectiva" do Muro de Berlim permite-nos encontrar a confirmação do "ónus da irreversibilidade e da imprevisibilidade", de que nos fala Arendt. Em 1961, as autoridades da RDA substimaram as consequências da sua *acção,* quando decidiram construir a grande barreira. O impacto urbanístico do Muro desenvolveria contornos irónicos ao longo dos 28 anos em que dividiu a cidade. Durante esse período, os berlinenses ocidentais viram, no Muro de Berlim, uma tela em branco, disponível para as manifestações gráficas do seu protesto; artistas de todo o mundo rumariam à cidade para deixar a sua marca na divisão ideológica. Durante os anos 70 e 80, "o muro de Berlim era uma obra de arte colectiva única, em constante mutação e que, muitas vezes, se alterava da noite para o dia. Acções realizadas no dia anterior, desapareciam no dia seguinte, substituídas por outros trabalhos."[21]

Com as suas extensas pinturas, o Muro de Berlim constituía uma espécie de barómetro temperamental de Berlim Ocidental, em claro contraste com o branco inviolado a oriente. Se, por um lado, o betão e a 'faixa da morte' não deixavam que, no Leste, se vissem as pinturas do sector oposto, por outro, as ondas incontroláveis da teledifusão certificavam-se da sua visibilidade, confrontando os berlinenses da RDA com a dura constatação de que só do outro lado se vivia em liberdade. Os argumentos originais do "muro de protecção anti-fascista" faziam cada vez menos sentido, à medida que se somavam as mortes a ele associadas. A construção do Muro de Berlim corroeu o sistema comunista lentamente.

20 ARENDT, Hannah - *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água. 2001. p. 284.

21 KUZDAS, Heinz J. – *Berliner Mauer Kunst*. Berlim: Espresso, 2006. p. 5.

Num momento-chave do filme "As Asas do Desejo",[22] o contraste visual entre os dois lados do Muro aparece realçado. Nessa cena, ao atravessamento do muro de betão associa-se uma passagem entre duas formas de vida opostas. Ainda que o contraste entre as duas faces do muro não se envolva directamente na narrativa, a opção cénica apropria-se do simbolismo da 'faixa da morte' e da noção de limite para potenciar o enredo da história. Num filme que se propõe documentar – ainda que ficcionalmente – o estado de espírito de Berlim, Wenders afasta-se totalmente do registo documental, interpretando poeticamente os cenários urbanos da cidade. Neste sentido, "Asas do Desejo" põe em evidência novas potencialidades do Muro de Berlim, enquanto suporte artístico.

Além das pinturas do Muro de Berlim, apropriações cénicas de outras intervenções de *street art* estão presentes durante todo o filme. Sem nunca assumir qualquer protagonismo no desenrolar da narrativa, as fugazes imagens panorâmicas deixam ler, frequentemente, mensagens secundárias *escritas nas paredes*. Intervenções que adensam as cenas com um simbolismo indirecto que, não sendo necessariamente condizente com o momento do filme em que se insere, é revelador dos condicionalismos do passado. No seu conjunto, estas intervenções demonstram a "tão grande capacidade [dos actos] de perdurar", como escreveu Hannah Arendt. Através destas mensagens secundárias, escolhidas para temperar poeticamente os enquadramentos, o filme de Wenders expõe uma segunda narrativa composta por referências históricas e culturais.

Já se mencionou, atrás,[23] a mensagem inscrita na parede do velho búnquer nazi, junto a uma estação de comboios destruída, a Anhalter Bahnhof. "Quem constrói búnqueres, atira bombas" aparece, por breves momentos, como plano de fundo de uma cena do filme, na qual, Peter Falk, pára para um café num *imbiss* de rua. A escolha do enquadramento não foi certamente inocente à intervenção anónima. O gigante de betão desempenha um papel importante de contraste com o pequeno *imbiss* e, através do grafito, justifica a paisagem desolada em seu redor.

Um outro escrito parece ter sido criteriosamente enquadrado no filme. Mais uma vez, é com o propósito de um personagem parar para um café solitário, que a mensagem aparece. Numa parede suja no distrito de Kreuzberg, "*Warten auf Godard*" ("À espera de Godard"), grafitado a tinta vermelha ao lado de anúncios publicitários surge, bem visível, quando a imagem passa a enquadrar a direcção do olhar do protagonista.

É conhecida a influência de Jean-Luc Godard no trabalho de Wenders, o que provavelmente justifica a selecção do grafito como uma homenagem a esse realizador. Mas, o sentido poético original da intervenção também parece ter um pouco a dizer sobre Berlim. As plavras escritas na parede sugerem um trocadilho com "À espera de Godot" ("*Waiting for Godot*"), a tragicomédia em dois actos escrita, em 1949, pelo dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989). Neste sentido, a mensagem aproxima-se do "*Bonjour Tristesse*", no gaveto desenhado por Siza Vieira. Mas, enquanto que, esta última, parece referir-se à inevitabilidade da tristeza provocada pela divisão, "*Warten auf Godard*", sugere a espera infrutífera por um certo socialismo romântico que caracteriza os filmes do cineasta francês.

Numa outra cena do filme, durante uma panorâmica do grande vazio ur-

Street-art em "As Asas do Desejo"



[9]



[10]



[11]



[12]

[8] Fotografia da oonstrução do Muro de Berlim. Agosto de 1961.
[9] [10] [11] [12] Imagens do filme "As Asas do Desejo", de Wim Wenders. 1987.

22 Também se falou deste filme atrás, a propósito de 'Memória'. p. 49-51.
23 Na descrição da intervenção "Comboios Distantes". p. 69.



[13]



[14]

bano deixado no lugar da Potsdamer Platz, uma outra intervenção deixa-se ver por alguns instantes. Mas, ao contrário dos exemplos anteriores, a autoria de *Wall-Hall--A* é conhecida. Realizada em 1986, no âmbito de uma exposição colectiva de arte urbana, esta acção foi executada pelo *graffiter* nova-iorquino John Fekner (1950-) em parceria com o escultor alemão Peter Mönnig (1955-). Juntos, construiram um muro com tijolos de cimento que parece conformar um espaço incompleto. Nas suas paredes pode ler-se, em letras pretas, "*Wall Hall A*", um jogo de palavras que confronta o funcionalismo aterrador do sistema de barreiras que dividia a cidade, com Valhala (em alemão, *Walhalla*), o palácio que a mitologia nórdica destinava aos guerreiros mortos em batalha. Dada a sua associação com o nacional-socialismo,[24] esta segunda referência levanta questões sobre um conflito de identidade anterior ao Muro de Berlim. Neste sentido, "*Wall Hall A*" permite uma associação conceptual entre as duas formas de fundamentalismo destrutivo que definiram criticamente o passado da cidade. Mas, segundo Fekner, a acção tinha um sentido diferente: "O projecto […] assume-se como a fachada de um templo vazio não para os deuses, mas como um reflexo da cultura *punk* de Berlim."[25]

As subculturas

O aparecimento das subculturas urbanas – como o movimento *punk* a que se refere Fekner – foi transversal a todas as grandes cidades do ocidente. Contudo, durante os anos 70 e 80, Berlim Ocidental experimentou estes fenómenos de um modo especialmente visível. A crise de definição na RDA e o tenso clima político com a RFA terão, certamente, contribuído para que estes movimentos ganhassem força.

O impacto urbano destas transformações sociais verificou-se notavelmente com o fenómeno do *squatting*, a ocupação de espaços e edifícios abandonados, normalmente para fins residenciais. "Nos anos 70, o movimento ocupa nas cidades

24 Durante o Terceiro Reich, sempre que um general era morto, a procissão do seu funeral parava em frente à *Neue Wache* e o Marechal do Reich dizia alto: "*Feldherr du, geh ein in Walhall!*" (Comandante, entre em Valhala!). In MARCUSE, Harold, 1997. [online]. Disponível em: <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/present/gsa.979.htm>.

25 FEKNER, John, 2009. Berlin Wall(s). *John Fekner Research Xtra*, [blogue] 11 de Julho. Disponível em: < http://nyanddk4ever.blogspot.com/2009/11/berlin-walls.html>.

da RDA originou uma "contra-cultura urbana auto-confiante, com a sua própria infra-estrutura de jornais, colectividades auto-geridas e cooperativas residenciais, grupos feministas, entre outros, que estavam preparados para intervir politicamente, a nível local mas também mais amplo."[26]

Os fenómenos de ocupação urbana e a apologia pela mobilização popular ideológica, fizeram-se acompanhar de formas de comunicação que definiram uma estética. *Graffiti*, *wheatpaste*, *stencil*, são ferramentas de comunicação rápida, que se adaptam ao propósito interventivo desejado. Com o tempo, estas formas de comunicação ganhariam autonomia, definindo-se como meios artísticos.

Com o fim da divisão, uma parte considerável da população da RDA rumou em direcção à Alemanha Ocidental atraídos pelas melhores perspectivas de emprego. A contrariar a migração demográfica, os *squatters* viram nas casas desocupadas dos antigos distritos de leste, a oportunidade de estabelecerem as suas comunidades e, desse modo, evitar a política repressiva que experimentavam no ocidente. Essas *Instandbesetzen* (de *instandsetzen*, "renovar" e *besetzen*, "ocupar") expressavam-se notavelmente através de murais e *graffitis*, afirmando uma nova identidade urbana.

Durante os primeiros anos após o fim da divisão, era possível encontrar estas comunidades um pouco por toda Berlim Oriental. Foi em 2010 que a polícia encerrou a última *squatt* da cidade.[27] No número 183 da Brunennstrasse ficou apenas a sua antiga inscrição "*Wir bleiben Alle*" ("Ficamos todos") a reforçar o vazio.



