

# LIMITES DO MONUMENTO EM CAMPO AMPLIADO: A PRODUÇÃO DE LUGARES OUTROS DE MEMÓRIA NA CONTEMPORANEIDADE

Fabiola do Valle Zonno

## Resumo

O artigo apresenta uma reflexão sobre a condição contemporânea do “monumento”, partindo de seu conceito primeiro como “monere” – advertir, lembrar – e da possibilidade de sua apresentação “fraca”, “*debil*” (Solà-Morales), apresentando obras aproximáveis à condição “site specific” e em campo ampliado. Monumentos intencionais e intervenções em “lugares” de rememoração – sítios que possuem “valores” e significados, muitas vezes preexistências materiais - são selecionados por sua ênfase à proposição de experiências corporificadas e por incitarem à reflexão sobre a memória, em sentido público, de sensibilização e advertência. Dentre outras obras que tratam da memória da dor no segundo pós-guerra, apresenta a análise comparativa de *Nameles Library* (2000) de Rachel Whiteread, *Field of Stelae* em Berlim (2010) de Peter Eisenman e de *Topografia do Terror* em Berlim, tanto o projeto concebido em 1993 por Peter Zumthor como o projeto realizado de Ursula Wilms (2010), interpretando as obras como blocos e “solos” da memória a partir dos sentidos de “uncanny”, silêncio, *terrain vague* e heterotopia. Reconhecidos não só como monumentos, na condição do campo ampliado, os memoriais são valorizados como lugares *outros* de memória, por complexificarem os significados atribuídos ao passado, expondo os lugares da diferença.

**Palavras-chave:** monumento, campo ampliado, lugar de memória, heterotopia.

## INTRODUÇÃO

A pesquisa “Entre Arte, Arquitetura e Paisagem – teoria e crítica da complexidade contemporânea”, realizada no âmbito do PROARQ- FAU/UFRJ, trata da relação entre a arquitetura e as demais artes: experimentalismos nos processos de trabalho, transversalidades críticas, além da produção de obras em “campo ampliado” da arte e da arquitetura (Krauss/Vidler). Desde o livro “Lugares complexos, poéticas da complexidade – entre arquitetura, arte e paisagem” valorizamos trabalhos “de limite” e obras “entre” como diferentes abordagens poéticas capazes de problematizar e instigar a criação no campo da arquitetura. É por esta razão que trabalhos, em diferentes mediums, são abordados lado a lado, possibilitando-nos refletir sobre determinados conceitos teóricos, noções e categorias, que nos servem à análise e crítica das obras. A questão da relação com o contexto e os sentidos do termo “lugar” na contemporaneidade são abordados, partindo da noção *site specific* da arte que trata de aspectos tanto fenomenológicos como discursivos, conforme Miwon Kwon - que nos levou a cruzar diferentes obras a partir dos “platôs”: imagem, quiasma, ficção e acontecimento (ZONNO, 2010 e 2014). Um dos recortes desta continuada investigação é o tema da memória, tendo como objeto intervenções artísticas e arquitetônicas em sítios de valor de memória – “lugares de memória”, ruínas, *terrain vagues* entre outros. Na contemporaneidade, a

criação de memoriais e museus - ampla maioria relacionados à experiência da dor e da ausência após o segundo pós-guerra – constitui campo importante para a reflexão sobre os limites disciplinares, condições da experiência estética e sobre como são abordados os significados dos lugares em sua complexidade.

Analisar obras de arte que tratam do tema da memória é um caminho para pensar possíveis transversalidades críticas sobre a arquitetura, especialmente se tratando de espaços de museus e memoriais cujo “programa”, como conteúdo, é relacionado ao conceito ou à imagem poética da perda. Certamente, leituras sobre os memoriais do segundo pós-guerra constituem importante fonte para a crítica de uma gama de trabalhos ligados à memória da dor em diferentes contextos históricos e sociais (lembramos, no caso latino-americano, a necessária reflexão sobre os casos dos memoriais sobre as ditaduras). Peter Carrier, estudioso do tema da “monumentalidade” após 1945 reconhece, no contexto da Alemanha Ocidental pós-segunda guerra, diferentes manifestações: no final dos anos 1940, o erguer de monumentos provisórios em sítios de valor histórico; durante os anos 1950, após a criação dos dois estados alemães, monumentos anti-socialistas em memória da resistência anti-nazista; a opção pelo debate em detrimento da edificação de memoriais durante os anos 1960; o crescente comprometimento de artistas de questionar a própria função pública do monumento durante o final dos anos 1960 e 1970 e o aumento da

exploração dos monumentos públicos como locais de controvérsia política nos anos 1980. A partir dos anos 1990, o fenômeno de construir memoriais, museus e valorizar sítios como “lugares de memória”, segundo Huyssen (2003, p.143) se deu com o objetivo de um reconhecimento da história alemã perante o mundo, aliado a um compromisso nacional com a memória popular.

