

O Silêncio do Excesso¹

Em um de seus pronunciamentos mais seminais do século passado, o arquiteto Vienaense Adolf Loos disse que arquitetura era uma questão de monumentos e túmulos. Loos não poderia ter imaginado quão profético esta declaração se tornaria depois de duas guerras mundiais. E ele não poderia saber como os marcos para lembrar a morte, particularmente após Auschwitz e Hiroshima, seriam radicalmente alterados. Então, por que, quase um século depois, alguém deveria invocar esta frase e, em particular, no contexto do Memorial dos Judeus Assassinados da Europa?

Para um observador casual, não importa se o grande campo de pilares de concretos do qual é feito o memorial é arquitetura ou uma obra de arte. Entretanto, é a relação do memorial com a ideia de chão (território) e não seu *site specific* que confere a este trabalho, precisamente como arquitetura, seu importante significado simbólico. De fato, a ressonância simbólica do projeto encontra-se no deslocamento do território como um *datum*² do modo que é próprio da arquitetura, como oposto a outras formas de arte.

Uma das mais importantes diferenças entre escultura e arquitetura é, de fato, a questão do *site specific*. Tradicionalmente, estas diferenças eram claras. Escultura era figurativa. Ela substituiu o espaço, existia em um pedestal ou base e, depois por fim, ficou móvel. A arquitetura sempre foi *site specific*, limitava espaço, e de necessidade estrutural conformada à gravidade. Durante o Movimento Moderno, o *site* tornou-se temático para a arquitetura em sua tentativa de produzir obras não-figurativas, abstratas e deslocadas do território (chão). Os “cinco pontos” de Le Corbusier, que inclui um deslocamento do “chão” privado para um terraço jardim e a substituição de sapatas por apoios de pilotis que suspendem a arquitetura do chão - constituem um exemplo.

A escultura, por outro lado, tomou outra direção. O crítico de arte Douglas Crimp argumentou que, para superar o idealismo modernista e suas convenções estéticas e metafísicas, ou seja, afastar-se das próprias condições internas da escultura, a escultura na década de 1960 procurava o *site specific*. Este movimento, bem documentado no trabalho de artistas como Robert Smithson, Michael Heizer, Carl Andre e Richard Serra, tentaram reorientar a experiência perceptiva do sujeito. Em um obituário para Marcel Duchamp em 1968, Jasper Johns sugeriu que esta reorientação já

¹ texto original: EISENMAN, Peter. The Silence of Excess. In *Holocaust Memorial Berlin*, Eisenman Architects Ed. Baden, Switzerland: Lars Müller Publishers, 2005

² Dado cartográfico

havia sido preconizado por Duchamp que retirou a arte das fronteiras da retina estabelecidas com o impressionismo e colocou em um campo onde linguagem, pensamento e visão atuem um sobre o outro. Enquanto a idéia da retina lida com o impacto direto da cor, textura e forma no olhar, ela não é necessariamente uma temática primária para a arquitetura. Pelo contrário, o campo visual mais amplo entre a superfície do objeto e o sujeito é a principal distinção entre um trabalho de arte e a arquitetura. Isso é conhecido como o ótico.

A definição da autonomia da arquitetura e da especificidade do *médium* sempre foi problemática, porque argumentos como os mencionados acima também abriram a arquitetura para acusações de formalismo e falta de preocupação social. Para muitos, a arquitetura é a primeira condição da verdade na presença (a memória do outro), bem como um *médium* estético claramente visual, ainda que sua função principal tenha alguma condição de utilidade social. Raramente as avaliações da arquitetura repensam a sua definição disciplinar em relação à ciência, filosofia, linguagem e arte.

Somente através de uma definição tão estreita da arquitetura que se poderia atribuir *site specific* e território (chão), o simbolismo deste memorial, à escultura. No entanto, a tentativa de redefinir uma fronteira entre a arquitetura, que já não se manifesta na imagem fixa de uma fachada ou forma figurativa, e a escultura, que passou por uma redefinição radical nos últimos quarenta anos, funda-se precisamente na reconcepção do chão (território). O chão (território) tem sido tradicionalmente um *datum* para a arquitetura, ao contrário da escultura *site specific*, onde nenhum *datum* é projetado. A arquitetura sempre foi conceitualizada através de coordenadas cartesianas, e o chão (território) tem sido considerado como uma referência importante tanto para o homem ereto quanto objeto da arquitetura. Foi a ideia do chão (território) na ideologia nazista do *blut e boden*³ que criou o judeu sem lugar, estrangeiro e outro. Assim, é à arquitetura após o desaparecimento da abstração modernista e ao chão (território) como uma condição de presença que este trabalho invoca.

Por fim, qualquer trabalho crítico questiona os limites anteriores da disciplina e é, portanto, político. O silêncio do memorial em termos de ideias tradicionais de imagem e significado, se torna político. Diferentemente de outro trabalho *site specific*, que não tenha memória ou programa político, é a falta obstinada de simbolismo óbvio do memorial que faz seu clamor público criar o sentido de um tempo duplo: um experimentado no presente; o outro, a possível lembrança de outra experiência do

³ Sangue e solo, mito criado pela ideologia nazista sobre a ideia de pertencimento. Sangue seria o componente hereditário e o solo seria o lugar de origem.

passado no presente. Esse sentido de um tempo duplo e a maneira como é experimentado que é, insistentemente, arquitetônico em sua essência. Isto é alcançado através da negação do chão/território como um *datum* cartográfico. Ao invés disso, existem duas superfícies onduladas topológicas marcadas pelos topos e pelas bases dos pilares. Isso define uma zona de instabilidade em relação ao *datum* do entorno da rua circundante e do sujeito ereto que entra no campo acima dos pilares e, à medida que o chão desce, fica envolvido dentro deles. Esta necessidade de contenção e enclausuramento, agora articulada de uma maneira diferente, só pode ser entendida como arquitetônica.

A questão da disciplina é particularmente relevante no caso da questão abordada deste memorial, os judeus assassinados da Europa. A arquitetura geralmente funciona, fornece significado, e o faz de modo supostamente estético. O Partido Nacional Socialista Alemão dos anos 1930 claramente estetizou a política. Mais uma vez, a negação do chão/território como *datum* confronta o esteticismo politizado da ideia Nazi de *boden* (solo/chão) e, portanto, dos judeus como outros. Como, então, é possível estetizar o seu crime contra a humanidade se estetizar significa de algum modo transcender o ordinário através de alguma forma de beleza? Igualmente, como é possível dar sentido à enormidade desse crime? Ou, na declaração bastante citada de Adorno: "Escrever poesia depois de Auschwitz é uma barbarie". Diante desses desafios, que perturbam e deslocam todas as tipologias de memoriais existentes, como se pode analisar esse projeto? Pelo modo como ele parece, pelo que significa ou pela experiência de ser meramente?

Por causa de seu tema, a serenidade e o silêncio percebidos da rua são quebrados por uma densidade claustrofóbica interna que dá pouco alívio quando envolve o visitante que adentra o campo. A experiência de estar presente na presença, de estar sem os marcadores convencionais da experiência, de estar potencialmente perdido no espaço, de uma materialidade não-material: essa é a incerteza do memorial. Quando tal projeto puder superar sua aparente abstração diagramática, em seu excesso, no excesso de uma razão enlouquecedora, então essa obra torna-se um alerta, um *mahnmal*⁴, não para ser julgado em seu significado ou sua estética, mas na impossibilidade de seu próprio sucesso.

Peter Eisenman⁵

⁴ Memorial

⁵ Trad. não publicada Flávia Santos de Oliveira