[15]

East Side Gallery

A queda do muro também significava o fim da censura do lado da RDA. As paredes que permaneceram brancas durante 28 anos podiam agora ser pintadas sem proibições. Foi esse o sentido que se verificou com a preservação de uma considerável extensão do Muro de Berlim, que viria a constituir a *East Side Gallery*. Cento e cinco artistas foram convidados a participar numa pintura colectiva, definindo o que é hoje uma galeria ao ar livre com mais de um quilómetro de extensão.



[16]

[13] Imagem do filme "As Asas do Desejo", de Wim Wenders. 1987.
[14] Instalação "*Wall-Hall-A*", de John Feckner e Peter Mönnig. 1986.
[15] Fachada da antiga *squat* na Brunnenstrasse.183, Mitte, após expropriada.
[16] *East Side Gallery*, com as torres da Ponte de Oberbaum como fundo. 2007.

26 MAYER, M. – *The 'Career' of Urban Social Movements in German Cities* In FISHER, Robert, KLING, Joseph (eds.). *Mobilizing the Comunity: Local Politics is a Global Era*. Newbury Park: Sage, 1993. pp.149-170. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Squatting#Germany>.
27 Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,5707925,00.html>.

Entre o vestígio arqueológico e o monumento à acção, a "galeria do lado leste" mudou a forma como a cidade se relaciona com a *street art*. Hoje a estética da arte urbana faz parte da identidade da cidade. Existe, em Berlim, um clima de permissividade e incentivo a este tipo de manifestações que é invulgar.

Acção e Identidade

Neste sentido, é interessante considerar a intervenção do artista francês Victor Ash (1968-), na empena de um edifício residencial em Kreuzberg. A impressionante figura, descomunal e sem rosto, dá pelo nome de "Astronauta/Cosmonauta", numa óbvia referência à dupla identidade política que definiu a cidade, e contém um forte carácter de referenciação urbana.

Apesar de ter sido comissionada pela cidade de Berlim e pelo Kunstraum Bethanien, esta intervenção faz uso da estética da arte urbana, resultando num híbrido entre identidade e acção. Segundo as palavras da curadora Miriam Nielsen, a peça Astronauta/Costmonauta é "uma normal pintura de mural, apesar de parecer que foi executada a partir de um enorme *stencil*, com tinta preta a escorrer pela parede abaixo. Neste sentido, o astronauta relaciona-se com todos os stencil que povoam as paredes de Berlim."[28]



[17]

[17] "Astronauta/Cosmonauta" de Victor Ash.

28 NIELSEN, Miriam – *Astronaut / Cosmonaut, Berlin 2007*. Disponível em: <http://www.victorash.net/>.

Acção
casos de estudo

13.4.1981 (Monumento Motim)

Am Haus

Palast des Zweifels

Berlin Wall Action

13.4.1981 (Monumento Motim)

Autor: Olaf Metzel (1952-)
Ano: 1987 (reinstalado em 2001)
Local: Kunfüsterdamm (reinstalada na Stralauer Allee)

Um amontoado de barreiras metálicas, semelhantes às utilizadas pela polícia no controlo de multidões, é rematado por um carrinho de compras contendo um bloco de betão no seu interior.



[19]



[18]

Em 1987, Olaf Metzel foi convidado, em conjunto com outros conhecidos escultores, a participar na *Sculpture Boulevard* ("Boulevard das Esculturas"), uma exposição colectiva de arte pública integrada nas celebrações do 750º aniversário da cidade que teve lugar na Kurfürstendamm, o centro económico de Berlim Ocidental. "A amplamente publicitada exposição ao ar livre ameaçava mergulhar-se num tédio refinado. Quando ele apresentou o seu trabalho finalizado, os berlinenses mal podiam acreditar nos seus olhos: Metzel emplilhara um grande número das típicas barreiras policiais às listas brancas e vermelhas numa torre que se elevava bem alto no cruzamento entre a Kurfürstendamm e a Joachimstaler Strasse."[29] Ele deu ao arranjo o título *13.4.1981*, fazendo referência ao dia em que, seis anos antes, uma violenta demonstração tivera lugar precisamente nesse mesmo cruzamento, numa Berlim atormentada por confrontos entre a polícia e simpatizantes da "cena *okupa*."[30]

Se há em Berlim uma escultura que epitomiza 'acção' então essa é *13.4.1981* de Olaf Metzel. Ao juntar elementos de tão forte simbolismo repressivo numa composição caótica, o artista potencia o seu significado num gesto em que o recurso aos *ready-made* se adequa como uma luva. Subvertendo a tradicional função dos objectos, a escultura faz-se valer de um certo humor irónico para transmitir uma mensagem de evidente conteúdo político, ao mesmo tempo que se despe de um estatuto demasiado artístico que normalmente distancia a arte do espectador.

Mais do que constituir uma acção, *13.4.1981* constitui um monumento à acção. Isso sugere, aliás, o título alternativo da obra: *Randale-Denkmal* (Monumento

29 In <http://www.db-kunst.info/archiv/2005/e/6/2/370-2.html>.

30 *Ibid*.

Motim). Ainda assim, o estático monumento não deixa de apelar à mobilização revolucionária. Ao ostentar os símbolos da repressão empilhados, a escultura evidencia o seu carácter inutilizável, abrindo o caminho para a revolta. As barreiras que antes controlavam revoltosos têm agora a sua função subervtida, no que parece constituir um convite ao trespasse. O Monumento Motim parece pedir para serem galgado.

Como se de uma recompensa pela eventual transgressão se tratassem, o carrinho de compras e o bloco de betão asseguram a legitimação da anarquia. Símbolos evidentes das pilhagens a lojas que normalmente caracterizam os motins urbanos, o detalhe que coroa a escultura reflecte bem as tensões decorrentes do contraste sócio-económico de Berlim Ocidental e certamente terá constituído um símbolo desconfortante ao ser exibido junto às lojas de luxo da Kunfüsterdamm.

"As suas obras situam-se no campo da moralidade, sem que Metzel se torne ele próprio num moralista. Cada obra confronta o espectador, quer ele queira ou não, com estímulos iniciais e lembranças que mais ou menos o forçam gentilmente a reconsiderar os seus próprios pontos de vista, ideias e valores."[31]

A atitude contorversa evidente no trabalho de Metzel constitui uma prática recorrente do seu método de trabalho. As suas obras de arte pública respondem bem à provocação de Robert Musil quando dizia que "não há nada no mundo mais invisível que os monumentos."[32] Não há quem fique indiferente ao Monumento Motim. Nem mesmo a habituação, para quem por ele passava todos os dias, terá permitido o olhar desinteressado. Onde quer que o escultor instale o seu trabalho, ele antes analisa o local à procura de detalhes arquitectónicos ou dados históricos que possam ser apropriados pelas suas esculturas como reminiscências. O tipo de referência não faz muita diferença para Metzel; não é um dado adquirido. "O importante é que exista uma conexão, uma ligação única e não permutável. Em rigor, cada uma das suas esculturas e intervenções artísticas apenas pode ser exposta no local para o qual foi criada."[33]

Não será difícil supor que a escultura tenha gerado considerável polémica na altura. Embora Berlim Ocidental se declarasse como um último bastião de liberdade no interior de um país autoritário, a escultura de Metzel não ia ao encontro do teor desejado para exposição na qual se inseria. Na *Sculpture Boulevard*, as manifestações escultóricas não faziam alusão à política doméstica. Embora também transmitissem mensagens de óbvio conteúdo político, estas estavam rendidas ao sentido da reconciliação das duas Alemanhas. Apesar de evidenciarem uma vontade de mudança, não deixavam de estar subjugadas conceptualmente ao que era a vontade de todos. Esse é o caso de "*Berlin*"[34] da dupla de artistas Matschinsky-Denninghoff, o portal de elos quebrados que ganharia notoriedade especial entre as obras apresentadas.

"O presidente da câmara de Berlim dessa altura, o democrata cristão Eberhard Diepgen, ficou furioso com o que ele considerava ser uma ofensa a todos os cidadãos, tendo declarado a obra como 'um amontoado de lixo.'"[35] A posição do edil deve ter gerado considerável consenso visto que a escultura não permaneceu no



[20]



[21]

[19] Monumento Motim na Kurfüstendamm, em 1987.

[20] Monumento Motim na sua localização actual, em 2009.

[21] Pormenor do carrinho de compras com bloco de betão.

[22] Monumento Motim com uma faixa onde se pode ler "Kunst lebt!" ("A arte está viva!"). Kurfüstendamm, 1987.

31 *Ibid*.

32 MUSIL, Roberl - *Denkmale* In *Nachlass zu Lebzeiten*. Hamburgo: Rowohlt Verlag. 1978. p. 62.

33 In <http://www.db-kunst.info/archiv/2005/e/6/2/370-2.html>.

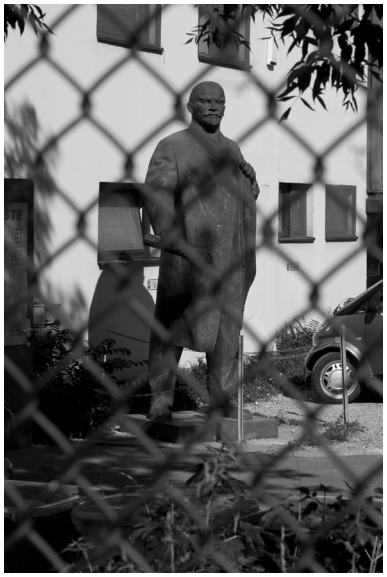
34 Mencionado atrás em: 'Resenha Histórica da Arte Pública em Berlim'. p. 42.