Nossa hipótese de aproximação da noção de “campo ampliado” ao tema dos memoriais pode ser reconhecida como paralela à de Andreas Huyssen, que diagnostica não só um “retorno triunfal da noção de monumento como memorial ou evento público comemorativo”, mas a existência de “memoriais em campo expandido”.

O que significa esta condição monumental também pode ser reconhecido de modo bastante diferencial: algumas obras são bastante icônicas (e até mesmo espetaculares), outras seriam mais próximas de uma “fraqueza”, traduzindo “*debilidade*” como apontou Ignasi Solà-Morales a partir de Gianni Vattimo. Em se tratando da memória da dor e da violência, a questão é como trabalhar este campo de significação, que não é “celebrativo” e “reconfortante”, mas uma rememoração a enfrentar o passado como lacuna, como vazio e ausência, que assim deve permanecer para se fazer continuamente provocativo, evocativo do contínuo “debate” na esfera pública frente a outros episódios no presente. Se monumento tradicional pode ser apontado como um objeto-discurso ou objeto-narrativo e

representativo vale questionar o caráter das manifestações contemporâneas do monumento: como mobilizam a percepção e a reflexão na relação com os sítios onde se inserem, se e como possuem sentido público (como debate?), a natureza de sua presença na paisagem, os sentidos evocados a partir de signos, imagens, indicialidades ou silêncios. Seriam estes lugares *outros* de memória?

Neste artigo, apresentamos uma reflexão sobre a condição contemporânea do “monumento”, partindo de seu conceito primeiro “*monere*” – advertir, lembrar – apresentando obras entre arte, arquitetura e paisagem ligadas a abordagens das artes conceitual, minimal e pós-minimal, e a um sentido “*site specific*” – como lugares onde preexistências são como indícios da ocorrência de eventos a serem rememorados. Analisaremos uma seleção de obras que levarão a reflexões sobre a condição do monumento na contemporaneidade, tendo como hipótese que, diferente da visão tradicional de monumento, constituem uma abordagem monumental “*fraca*”, *debil* – Solà-Morales. A partir de aspectos ligados à produção artística conceitual, minimal e pós-minimal, reconhecendo a produção de lugar como uma relação entre a obra e o sítio onde se insere. Em especial, destacamos *Memorial aos Judeus Mortos em Viena/ Nameles Library* (2000) de Rachel Whiteread, *Lost Voices* (2005) de Sol Lewitt, *Memorial do Holocausto/ Field of Stelae* em Berlim (2010) de Peter Eisenman (em parceria inicialmente com Richard Serra) e *Topografia do Terror* em Berlim,

concebido em 1993 e não construído de Peter Zumthor e o projeto realizado de Ursula Wilms (2006/2010).

Pretendemos reconhecer os memoriais e museus não só como a “produção de lugares”, mas lugares de memória uma natureza diferente daqueles ligados à noção tradicional de monumento celebrativo, mas sim de lugares *outros* de memória. Como heterotopias da dor, estes lugares guardam relação de significação com vestígios do passado que são interpretados pelo artista/arquiteto ao intervir, reforçando sentidos e promovendo novos ao trabalharem a tensão entre presença e a ausência.

### ADVERTIR, LEMBRAR, TOCAR – OS LIMITES DO MONUMENTO

O termo “memorial” tem sido amplamente usado como forma de “evitar” o termo “monumento”, talvez por este ser carregado de significados históricos<sup>1</sup>; mas não há como negar os elos entre os memoriais contemporâneos o sentido original do termo monumento - ainda que devamos discutir, na condição contemporânea das artes, que inclui a arquitetura, como se manifesta a monumentalidade.