35 In <http://www.db-kunst.info/archiv/2005/e/6/2/370-2.html>.

local durante muito tempo, tendo sido removida sob o fácil argumento da segurança pública.[36] Ficou por esclarecer se a ameaça à segurança era física ou ideológica; se remover o Monumento Motim constituiu a profilaxia do acidente ou o temor da revolta. "Metzel não está minimamente preocupado com o choque que inspira regularmente. Pelo contrário: algo muito diferente é de crucial importância para ele, uma coisa que não se anuncia ruidosamente nem com muita confiança, mas que cria um espaço para si própria em completo silêncio – a repressão discreta e crescente, a zona de penumbra da memória individual e colectiva."[37]



[22]



[23]

Ironicamente, a existência pública do Monumento Motim não acabaria aí. A obra, que foi adquirida por uma empresa imobiliária de Bona, seria instalada, em 2001, no pátio semi-público que separa a sede dos seus escritórios da dos estúdios da Universal em Berlim. Na sua nova – e mais permanente – 'casa', o Monumento Motim goza agora de uma pacífica existência em frente ao rio Spree tendo, contudo, perdido muito da sua notoriedade original.

A sua transferência do paraíso consumista da Kunfüsterdamm para o solidário distrito de Friedrichshain mais se assemelha a um exílio político. Encontrando-se não muito longe da Mainzer Strasse (a rua onde, após a queda do Muro de Berlim, praticamente todas as casas foram '*okupadas*' por comunidades mistas de berlinenses de leste e oeste,) as barreiras anti-motins do monumento de Metzel adquiriram na Stralauer Allee um significado adicional, dados os violentos confrontos que opuseram as forças policiais às comunidades ocupantes de Friedrichsain, no início dos anos 90. Hoje a obra de Metzel fala mais de memória e identidade do que de acção – parece ser a isso que estão destinados todos os monumentos.

A tentativa de defender a integridade do monumento acusando o 'exílio' como subversor da sua intenção inicial resultaria num discurso surdo, tendo em conta que o monumento defende, ele próprio, uma atitude subversiva. A sua nova existência é importante para as pessoas que aí o decidiram colocar; trata-se de recuperar um monumento injustiçado com o qual houve gente que se identificou. Algo análogo à discreta escultura de Lenine no pátio de uma transportadora de mercadorias em Kreuzberg que o dono, saudosista do socialismo, recuperou na Europa oriental. Não deixa de ser interessante constatar que hoje estas obras apareçam em pátios trocados, como bastiões ideológicos: enquanto Lenine se deixa ver no que era Berlim Ocidental, *13.4.1981* ainda intriga algum transeunte no que um dia foi Berlim Leste.

[22] Fachada de *squats* na Mainzer Strasse, em Friedrichshain. Anos 90
[23] Estátua de Lenine em Kreuzberg.

36 *Ibid*.
37 *Ibid*.

Am Haus

Na fachada ocre de um gaveto foram afixadas, em letras pretas de plástico, as terminações de um tempo verbal turco.

Autora: Ayse Erkmen (1949-)
Ano: 1994
Local: Oranienstrasse 18



[24]

A comunidade turca de Berlim é essencialmente constituída por imigrantes que aí se instalaram nos anos 60 e 70 ao abrigo de um acordo bilateral entre a Alemanha e a Turquia. Inicialmente recrutados no sentido de colmatar a falta de mão de obra do pós-guerra, os *Gastarbeitern* (trabalhadores convidados) "eram jovens rapazes a quem eram pagos salários completos e benefícios, mas dos quais se esperava que regressassem à Turquia após alguns anos. […] Poucos regressaram dadas as fracas perspectivas de emprego no seu país. Em vez disso trouxeram as suas mulheres e família, estabelecendo-se em bairros étnicos."[38] A instalação escolhe a fachada de um edifício residencial numa das mais movimentadas ruas do centro de Kreuzberg, o distrito da capital alemã com a maior densidade de população turca.

Am Haus poderia bem ser uma instalação publicitária para uma escola de idiomas. Segundo um *website* de lições *online* de turco existem, nesta língua, dois modos de conjugar os verbos no passado: um com o sufixo *-di* e o outro com *-mis*, sendo que o primeiro é o mais comum na linguagem corrente. "A diferença entre as formas passadas *-di* e *-mis* é simples. Se você viveu um evento, ou o viu com os seus próprios olhos, com os seus próprios sentidos, emprega-se o sufixo *-di*. Se não o viu nem o ouviu utiliza-se *-mis*. A forma *-mis* emprega-se em histórias e contos."[39] É o que se designa como pretérito indefinido.

A instalação da artista Ayse Erkmen, natural de Istambul, introduz na fachada essa particularidade da língua através das terminações do pretérito indefinido turco, uma conjugação que caiu em desuso entre as gerações mais jovens de turco-descendentes, que entretanto assumiram o alemão como língua principal, usando o turco apenas em ambiente familiar.



[25]

38 In <http://en.wikipedia.org/wiki/Gastarbeiter>.

39 <http://www.teachyourselfturkish.com/2008/09/turkish-grammar-past-tense-part-ii.php>.

[24] Fotografia da instalação Am Haus.
[25] Pormenor das terminações verbais instaladas na fachada.

Am Haus traduz-se literalmente para "sobre a casa," mas o melhor é colocar o artigo entre parêntises para conservar a ambiguidade do título em alemão. "Sobre (a) casa" também nos fala de como se fala na Turquia, a longínqua *casa* de pais e avós mas cada vez menos de filhos e netos. Subtil, a instalação de Erkmen é extremamente poética. Ao utilizar o passado que não se viu nem se ouviu – a "forma que se emprega em histórias e contos" –, a intervenção actua no campo da saudade, estimulando-a – se ela existir – ou evidenciando a sua ausência – para aqueles a quem esse passado é já muito distante.

Já se falou atrás da dificuldade em sistematizar muitas das obras de arte pública num esquema – aparentemente – fechado de categorias. Referiu-se também a importância da categorização – ou da sua tentativa – no sentido de retirar o mais possível de cada obra, mesmo que essa categorização acabe frustrada. *Am Haus* em quase tudo se refere a *identidade*, mas o seu subtil carácter interventivo confere-lhe um enquadramento especial como *acção*.

Ainda que dele se distancie consideravelmente, o gesto de escrever numa fachada é, em certa medida, reminiscente do *graffiti* constituindo, tal como este, uma intervenção provocatória. Contudo, *Am Haus* afasta-se totalmente do carácter intrusivo do puro acto de vandalismo. A instalação de Erkmen não se procura impor onde não pertence. Aliás, ao 'turquificar' uma fachada no distrito de Kreuzberg *Am Haus* reitera sim a atitude oposta, quase como se a complementasse com um elemento indispensável que lhe faltava. Os grafitos de Erkmen convertem mas não subvertem. Adicionalmente, ao impor um elemento cultural turco sobre a fachada de um típico edifício berlinense, Erkmen parece sugerir que a integração social dos estrangeiros também passa por saber repensar o espaço público e os seus modos de apropriação. É sobretudo neste aspecto, que o seu carácter interventivo define melhor *Am Haus* como acção.

Tirando partido da sua localização preferencial por onde milhares de turcófonos passam diariamente, *Am Haus* promove a discussão momentaneamente. Certamente, alguém que por aí passe e que ainda saiba conjugar com *-mis* se lembrará de – pelo menos por alguns momentos – voltar a empregar a conjugação ameaçada. Para outros, as terminações provocarão apenas uma reacção de imediata familiaridade para, após alguma inquietação, dar lugar à frustração de serem já incompreensíveis. Talvez para esses a instalação possa também aguçar a curiosidade para uma revisão gramatical. Mais do que um grafito, Am Haus é um "procura-se" cultural. Ou então uma forma transformada de publicidade, no sentido de promover a língua. A relação entre esta obra e a publicidade torna-se evidente em 1997, quando Erkmen dá seguimento ao projecto em Istambul. Num grande *outdoor* electrónico, as mesmas terminações do pretérito indefinido separavam, durante alguns segundos, os anúncios publicitários que constituiam a sua programação normal. À intervenção em Istambul a artista chamou *Conversas*.

Nas palavras de Erkmen: "A primeira versão em Kreuzberg, *Am Haus*, pretendia ser apenas uma experiência visual para aqueles que não estão familiarizados com a língua e, para a comunidade turca que lá reside, seria uma oportunidade de construir frases. Ao passo que, em Istambul poderia iniciar conversas visto que a maior parte das pessoas domina o idioma."[40]



[26]

40 ERKMEN, Ayse – *Art In Space* In MATZNER, Florian (ed.) – *Public Art: A Reader*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2004. p. 47.

Uma abordagem similar é a intervenção da artista alemã Karin Rosenberg (1963-) na Persiusplatz, uma praça no distrito de Friedrichshain dividida, por uma rua, em dois espaços triangulares. Recorrendo também a esculturas textuais como forma de comunicação, a artista divide a palavra alemã "*Ausland*" (que significa pessoa ou país estrangeiro) nas duas metades que a compõe, para colocar uma em cada um dos triângulos. "*Aus*" (em português, fora) ocupa de pé o mais pequeno, enquanto que "*Land*" (país) está deitado do outro lado da rua, no centro da praça, no triângulo maior. Em torno deste último, numa faixa de mosaicos no pavimento, podem ler-se o nome e proveniência das árvores de algumas ruas típicas da cidade, importadas para a região após o século XV. Nas palavras de Rosenberg, "esta peça retoma o debate sobre '*alien invaders*' e a xenofobia em geral, estabelecendo simultaneamente um paralelo entre os sistemas botânico e sócio-cultural."[41]

Autora: Karin Rosenberg (1963-)
Ano: 2004
Local: Persiusplatz



[27]



[28]



[29]

41 ROSENBERG, Karin. In <http://www.karinrosenberg.de/>.

[26] *Conversas*. Istambul, 1997.
[27] [28] [29] *Aus Land*. Berlim. 2004.

Palast des Zweifels **(Palácio da Dúvida)**

Autor: Lars Ramberg (1964-)
Ano:2005
Local: Palácio da República

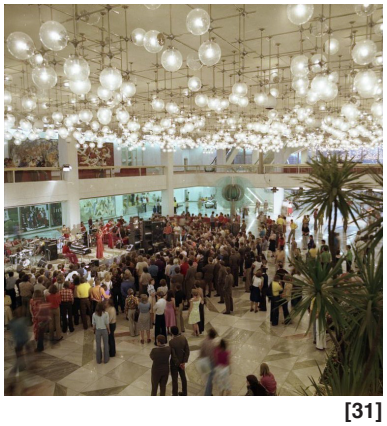
Na cobertura da ruína do Palácio da República foram instaladas letras luminosas escrevendo a palavra "*Zweifel*" (Dúvida).



[30]

Já se falou atrás do Palácio da República para ilustrar o carácter destrutivo premonitório de Walter Benjamin.[42] Foi em 2003 que a decisão de destruir a sede do antigo governo da RDA foi aprovada – ainda que sem unanimidade – pelo parlamento alemão, com vista à construção do Humboldtforum, "um centro de conhecimento para o encontro entre os povos."[43] Recuperando o volume e a expressão barroca do antigo Palácio Imperial, a solução proposta fazia-se valer do seu programa prestigiante para reunir consenso entre a população. Mas isso não evitou que as vozes mais críticas se fizessem ouvir com veemência; durante algum tempo, a falta de consenso inibiu o poder executivo de por a proposta em prática e, só em 2008, é que o Palácio da República seria finalmente destruído. A instalação do artista norueguês Lars Ramberg, que precede em alguns anos a destruição do edifício, foi em parte responsável por esse adiamento.

Ao inserir a palavra "Dúvida" no Palácio da República – que entretanto perdera já o brasão da RDA que figurava na fachada – a arquitectura arruinada do simbólico edifício é transformada numa instituição pública para a incerteza. Com os emblemas trocados, o antigo símbolo de um regime autoritário passava então a servir o propósito da discussão democrática, promovendo um olhar crítico sobre o espaço público. Umas das dúvidas que *Palast des Zweifels* pretendia lançar prendia-se com a validade da decisão governamental em destruir o edifício, relembrando que o Palácio da República era algo mais do que a cara de um regime.



[31]

Além de centro político, o Palácio da República era também o centro cívico e cultural de Berlim. Cinema, teatro, exposições, palestras; uma programação variada fazia deste edifício o centro de lazer da capital. O seu enorme átrio de entrada albergava frequentemente exposições que conquistavam enorme audiência. Mandado construir em 1973 pelo presidente da RDA Erich Honecker (1912-1994), o edifício

42 Ver em 'Memória'. pp. 51-54.

43 FLIERL, Thomas, PARZINGER, Hermann - *Humboldt Forum Berlin: The Project*. Berlim: Theater der Zeit. 2009. contracapa.

logo foi alcunhado de "*Erichs Lampenladen*" (a loja de lâmpadas de Erich) pelos milhares de luzes brilhantes, candeeiros e lâmpadas do seu átrio principal. Era um espaço aberto ao público e as pessoas comuns namoravam, casavam-se, jantavam e dançavam neste híbrido entre parlamento e casa do povo."[44]

Se por um lado a alcunha jocosa demostra um certo sentido crítico da população em relação ao regime, ela também evidencia uma apropriação familiar daquele espaço. Ainda que o facto de concetrar o programa político e civil no mesmo edifício tivesse por base um conceito puramente ideológico, é inegável que com o fim do regime e o abandono do Palácio da República se perderia também um equipamento importante na vida da cidade. Dada a função dupla do edifício, faria então sentido que a solução para o Palácio da República resultasse apenas de uma decisão política? Não seria importante a discussão pública e a participação popular?

A instalação de Ramberg levantava várias questões. Que posição poderia o edifício ter no futuro, tendo sido um ícone tão forte de um regime totalitário anterior? Poderia cumprir uma nova função tornando-se num novo espaço cultural como o fora outrora? Ou será que o espaço social onde os alemães de leste se divertiam constituiria um problema para a nova Alemanha?

"Ramberg desenvolveu então a ideia de criar um monumento ao próprio debate, à transparência do discurso da identidade e à coragem colectiva para a incerteza. *Palast des Zweifels* era o seu tributo à nova era da história alemã, na qual a dúvida se tornara uma prova de reflexão e democracia. A dúvida colectiva retirou a Alemanha do seu passado totalitário unindo-a efectivamente as duas Alemanhas"[45] Ramberg parece falar das dúvidas como uma oportunidade importante para estreitar a unificação do país. Afinal, a divergência de opiniões sobre os destinos do Palácio será certamente ainda um reflexo da anterior divisão de mentalidades. Ainda que não se possa dizer simplesmente que uns são a favor e outros contra, será seguro afirmar que as razões dos alemães de leste que defendem a permanência da estrutura eram semelhantes entre si, divergindo substancialmente das razões dos alemães ocidentais defensores do mesmo gesto.

Em 1990, após o fim da RDA, o Palácio da República foi abandonado, permanecendo vazio por mais de 15 anos. Nesse período, o edifício foi informalmente ocupado por jovens artistas como um espaço cultural alternativo. Aí tiveram lugar concertos, exposições, sessões de cinema, peças de teatro e *workshops*, eventos regra geral gratuítos e organizados por iniciativa comunitária. A instalação de Lars Ramberg insere-se precisamente neste contexto no qual várias outras intervenções do género tiveram também lugar.

Pode-se assumir com algum consenso que, após a queda do Muro de Berlim, algo teria que acontecer com a ruína do Palácio da República. É certo que não faria muito sentido que o governo da Alemanha reunificada integrasse o edifício como sede de algum órgão oficial. Com o fim da RDA, o património arquitectónico dessa era estava politicamente condenado. Mas tal não significava que a sua função comunitária também o estivesse. Não teria sido mais consequente optar por uma solução de continuidade em vez de ruptura? Será que um centro cultural institucionalizado não foi a opção mais simples? Não haverá um sentido de limpeza mnémica subentendido na construção do palácio barroco? A incerteza proposta pela instalação de Ramsberg continua a fazer perguntas ainda hoje.



[32]

[30] Fotografia da instalação *Zweifel*, sobre o Palácio da República em 2005.
[31] Fotografia do grande átrio do Palácio da República em 1976.
[32] Imagem renderizada por computador do projecto do *Humboldtforum* do arquitecto Franco Stella.

44 In <http://www.larsramberg.de/1/viewentry/3890>.
45 *Ibid*.

Berlin Wall Action

Autor: JR (1983-)
Ano: 2007
Local: Friedrichstrasse

A fotografia em grande formato de uma intervenção no Muro da Cisjordânia foi colada numa empena, muito perto do Checkpoint Charlie.



[33]

A intervenção do artista francês resume bem a ideia de que uma imagem vale mais do que mil palavras. Durante algumas semanas, uma fotografia do Muro da Cisjordânia constituiu o pano de fundo para os milhares de turistas que, todos os dias, percorrem os painéis informativos instalados sobre os tapumes – não tão provisórios – de um lote vazio, muito perto do Checkpoint Charlie. A informação disponível nos painéis relata vários factos históricos relacionados com o Muro de Berlim que, até 1989, dividia a cidade também nesse local, no que outrora fora o principal posto de controlo fronteiriço entre as duas metades da cidade.



[34]

A fotografia na empena documenta uma de várias intervenções de JR no Muro da Cisjordânia, uma barreira física construída pelo estado de Israel, que separa este país do território sob o domínio da Autoridade Palestiniana. Além de dividir os dois países, a barreira divide a opinião pública israelita e é condenada pela comunidade internacional. O Muro tem uma forte influência na rotina dos palestinianos, limitando a liberdade de movimentos dentro do seu próprio território e impossibilitando-os de trabalhar em Israel.[46]

Ainda que *Berlin Wall Action* se insira num projecto mais amplo de consciencialização global para a construção do Muro da Cisjordânia – no âmbito do qual o artista interveio, com várias outras fotografias, em diversas cidades do mundo –, a intervenção na capital alemã reveste-se de um significado especial.

Ao recorrer a Berlim para alertar para a barreira, o artista potencia o significado da sua acção. Se, por um lado, a imagem actua sobre o observador no sentido de promover a solidariedade por uma situação distante, por outro, ela reforça a consciência do que outrora fora o Muro de Berlim. Associando a imagem do Muro da Cisjordânia à exposição dos factos históricos descritos nos painéis informativos, o artista confronta o espectador com uma actualização contemporânea da história que estes lhe contam, renovando a autenticidade do Muro de Berlim.

46 In <http://en.wikipedia.org/wiki/Israeli_West_Bank_barrier>.

Onde outrora existira o Checkpoint Charlie, o visitante pode então olhar à sua volta para tentar visualizar como teria sido esse espaço há menos de vinte anos. O que hoje é um dos pontos mais visitados da capital alemã era, até 1989, um posto fronteiriço fortemente militarizado.