O monumento é uma categoria partilhada pela escultura e pela arquitetura e vale colocar que tratamos aqui da criação de monumentos intencionais, conforme a célebre distinção de Alöis Riegl entre monumento e monumento histórico. Em “A alegoria do patrimônio” de 1992,

Françoise Choay (2001, p.18) apresenta a origem do termo em latim *monumentum* como derivado de *monere* - advertir, lembrar - sendo o seu propósito “tocar, pela emoção, uma memória viva”, mobilizar a memória pela mediação da afetividade. O monumento possui “função antropológica” e guarda relação com o tempo vivido e com a memória, de sorte que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente, contribuindo para preservar a identidade de uma comunidade; como um “dispositivo de segurança”, o monumento constitui um desafio à ação dissolvente do tempo na tentativa de combater os traumas da existência, a angústia da morte e da destruição.

Andreas Huyssen, em “*Present Pasts – urban palimpsest and the politics of memory*”, coleção de artigos do final dos anos 1990 e início dos 2000, se propõe a refletir sobre a categoria do monumental como recodificada no contexto contemporâneo, quando reconhece uma “cultura da memória” cada vez mais voraz e em expansão:

**Estamos enfrentando um paradoxo: o monumentalismo do espaço construído ou tendências monumentais de qualquer outro meio continuam a ser muito malignizadas<sup>2</sup>, mas testemunha-se o retorno triunfal da noção de monumento como memorial ou evento público comemorativo. (HUYSSSEN, 2003, p.31, tradução e grifo nossos)**

Huyssen (2003, p.47) afirma que hoje esperamos “em vão pela ressurreição de

<sup>1</sup> No curso da história, Choay (2001, p.18-23) observa a progressiva extinção do valor memorial do monumento - mesmo Alberti preservando seu sentido original já abre caminho a seu reconhecimento como obra da beleza; no século XVII, já estaria presente no dicionário como o que denota poder, grandeza e beleza, também para a cidade, seguida de uma versão moderna do colossal via “proeza técnica”.

<sup>2</sup> Segundo o autor, a suspeita à monumentalidade viria a recair sobre todas as imagens do totalitarismo do século XX que representaria para uma sensibilidade pós-1945, com base em Foucault, o fascismo em todos nós, nosso amor pelo poder, desejo por aquilo que nos domina e explora (HUYSSSEN, 2003, p.39). Exemplar também é o pensamento de Lewis Mumford em 1949 (apud VIDLER, p.135), a propósito da discussão sobre simbolismo, afirmando a impossibilidade de produzir naquele momento “monumentos convincentes”, por ter aquela época “esvaziado seus valores e perdido de vista seus propósitos”.

uma monumentalidade pública” (mesmo com exemplos bem-sucedidos como o *Memorial do Vietnam*, projeto da artista Maya Lin, em Washington) e reconhece que em nossos tempos “pós-modernos” o destino do monumental talvez seja sintomático das mídias imagéticas e internet - migrando do real para a imagem, sem necessidade mesmo de construir “a coisa real”, quando a “sedução monumental” não estaria ligada somente ao espaço construído. Mesmo sob a “ameaça de uma amnésia socialmente produzida” na relação obsessiva com a memória, deve-se reconhecer a validade das práticas da memória como necessárias à ancoragem temporal diante da revolução informacional e da compressão espaço-tempo vividas em nossos dias. Para o autor, os projetos de memória são essenciais para imaginar o futuro e retomar fortes bases temporais e espaciais capazes de, na condição contemporânea, nos fazer “desacelerar” e “abrir o debate”, permitindo aos indivíduos romper com as repetições traumáticas, através de obras de arte e locais de rememoração que evoquem um envolvimento e um sentido mais “público” em defesa dos direitos humanos.

Choay também se pergunta se os monumentos, em seu sentido primeiro, teriam papel nas sociedades ditas avançadas, após a revolução da fotografia que não só seria - como tratou Roland Barthes - uma forma de monumento adaptado ao individualismo de nossa época, mas também de difundir valores simbólicos via imagem dos objetos construídos. Escrevendo em 1992, afirma

que o monumento simbólico erigido, *ex-nihilo*, para fins de rememoração estaria praticamente fora de uso, pontuando que, nos casos das lembrança do judeocídio na Segunda-Guerra Mundial, os campos de concentração, seus barracões e câmaras de gás foram vistos como relíquias e transformados em “monumentos”, dispensando a intervenção de artistas; isto porque o peso do real seria mais poderoso que o de qualquer símbolo - fato que testemunha a “progressiva dissociação que se opera entre a memória viva e o saber edificar” (CHOAY, 2001, p.24).