Mas além de constituir uma acção em Berlim, *Berlin Wall Action* resulta de uma acção na Cisjordânia. *Face2Face* foi o nome do projecto que JR levou a cabo em parceria com o seu colega, Marco. Armados com uma câmara fotográfica, os dois percorreram várias cidades da Cisjordânia propondo às pessoas que se deixassem fotografar através de uma objectiva especial. "Os 28 milímetros são uma lente grande-angular que permite trabalhar a 10 centímetros da pessoa, pelo que te obriga a trabalhar em confiança com a pessoa. Sentes até o seu fôlego."[47] Além da proximidade entre fotógrafo e modelo, a objectiva 'olho-de-peixe' tem a característica de deformar a realidade. Para potenciar esse efeito, os fotógrafos pediram aos modelos para 'fazer caretas' para a fotografia.

JR fotografou mais de quarenta pessoas, tanto em Israel como na Palestina. Os modelos escolhidos tinham profissões iguais mas viviam em lados opostos do muro. "Eram taxistas, escultores, professores, estudantes que aceitaram brincar às caricaturas de si mesmos."[48] No final, o artista, que se define como um "*photograffeur*" (*photographe* + *graffeur*), afixou os pares de imagens em ambos os lados do Muro da Cisjordânia.

"Qual é o judeu e qual é o árabe?"[49] Muitos dos inquiridos dividiam-se na sua resposta. Por alguns momentos, os habitantes dessa região puderam esquecer as suas divergências abstractas para constatar as semelhanças concretas com o povo do outro lado. A acção recorre ao humor para desdramatizar um assunto sério. Por alguns momentos, *Face2Face* tornou o Muro da Cisjordânia invisível.

Hoje verifica-se, no Muro da Cisjordânia um fenómeno semelhante ao que ocorreu em Berlim nos anos 80. *Street artists* de todo o mundo voam até à Palestina para deixar o seu protesto visual na nova barreira política.



[35]

Com a intervenção de JR na empena em Berlim, o observador informado podia então estabelecer a interligação óbvia entre as duas histórias. O Muro da Cisjordânia é uma consequência indirecta dos eventos – e acções – que causaram a construção do Muro de Berlim. Algo semelhante ao que, Hannah Arendt formulara, de modo abstracto, em *A Condição Humana*: "O motivo por que jamais podemos prever com segurança o resultado e o fim de qualquer acção é simplesmente que a acção não tem fim. O processo de um único acto pode prolongar-se, literalmente, até ao fim dos tempos, até que a própria humanidade tenha chegado ao fim."[50]

47 JR em entrevista para o programa Metropolis, no canal Arte. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/x2aho1_face-2-face-sur-metropolis-arte_creation>.

48 *Ibid*.

49 *Ibid*.

50 ARENDT, Hannah - *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água. 2001. p. 285.

[33] *Berlin Wall Action*, 2007.

[34] Vista aérea do Muro da Cisjordânia.

[35] Um dos pares de fotografias expostos no Muro da Cisjordânia, no âmbito do projecto *Face2Face*.

Considerações Finais

Porquê arte pública? A questão tem a sua pertinência. Numa dissertação que se propõe escrever sobre arquitectura, desenvolver um tema que se afasta desta forma da sua esfera estrita pode correr o risco de parecer irrelevante. Contudo, podem-se estabelecer vários paralelismos entre a arquitectura e a arte pública que justifiquem a investigação. Ambas intervêm no espaço público, ambas têm consequências na vida dos seus utentes. Existe um compromisso social tácito à prática destas duas áres de intervenção.

Apesar de existir uma hierarquia que estabelece a arquitectura como prioritária, pode-se constatar que, desde as primeiras cidades, o homem sempre sentiu necessidade de criar monumentos. Estruturas que se manifestam pela sua evidente não funcionalidade, mas que estão imbuídas de forte conteúdo simbólico. Esse foi o sentido que se procurou desenvolver neste trabalho. A *arte pública* como forma de um *urbanismo simbólico*.

Porquê *memória*, *identidade* e *acção*? Certamente seria possível definir muitas mais dimensões conceptuais da arte em espaço público. Considerando o desassossegado postulado de Bernardo Soares – que epigrafa a introdução deste trabalho –, a categorização é, por si só, uma tarefa inglória. A existência de "classificáveis incógnitos, coisas da alma e da consciência que estão nos interstícios do conhecimento",[1] parece condenar ao insucesso, desde logo, qualquer esforço em classificar. Ainda que estas "coisas" inclassificáveis quase nunca se revelem ao classificador, é tão inevitável como imprevisível que algumas delas apareçam, em algum momento, para deitar por terra os resultados conseguidos pelo esforço taxonómico. É por isso que a tripartição proposta admitiu, desde logo, as suas limitações.

Memória, *identidade*, *Acção* não pretende *classificar* tipos de abordagens, mas sim evidenciar os seus aspectos mais notáveis. A tríade pode ser interpretada como a tradução humana de 'passado, presente e futuro'. Neste sentido, a tridimensionalidade proposta procura aproximar-se de um carácter absoluto. Não há nada no mundo que se resuma a apenas um destes três – o tempo é uma sequência inquebrável, e os diferentes tempos estão inevitavelmente vinculados entre si –, mas também não existe nada que lhes seja alheio – tudo, foi, é ou será.

Neste sentido, interpretaram-se as três dimensões da arte pública do modo mais abrangente possível. Consideraram-se, inclusivamente, os seus conceitos antagónicos – amnésia, confusão e inércia – como critérios essenciais de análise, quando a ausência das dimensões numa obra, se define com especial notoriedade.

Porquê em Berlim? As intervenções artísticas no espaço público desta cidade tendem a relacionam-se, em simultâneo, com as três dimensões propostas. Este deve, aliás, ser um pré-requisito importante para a arte pública em Berlim, considerando a influência particular que o tempo exerce(u/rá) sobre esta cidade.

Ainda que, normalmente, cada obra estudada pareça dar destaque a uma dimensão em especial, existem intervenções em que essa distinção é difícil de se fazer. Exemplos como a projecção de Krzysztof Wodiczko sobre a estátua de Lenine, o embrulho do Reichstag realizado por Christo ou a instalação textual de Ayse Erkmen em Kreuzberg, poderiam ser explorados no âmbito de qualquer uma das três dimensões propostas.

A aplicação destas três dimensões encontra uma apropriação especial na análise da arte pública em Berlim. Pelo seu passado, pela influência deste no seu

1 A citação completa encontra-se na 'Introdução' na p. 6.

presente e pelos desafios que se colocam ao seu futuro, esta cidade apresenta uma relação especial com o tempo. As aproximações simbólicas e poéticas ao espaço público tendem a destacar este aspecto. Algo que é visível tanto nas obras comissionadas a autores consagrados, como nas manifestações espontâneas e anónimas que povoam as paredes da cidade.

Nesse sentido, convém referir que, em todos os casos de estudo analisados, se procurou destacar a sua relação de indissociabilidade com o lugar. Mesmo as obras que não se definem como *site-specific* – como o *ensemble* escultórico da Potsdamer Platz, 'patrocinado' pela Daimler-Benz – têm o inegável mérito de valorização imobiliária, promoção de identidade urbana, ponto de encontro e referenciação geográfica. Aspectos que respondem objectivamente às necessidades para as quais foram comissionados, ainda que, no caminho, se afastem do sentido poético de outras obras mais 'presas' ao lugar.

Ainda que o esquema tripartido – memória, identidade, acção – encontre um sentido póprio em Berlim, não parece ser dela exclusivo. Durante a investigação realizada para esta dissertação, muitos outras cidades se foram afigurando como interessantes candidatas para um estudo comparativo.

As três imagens ao lado representam três pórticos monumentais, em três cidades muito diferentes. Por ordem, é possível defender que cada um epitomiza uma das três dimensões da arte pública.



[1]



[2]



[3]

Só o primeiro é em Berlim. O Memorial de Guerra Soviético em Treptower Park, construído após a Segunda Guerra Mundial, insere-se claramente na dimensão da arte pública aqui definida como *memória*. A função memorial dos monumentos será, seguramente, a mais comummente encontrada em todo o mundo. Percorre transversalmente tempo e espaço. Foi à memória que se dedicaram os primeiros monumentos. Antas, dólmenes e menires estão entre as primeiras manifestações simbólicas permanentes, e tinham precisamente o sentido de materializar em pedra, uma perda, como forma de evitar o esquecimento.

A segunda imagem, o Arco da Vitória em Bagdade, responde especialmente ao sentido de *identidade*. Ainda que o seu nome oficial ("*Espadas de al-Qadisiyya*") faça referência a uma batalha histórica – e com isso se aproxime de um sentido memorial –, fá-lo com o objectivo de afirmar a identidade do povo. A Batalha a que se refere ocorreu há mais de 1000 anos e constitui o momento em que os árabes derrotaram os persas, definindo-se como o povo dominante na região do actual Iraque. A sua referência histórica aproxima este monumento mais a uma alegoria mitológica do que a procura da preservação de uma memória.

O terceiro pórtico, o Arco da Reunificação, em Pionguiangue, na Coreia do Norte, comunica um desejo de futuro. Duas mulheres elevam, juntas, uma insígnia onde as duas Coreias figuram num mapa único e não dividido. Ao propor a imagem – improvável – de uma Coreia unida sobre um regime comunista, este monumento procura inflamar o sentido combativo no povo, respondendo, desse modo, a um sentido de *acção*.

Três obras de notável influência urbana que, ainda que se formalizem numa tipologia semelhante, respondem, na sua essência, a três dimensões da arte pública diferentes. Existe, porém, uma grande semelhança que os aproxima: os três pórticos resultam de intervenções politicamente comprometidas.