Cabe refletir sobre a transformação destes sítios da dor em lugares de rememoração e o fenômeno que observamos hoje, não só a criação de novos monumentos intencionais, mas em muitos casos, a conjugação de ambos. É uma questão o modo como a arte, incluindo a arquitetura, intervindo em situações pré-existentes, participa de um processo de construção da memória que tanto valoriza os indícios - o peso do real - como pretende inserir novos elementos capazes de complexificar o campo de significações do passado no presente. Seriam estes lugares *outros* de memória na contemporaneidade?

Partimos da definição de “lugar de memória” por Pierre Nora (1997, v.2: 22-26): “toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, que a vontade dos homens ou o trabalho do tempo converteu em elemento simbólico do patrimônio memorial de uma comunidade de qualquer.” O termo surge da discussão entre memória e história, quando Nora

<sup>3</sup> Artog cita o apontamento de François Étienne em “Nation retrouvée. Nation à contracoœur. L’Allemagne des commémorations” (1994).

diagnostica na França do século XIX, uma passagem da “história-memória” à “história-patrimônio”; uma vez que a memória já não mais participava da experiência viva nas sociedades, refugiara-se em “lugares”, intencionalmente selecionados como imagens agentes do passado, contribuindo para um sentido de identidade nacional, intimamente ligada ao político.

François Artog (2015, p.189) afirma que no momento dos “lugares de memória”, conforme Nora, reconhece-se tanto a presença de uma profunda transformação do nacional – “não era mais uma nação messiânica, mas uma nação-patrimônio, ou ainda a nação como cultura compartilhada, portadora de um nacional sem nacionalismo, vivo mas pacificado”. Tratando de fenômenos a partir da década de 1980, o autor destaca não só o fortalecimento do pensamento patrimonial e do crescimento das celebrações na França mas também na Alemanha com seus “Lugares de Memória”.<sup>3</sup> 1989 colocou o tema da nação como problema – quais os limites da referida transformação do sentido de nacional e os riscos de se retornar a nacionalismos étnicos. Neste contexto, nos anos 1990, em meio à reconstrução alemã, é que a construção de monumentos para a rememoração da dor se destaca.

Artog reivindica o papel importante do lapso, do esquecimento, do deslocamento, de uma espécie de inconsciente da memória e lança uma pergunta: de onde vem uma certa dificuldade de tratar os “não-lugares” ou “mau” lugares da história?

Talvez seja mais preciso falar de lugares *outros* de memória – lugares que tratam do passado, infundindo complexidade à história. Conforme Foucault (1984), os *outros* espaços que sugerem um desvio, deslocamento ou contra posicionamento em relação aos demais espaços reais, e que podem ser compreendidos como espelhos dos próprios espaços que os geraram.

Como pensar artisticamente estes lugares *outros* de memória na contemporaneidade? Na condição contemporânea, diferente da escultura tradicional ou da autorreferente moderna, a arte, questionando seus próprios meios, amplia seu campo e na modalidade *site specific* propõe relações com o lugar onde se insere.

Importa retomar o célebre texto de Rosalind Krauss “A escultura em campo ampliado” de 1979 para fazer referência à definição de escultura tradicional como fruto da “lógica do monumento”, representação comemorativa, afirmação de um significado simbólico de importância pública referido ao local de sua instalação como marco – obra que fala sobre o significado e o uso deste local. Rompendo com esta lógica, a escultura moderna seria uma “condição negativa do monumento” que opera em relação à perda de local, produzindo uma abstração, sem lugar e auto referencial. Já a partir dos anos 1960, os artistas não só operam “em campo”, entre escultura, arquitetura e paisagem, deslocando-se em diversas posições como têm como recursos vários meios (*mediums*), os quais a própria Krauss viria posteriormente

colocar nos termos de uma arte pós-*modernism*, incluindo questões relativas ao ficcional e ao conceitual, o que podemos reconhecer como uma atuação no campo ampliado da cultura.

Questionada sobre a “centralidade” da categoria do monumento no referido texto, Krauss justifica a influência em seu pensamento de trabalhos de Robert Smithson como *Monumentos de Passaic* e *Spiral Jetty*. Problematiza que há monumentos sobre a falência do diálogo [no sentido de comunicação com o local e o sentido de público] mas que, por esta própria razão, ainda se deve reter criticamente a noção de monumento. “Podem ser monumentos à falência, mas são também tentativas de manter viva a noção de monumento” (KRAUSS apud PAPAPETROS et ROSE, 2014, p.21).