Com a análise realizada nesta dissertação, procuraram-se também desenvolver algumas das complexidades entre as manifestações artísticas no espaço pú-

blico e os poderes instituídos. Se, antes da queda do Muro, essa relação era especialmente visível em Berlim, hoje, não se pode afirmar que ela deixou totalmente de existir. Com o fim do regime comunista, os poderes foram redestribuídos. Hoje, o espaço público é também o território de manifestação de poderes económicos, no que se define, genericamente, como 'publicidade'. Ainda que se possa afirmar, empiricamente, que a esfera da arte pública não tem grande relação com a da publicidade, verifica-se hoje um cada vez maior nível de hibricidade que dificulta essa distinção. A apropriação que a Daimler-Benz fez das 'superfícies sedutoras com elegância e leveza' da escultura de Jeff Koons,[2] como forma de transmitir um ideal estético dos seus produtos automóveis, aponta em que sentido esses novos híbridos se começam a definir.

[1] Memorial de Guerra Soviético em Treptower Prak, Berlim. Construído em 1945.

[2] Arco da Vitória, Bagdade, Iraque. Construído em 1989.

[3] Arco da Reunificação, Pionguiangue, Coreia do Norte. Construído em 2001.

2 Ver 'Reconstruir Identidade' na p. 100.

Bibliografia

Prólogo

AAVV – *Die Quadriga auf dem Brandenburger Tor in Berlin*. Berlim: Verlag Willmuth Arenhövel, 1982.
ADAM, Peter – *Art of the Third Reich*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1992.
ADORNO, Theodor – *Teoría Estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
BAAL-TESHUVA, Jacob – *Christo & Jeanne-Claude*. Colónia: Taschen, 1995.
BEUYS, Joseph – *Cada Homem Um Artista*. Porto: 7 NÓS, 2010.
CASPAR, Helmut - *Die Beine der Hohenzollern*. Berlim: Berlin Story Verlag, 2007.
DANTO, Arthur - *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Open Court, 2003.
ENGEL, Helmut, FREIBERGER, Ernst, SCHOLZ, Rupert - *Helden ohne Degen. Der Schinkelplatz in Berlin*. Berlim: Wasmuth Verlag, 2000.
GILLY, Friedrich - *Essays on Architecture, 1796-1799*. Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art, 1994.
MATZNER, Florian (ed.) – *Public Art: A Reader*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.
MUSIL, Roberl – *Nachlass zu Lebzeiten*. Hamburgo: Rowohlt Verlag, 1978.
PESSOA, Fernando (como Bernardo Soares) – *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
RANCIÈRE, Jacques – *Estética e Política. A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora, 2010.
SCHULZE, Franz – *Mies Van der Rohe. A Critical Biography*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
SPEER, Albert – *Memorias*. Barcelona: El Acantilado, 2001.
WILDE, Oscar – *The Picture of Dorian Gray*. Londres: HarperCollins, 2010.
WHYBROW, Nicolas - *Street Scenes: Brecht, Benjamin & Berlin*. Bristol: Intellect Books, 2005.

Memória

BAÍA, Pedro (ed.) – *Berlim: Reconstrução Crítica*, Porto: Circo de Ideias, 2008.
BENJAMIN, Walter – *Imagens do Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
CRINSON, Mark – *Urban Memory: History and amnesia in the modern city*. London: Routledge, 2005.
DANZIGER, Leila Maria Brasil – *Corpos de ausências: Berlim e os monumentos a Auschwitz*. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de História, 2003.
GIBBONS, Joan – *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. Londres: I. B. Tauris, 2007.
MESCHEDE, Friedrich (ed.) – *Micha Ullman: Bibliothek*. Dresden: Verlag der Kunst, 1999.
PESSANHA, Matilde - Siza: Lugares Sagrados – Monumentos. Porto: Campo das Letras, 2003.
ROSSI, Aldo – *A Arquitectura da Cidade*. Lisboa: Edições Cosmos, 1977.
TILL, Karen – *The New Berlin: Memory, Politics, Place*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
YOUNG, James – *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaus in Contemporary Art and Architecture*. New Heaven e Londres: Yale University Press. 2000.

Identidade

ALLOWAY, Lawrence - *Christo*. Londres: Thames and Hudson. 1969.
BAAL-TESHUVA, Jacob – *Christo & Jeanne-Claude*. Colónia: Taschen. 1995.
BOURDIEU, Pierre – *Free Exchange*. Cambridge: Polity Press, 1995
CRUZ, Valdemar - *Retratos de Siza*, Porto: Campo das Letras, 2005
MATZNER, Florian (ed.) – *Public Art: A Reader*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004
MILES, Malcolm - *Urban Avant-Gardes: Art, Architecture and Change*. Londres e Nova Iorque: Routledge. 2004
SONTAG, Susan – *On Photography*. Londres: Penguin Books. 2008.
SPIEKER, Sven – "*Living Archives": Public Memory, Grafting, Context (Libera, Haacke, Wodiczko)*. Disponível em: <http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/spieker.html>.
VAIZEY, Marina – *Christo*. Londres: Academy Editions. 1991.
VIEIRA, Eduardo – *Berlim: Políticas Urbanas e Identidade*. Dissertação de mestrado, docente acompanhante Prof. Rui Tavares. Porto: FAUP, 2010.
VOLZ, Wolfgang - *Christo and Jeanne-Claude*. Colónia: Taschen, 2005.
WIEHAGER, Renate (ed.) – *DaimlerChrysler Collection: The Sculptures* (catálogo Museum für Neue Kunst | ZKM Karlsruhe). 2003.

Acção

ARENDT, Hannah - A Condição Humana. Lisboa: Relógio d'Água. 2001.
BAAL-TESHUVA, Jacob – Christo & Jeanne-Claude. Colónia: Taschen. 1995.
BEUYS, Joseph – *Cada Homem Um Artista*. Porto: 7 NÓS. 2010.
ERKMEN, Ayse – *Art In Space* In MATZNER, Florian (ed.) – *Public Art: A Reader*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2004.
FLIERL, Thomas, PARZINGER, Hermann - *Humboldt Forum Berlin*: The Project. Berlim: Theater der Zeit. 2009.
KUZDAS, Heinz J. – *Berliner Mauer Kunst*. Berlim: Espresso, 2006.
MAYER, M. – *The 'Career' of Urban Social Movements in German Cities*. 1993. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Squatting#Germany>.
MUSIL, Roberl - *Denkmale* In *Nachlass zu Lebzeiten*. Hamburgo: Rowohlt Verlag. 1978.
ROSENTHAL, Mark - *Joseph Beuys: actions, vitrines, environments*. Londres: Tate Publishing, 2004.

Filmes

Adeus, Lenine!. Wolfgang Becker. Alemanha: X-Filme Creative Pool. 2003.
As Asas do Desejo. WENDERS, Wim. Road Movies Berlin. 1987.
Berlin Babylon. SIEGERT, Hubertus. Philip-Gröning-Filmproduktion, 2001.
Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt. RUTTMANN, Walter. Deutsche Vereins-Film. 1927
Bonjour Tristesse. PREMINGER, Otto. EUA. 1958.
Germania, Anno Zero. ROSSELLINI, Roberto. G.D.B. Film. 1948.
Tão Longe, Tão Perto. WENDERS, Wim. Alemanha: Road Movies. 1993.

Páginas Web

Prólogo

http://dao.bloguepessoal.com
http://marcuse.org
http://saial.info
http://www.artnet.com
http://www.bildhauerei-in-berlin.de/
http://www.diaart.org
http://germanhistorydocs.ghi-dc.org
http://www.google.com
http://www.guardian.co.uk
http://www.historyplace.com
http://www.youtube.com

Identidade

http://german.about.com
http://in.reuters.com
http://www.achenbach-art-consulting.com
http://www.artdesigncafe.com
http://www.christies.com/
http://www.history.ucsb.edu
http://made-blog.com
http://www.moma.org
http://www.spiegel.de

Memória

http://journeytoberlin.com
http://nyartsmagazine.com
http://vimeo.com
http://www.art-in-berlin.de
http://www.coagula.com/
http://www.culturabrasil.org/
http://www.damonart.com
http://www.history.ucsb.edu
http:// www.priberam.pt
http://www.resoundings.org
http://www.sigrid-falkenstein.de
http://www.spiegel.de
http://www.stiftung-denkmal.de

Acção

http://nyanddk4ever.blogspot.com
http://www.christojeanneclaude.net
http://www.dailymotion.com
http://www.db-kunst.info
http://www.dw-world.de
http://www.karinrosenberg.de/
http://www.larsramberg.de/
http://www.projektmigration.de
http://www.teachyourselfturkish.com
http://www.victorash.net

Nota: Todos os endereços electrónicos referidos foram acedidos pela última vez a 20 de Setembro de 2011.

Fontes Iconográficas

Prólogo

[1] CAMPBELL, John. 2010. Disponível em: <http://blog.swiftandbitter.com/2008/11/brief-history-of-art.html>.
[2] JAL. 2006. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/album/110415_cartoonsmundoarabe_album.jhtm?abrefoto=14>.
[3] STIEGLITZ, Alfred. 1917. Disponível em: < http://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)>.
[4] 1964. Disponível em: <http://pontos.dharma.art.br/o-silencio-de-marcel-duchamp>.
[5] VENTURI, Robert. 1972. Disponível em: <http://landscapeandurbanism.blogspot.com/2009/08/reading-list-learning-from-las-vegas.html>.
[6] SCHWERDTLE, Dieter. 1982. Disponível em: <http://www.artsandecology.org.uk/magazine/artworks/project-6>.
[7] SUPERSTUDIO. 1969. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2003/mar/31/architecture.artsfeatures>.
[8] 1981. Disponível em: <http://hyperallergic.com/11512/public-art-versus-public-good/>.
[9] 1993. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/sapperb/4183984903/>.
[10] 1975. Disponível em: <http://dao.bloguepessoal.com/90807/ESTATUA-DE-SALAZAR-4/>.
[11] BERGEMANN, Sibylle. 1986. Disponível em: <http://www.das-neue-staedel.de/08092011/>.
[12] 1965. Disponível em: <http://monumentosdesaparecidos.blogspot.com/2009/10/estatua-do-dr-oliveira-salazar-em-sta.html>.
[13] [14] [15] BERGEMANN, Sibylle. 1986. Disponíveis em: <http://www.das-neue-staedel.de/08092011/>.
[16] LINK, Hubert. 1987. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Palasthotel>.
[17] Ca. 1970. Disponível em: <http://monumentosdesaparecidos.blogspot.com/2009/10/estatua-do-dr-oliveira-salazar-em-sta.html>.
[18] 1978. Disponível em: <http://dao.bloguepessoal.com/91646/12/>.
[19] 1978. Disponível em: <http://dao.bloguepessoal.com/91619/43/>.
[20] 1990. Disponível em: <http://forodepinto.com/foros/viewtopic.php?f=21&t=7124>.
[21] 2010. Disponível em: <http://www.statesman.com/sports/klitschko-predicts-quick-knockout-against-peter-907659.html>
[22] Disponível em <http://carlosilva-guine.i9tc.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=106&Itemid=147&limitstart=49>
[23] BERGER, Daniel. 1798. Disponível em: <http://www.c.gerlts.de/REISEN/BERLIN/linden/brandenburgertor/brandenburgertor02.htm>.
[24] KÜRSCHNERS, Joseph. 1891. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:AthinaiPropylaen.jpg>.
[25] GILLY, Friedrich. 1796. Disponível em: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Gilly_Denkmal.jpg>.
[26] WARHOL, Andy. 1982. Disponível em: <http://farm6.static.flickr.com/5182/5653422674_cf82233095.jpg>.
[27] Disponível em: < http://www.mhoefert.de/images/Berlin/Brandenburger_1794_w.jpg>.
[28] Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_B_145_Bild-P066048,_Berlin,_Schinkeldenkmal.jpg>.
[29] Disponível em: < http://www.welt.de/regionales/berlin/article1605334/Wie_Hitler_Architektur_neu_genutzt_wird.html>.
[30] Disponível em: < http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin_Siegesallee_Plan_1902.jpg >.
[31] Disponível em: < http://picasaweb.google.com/milomaximpage/BerlinLecture1182010 >.
[32] Disponível em: < http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Figurengruppen_in_der_Berliner_Siegesallee >.
[33] Disponível em: < http://intranet.arc.miami.edu/rjohn/ARC%20268%20-%202003/Mies.htm>.
[34] Disponível em: < http://www.greatesttheft.com/lessonplan.php?id=1>.
[35] 1937. Disponível em: < http://uk.ask.com/wiki/Kolhoznitsa>.
[36] 1936. Disponível em: < http://manigraph.com/archives/479>.
[37] 1937. Disponível em: <http://www.preisroboter.de/ergebnis1722747-20-0.html>.
[38] 2000. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Oper%C3%A1rio_e_Mulher_Kolkosiana>.
[39] Disponível em: <http://faculty-web.at.northwestern.edu/art-history/werckmeister/April_29_1999/DomeView.jpg>.
[40] Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Nazi_architecture>.
[41] In SPEER, Albert – Moderna Arquitectura Alemã. Berlim: Volk und Reich Verlag. 1941. p.65.
[42] In KRIER, Leon - Albert Speer Architecture 1932-1942, Bruxelas: Archives d'Architecture Moderne, 1985, pp.52-54.
[43] Disponível em: < http://www.nyc-architecture.com/ARCH/Notes-Fascist-GER.htm>.
[44] In SPEER, Albert – Moderna Arquitectura Alemã. Berlim: Volk und Reich Verlag. 1941. p.63.
[45] Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/bathowe/5328750530/in/photostream/>.
[46] Disponível em: < http://www.corbisimages.com/Enlargement/SF35607.html>.
[47] Disponível em: < http://www.weltum.de/weltum/galerien/bild.php?img_id=2549>.
[48] 1961. Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/allhails/sets/72157604384476181/with/2422611071/>.
[49] Disponível em: < http://en.wikipedia.org/wiki/Brandenburg_Gate>.
[50] Disponível em: < http://www.opencaching.de/viewcache.php?cacheid=152063>.
[51] 1977. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Palast_der_Republik_DDR_1977.jpg>.
[52] Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Alexanderplatz_in_1972>.
[53] 1970. Disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Nikolai_Wassiljewitsch_Tomski>.
[54] Disponível em: <http://www.welt.de/kultur/article821827/Berliner_Hansa_Viertel_war_ein_Irrweg.html>.
[55] Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Neue_Nationalgalerie_Skulpturen?uselang=nl/nl-nl/>.

[56] Disponível em: <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/less-is-forever/>.
[57] Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Egon_Eiermann>.
[58] Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Kaiser_Wilhelm_Memorial_Church>.
[59] Disponível em: <http://www.greatarchaeology.com/Archa_monument_review.php?archaeological_monument=Berlin>.
[60] Disponível em: <http://republicanredefined.com/wp-content/uploads/2009/11/reagan-berlin.jpg>.
[61] Disponível em: <http://www.thetravelingscholar.com/2010/02/give-germany-a-second-chance/berlinwall/>.
[60] Disponível em: <http://republicanredefined.com/wp-content/uploads/2009/11/reagan-berlin.jpg>.
[61] Disponível em: <http://www.thetravelingscholar.com/2010/02/give-germany-a-second-chance/berlinwall/>.
[62] Disponível em: <http://www.derweg.org/mwstadt/berlin.htm>.
[63] Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/coral_fg/5523704602/in/pool-33307467@N00/>.

Memória

[1] Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Siegess%C3%A4ule_Berlin >.
[2] Disponível em: < http://www.moviegoods.com/movie_poster/wings_of_desire_1988.htm >.
[3] In *As Asas do Desejo*. (filme) WENDERS, Wim. Road Movies Berlin. 1987.
[4] Disponível em: < http://en.wikipedia.org/wiki/Stadtschloss,_Berlin >.
[5] In *As Asas do Desejo*. (filme) WENDERS, Wim. Road Movies Berlin. 1987.
[6] Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/wolf-rabe/5532055139/in/photostream/ >.
[7] In PESSANHA, Matilde - Siza: Lugares Sagrados – Monumentos. Porto: Campo das Letras, 2003. p.33
[8] In PESSANHA, Matilde - Siza: Lugares Sagrados… p.34.
[9] [10] PESSANHA, Matilde - Siza: Lugares Sagrados… p.48.
[11] In YOUNG, James – At Memory's Edge: After-Images of the Holocaus in Contemporary Art and Architecture. New Heaven e Londres: Yale University Press. 2000. p.129
[12] In YOUNG, James - At Memory's Edge… p.139.
[13] In YOUNG, James - At Memory's Edge… p.131.
[14] In YOUNG, James - At Memory's Edge… p.136.
[15] In YOUNG, James - At Memory's Edge… p.137.
[16] [17] [18] Disponível em: < http://de.wikipedia.org/wiki/Neue_Wache >.
[19] Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/96dpi/2749497326/ >.
[20] Disponível em: < http://de.wikipedia.org/wiki/Neue_Wache >.
[21] In GIBBONS, Joan - Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance. Londres: I.B. Tauris. 2007, p. 50
[22] Disponível em: < http://transpressnz.blogspot.com/2011/01/berlins-anhalter-bahnhof-from-giant.html >.
[23] In *As Asas do Desejo*. (filme) WENDERS, Wim. Road Movies Berlin. 1987.
[24] Disponível em: < http://www.andreas-praefcke.de/carthalia/germany/berlin_philharmonie.htm >.
[25] Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/mrajzman/4828598599/ >.
[26] Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/dh4oaa/2219485258/in/photostream>.
[27] Disponível em: < http://en.wikipedia.org/wiki/Georg_Klein>.
[28] Disponível em: < http://maps.google.com>.
[29] Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/rufusknight/page7/>.
[30] Disponível em: < http://www.chgs.umn.edu/museum/memorials/berlin/index.html>.
[31] Disponível em: < http://travel.webshots.com/photo/2619651570027974551SUNuPP >.
[32] Disponível em: < http://www.chgs.umn.edu/museum/memorials/berlin/index.html >.
[33] Disponível em: < http://www.momondo.com/blogs/williamthirteen/default.aspx?PageIndex=2 >.
[34] Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/journeytoberlin/5050236911/ >.
[35] Disponível em: < http://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%BCcherverbrennung_1933_in_Deutschland >.
[36] Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/jessiegeorgia/2408995562/in/photostream >.
[37] [38] Disponível em: < http://de.wikipedia.org/wiki/Mahnmal_f%C3%BCr_die_%C3%B6sterreichischen_j%C3%BCdischen_Opfer_der_Schoah >.
[39] [40] Disponível em: < http://de.wikipedia.org/wiki/Denkmal_f%C3%BCr_die_ermordeten_Juden_Europas>.
[41] In YOUNG, James – At Memory's Edge: After-Images of the Holocaus in Contemporary Art and Architecture. New Heaven e Londres: Yale University Press. 2000. p.92.
[42] Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/altair/3986568277/sizes/o/in/photostream/ >.
[43] Disponível em: < http://www.independent.co.uk/multimedia/archive/00058/berlin_rapport_58324s.jpg >.
[44] Disponível em: < http://israel-in-de-media.blogspot.com/2010/05/moeten-joden-holocaust-herdenkingen.html >.

Identidade

[1] In *Bonjour Tristesse*. (filme) PREMINGER, Otto. EUA. 1958.
[2] Disponível em: < http://www.fotolog.com/hombreimplotante/11619295 >.
[3] Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/frizztext/5139418514/ >.
[4] Disponível em: < http://apequenalojademaravilhas.blogspot.com/2011/06/da-serie-nao-se-fazem-mais-posteres.html >.
[5] Disponível em: < http://www.nocaptionneeded.com/2009/11/photographers-showcase-the-fall-of-the-berlin-wall/ >.
[6] Tão Longe, Tão Perto. (filme) WENDERS, Wim. Alemanha: Road Movies. 1993.
[7] Disponível em: < http://homo-germanicus.blogspot.com/2011/02/une-hirondelle-ne-fait-pas-lete.html >.
[8] Disponível em: < http://www.kairo.diplo.de/Vertretung/kairo/de/sonderseiten__wiederkehrender__events/ >.
[9] Disponível em: < http://blog.tate.org.uk/?p=4478 OROZCO, Gabriel 1995 >.
[10] Disponível em: < http://www.zimbio.com/pictures/hMGj6HvNxSk/Berlin+Wall+50th+Anniversary+Nears/BB5yHoH0B03 >.
[11] Disponível em: < http://hm3ano.blogspot.com/2011/01/blog-post_08.html >.
[12] Disponível em: < http://www.berlinermauer.se/BerlinWall/ >.
[13] Disponível em: < http://www.maxhetzler.com/ >.
[14] Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/13522184@N04/1384191942/ >.
[15] Disponível em: < http://www.panoramio.com/photo/11050640 >.
[16] Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/sabine1981/3349144572/ >.
[17] Disponível em: < http://www.sammlung.daimler.com/sculpt/potsdamerplatz/skulpt_stella_g.htm >.
[18] Disponível em: < http://www.panoramio.com/photo/765490 >.
[19] Disponível em: < http://artnews.org/daimlerart/?g_cai=35970&Auke%20De%20Vries >.
[20] Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/91627957@N00/3640123867/ >.
[21] Disponível em: < http://maps.google.com >.
[22] Disponível em: < http://www.kunst.uni-stuttgart.de/seminar/haacke/bilder/freiheitfern2.jpg >.
[23] Disponível em: < http://www.kunst.uni-stuttgart.de/seminar/haacke/bilder/berlin2.jpg >.
[24] Disponível em: < http://4.bp.blogspot.com/_7aS4Zfh7MmY/S9w5AwUyhuI/AAAAAAAAAsk/4QqR7ujvSHs/s1600/freiheitbereit2.jpg >.
[25] Disponível em: < http://www.fundacjaprofile.pl/tree.php?id=295 >.
[26] Disponível em: < http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=3171 >.
[27] Disponível em: < *Adeus, Lenine!*. (filme) Wolfgang Becker. Alemanha: X-Filme Creative Pool. 2003>.
[28] Disponível em: < http://maps.google.com >.
[29] Disponível em: < http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/133c/133cPrevYears/133c06/index073.html >.
[30] Disponível em: < http://americanmagpie.wordpress.com/2009/03/14/vestment-of-flux-and-unrest/ >.
[31] Disponível em: < BAAL-TESHUVA, Jacob – Christo & Jeanne-Claude. Colónia: Taschen. 1995. 21 >.
[32] Disponível em: < http://www.panoramio.com/photo/17689977 >.
[33] Disponível em: < BAAL-TESHUVA, Jacob – Christo & Jeanne-Claude. Colónia: Taschen. 1995. 79>.
[34] Disponível em: < BAAL-TESHUVA, Jacob – Christo & Jeanne-Claude. Colónia: Taschen. 1995. 84>.
[35] Disponível em: < http://www.geo-reisecommunity.de/bild/140114/Berlin-Deutschland-Dem-Deutschen-Volke>.
[36] Disponível em: < http://www.geo-reisecommunity.de/bild/regular/235930/Der-Bevoelkerung.jpg>.
[37] Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/25359507@N03/2389983742/>.
[38] Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/25831000@N08/sets/72157605059405273/with/2492915202/>.
[39] Disponível em: < http://www.dailysoft.com/berlinwall/photographs/berlinwall-1974.htm >.
[40] Disponível em: < http://www.berlin.de/mauer/grenzuebergaenge/oberbaumbruecke/index.en.php?objekt=2 >.

Acção

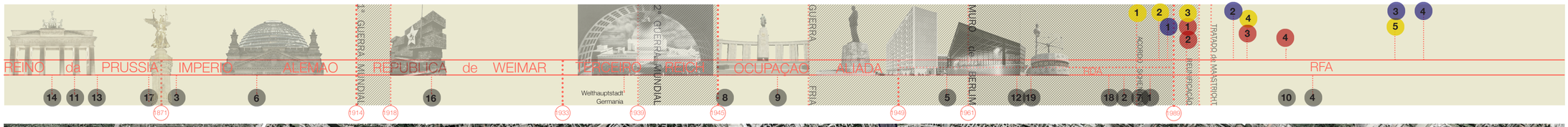
[1] Disponível em: < http://www.projektmigration.de/english/content/kuenstlerliste/beuys.html >.
[2] Disponível em: < http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/beuys/room9_lg2.shtm >.
[3] Disponível em: < http://www.christojeanneclaude.net/major_ironcurtain.shtml >.
[4] Disponível em: < http://www.she-bomb.com/?p=897 || e || http://www.christojeanneclaude.net/early_oilbarrels.shtml >.
[5] Disponível em: < http://www.christojeanneclaude.net/early_oilbarrels.shtml >.
[6] Disponível em: < http://www.abcprague.com/2008/08/22/cerny-returned-pink-tank-to-prague >.
[7] Disponível em: < http://alliedberlinvm.jimdo.com/16-allied-history-pre-1994/ >.
[8] Disponível em: < http://www.canadianlutheran.ca/darkness-and-light-remembered-in-berlin/ >.
[9] [10] [11] [12] [13] In *As Asas do Desejo*. (filme) WENDERS, Wim. Road Movies Berlin. 1987.
[14] Disponível em: < http://www.woostercollective.com/2009/11/john_fekner_and_the_berlin_wall.html >.
[15] Disponível em: < http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Brunnenstr182_Wir_bleiben_alle.jpg >.
[16] Disponível em: < http://www.panoramio.com/photo/6242435 >.
[17] Disponível em: < http://www.globotreks.com/wp-content/uploads/2010/08/astronaut.jpg >.
[18] Disponível em: < http://betonbabe.tumblr.com/post/9703607563/olaf-metzel-13-4-81-randale-denkmal-riot >.
[19] Disponível em: < http://welt-der-form.net/Berlin/Metzel-1987-Randale_Denkmal.html >.
[20] Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/50892942@N02/sets/72157625665826977/with/5352579807/ >.
[21] Disponível em: < http://www.db-kunst.info/archiv/2005/e/6/2/370-2.html >.
[22] Disponível em: < http://commons.wikimedia.org/wiki/Mainzer_Stra%C3%9Fe_(Berlin-Friedrichshain) >.
[23] Disponível em: < http://abdallah.hiof.no/2010-2011_berlin/html/20110629_151819.html >.
[24] Disponível em: < http://db-artmag.com/archiv/2008/e/5/1/628.html >.
[25] Disponível em: < http://www.ayseerkmen.com/ >.
[26] Disponível em: < http://www.ayseerkmen.com/>.
[27] [28] [29] Disponível em: < http://www.publicartwiki.org/wiki/Aus_Land%3B_Karin_Rosenberg >.
[30] Disponível em: < http://www.myspace.com/frankpaulschubert/photos/4150015#%7B%22ImageId%22%3A4150015%7D >.
[31] Disponível em: < http://de.wikipedia.org/wiki/Palast_der_Republik >.
[32] Disponível em: < http://www.isarsteve.de/?paged=2 >.
[33] Disponível em: < http://post.cloudfront.goodinc.com/EmbeddedImage/14661/org_JR.BERLIN.40metre.jpg >.
[34] Disponível em: < http://blogs.reuters.com/global/2008/07/07/israels-west-bank-barrier/ >.
[35] Disponível em: < http://www.foam.org/photographers/j/jr >.

Considerações Finais

[1] Disponível em: < http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/2565268.jpg >.
[2] Disponível em: < http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Swords_of_qadisiyah.jpg >.
[3] Disponível em: < http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/61/Arch_of_Reunification.jpg/800px-Arch_of_Reunification.jpg >.

Mapeamento

Espaço e tempo





Resenha Histórica

1 'Berlim' (*Skulpturenboulevard*)
2 *Bonjour Tristesse*
3 Coluna da Vitória
4 *East Side Gallery*
5 *Hansaviertel*
6 Igreja da Memória
7 *Marx-Engels-Forum*
8 Memorial Soviético de Tiergarten
9 Memorial Soviético de Treptower Park
10 Memorial do Muro de Berlim, Bernauer Srasse
11 Monumento a Frederico, o Grande
12 *Neue Nationalgalerie*
13 *Neue Wache*
14 Porta de Brandemburgo
15 Potsdamer Platz
16 *Revolutionsdenkmal*
17 *Schinkelplatz*
18 Terreno Gestapo
19 Torre da Televisão

Memória

1 Comboios Distantes
2 *Berlin Junction*
3 *Missing House*
4 *Bibliothek*
5 Memorial dos Judeus

Identidade

1 A Liberdade Será Agora Simplesmente Patrocinada – Pelo Dinheiro em Caixa
2 Lenine
3 *Wrapped Reichstag*
4 Sem Título (Caixa de Luz)

Acção

1 13.4.1981 (Monumento Motim)
2 *Am Haus*
3 *Palast des Zweifels*
4 *Berlin Wall Action*