Soma-se ao debate o pensamento de Nicolas Bourriaud que, em texto de 1998, refletindo sobre as “formas contemporâneas do monumento”, afirma que hoje a arte não espelha um sentido pronto e uma origem capaz de garantir este sentido. Em suas palavras (2009, p.75-77), “não devemos ceder neste ponto: a arte atual não tem nada a invejar no “monumento” clássico, no tocante aos efeitos de longa duração” e, citando Castoriadis, é a “demonstração para todos os homens futuros, da possibilidade de criar significação à beira do abismo (...) uma resolução formal que roça a eternidade justamente por ser pontual e temporária”.

De fato, uma mudança radical é observável nas práticas de memória, após os traumas da Segunda Guerra Mundial,

quando a linguagem simbólica e figurativa se mostrou inadequada para tratar de questões que necessitavam debate público. Huyssen (2003, p.109) afirma que a “invisibilidade”<sup>4</sup> do monumento como denunciada por Robert Musil se referia à *prática figurativa da escultura sobre um pedestal e que esta foi substituída pela construção de “sítios de memória em campo expandido” que combinam escultura, paisagem, arquitetura e design, além de sua incorporação no tecido urbano.*

O papel dos artistas merece destaque nos anos 1960. Segundo Peter Carrier (2005), práticas anti-monumentais nomeadas de “*counter-monuments*” pretendiam encorajar e provocar os espectadores a refletir sobre a própria tradição comemorativa como processo, como compromisso político nos anos 1960 que consideraram inadequada a linguagem simbólica e retórica tradicional para traduzir seja o horror dos eventos ou a complexidade de lidar com eles.

Na esteira de ações desta natureza podemos citar como exemplo *Stumbling Blocks* de Gunter Demming, 1990, que cria pequenos marcos, “lápides” discretamente dispostas entre os blocos de pavimentação nomeando residências onde viviam judeus. Quase não percebidas para quem identifica apenas uma casa, ao nos familiarizarmos com o conceito, torna-se impactante ao ser identificada em muitos locais, uma vez que se passa a reconhecer a dimensão da ausência dos judeus, ou da presença de sua ausência.

Ampliando a crítica sobre onde viviam a como viviam os judeus, desta-

<sup>4</sup> Neste sentido, lembramos de ações de “Ensacamento”, realizadas em 1979, pelo Grupo Três nós Três, em São Paulo, questionando o significado de estátuas representativas.

<sup>5</sup> Para uma leitura mais aprofundada da autora sobre esta obra ver: ZONNO, 2014.

camos *Places of Rememberance*. Em 1993, participando de um concurso em que se pretendia construir um monumento no centro de uma praça, Renata Stih e Frieder Schnok apresentaram uma proposta completamente diversa, conceitual: um monumento permanente, mas disperso. Segundos os artistas, o sítio era um distrito em Berlim Ocidental de classe média, centro da vida intelectual onde habitavam Hannah Arendt, Carl Einstein, Gertrud Kolmar entre outros. Os nazistas quiseram transformá-lo em um gueto, convertendo vários edifícios em “casas de judeus”, a serem enviados para deportação. Partindo da ideia que tudo era feito para excluir os judeus - sem qualquer alusão a nomes - os artistas criaram placas - com imagem e texto dispostos lado a lado - que foram situadas em locais estratégicos. A linguagem gráfica das imagens é direta, colorida, leve - podemos dizer, mas o conteúdo dos dizeres como “Judeus em Berlim só podem comprar comida entre quatro e cinco da tarde” é extremamente crítico, expondo a condição heterotópica e heterocrônica a que os judeus eram submetidos.

Revisitando estas práticas e alcançando-as a um campo de debate público e político muito mais amplo no contexto pós-unificação alemã, um dos exemplos mais emblemáticos de ação em direção crítica foi o *Empacotamento do Reichstag* por Christo, realizado no verão de 1995. Intervenção temporária, “entre” arquitetura (o edifício danificado e parcialmente destruído no pós-guerra) e não-arquite-

tura, foi ainda um processo performático que gerou amplo engajamento para a sua realização: cobriu completamente com tecido o grande edifício, fazendo-o emergir como uma presença a ser reconhecida, valorizada em sentido público e coletivo. Andreas Huyssen a reconhece como “ação monumental”, o fato de ter sido temporária não lhe retira o status de “sensibilização” e “advertência” em sentido coletivo, de relação com seu sentido democrático.

Este sentido de ação monumental efêmera, trabalhando em campo ampliado, pode ser reconhecido no trabalho de Krzysztof Wodiczko, *Projection in Hiroshima* (1999). A projeção de imagens das mãos dos sobreviventes das bombas, acompanhada de áudio com seus depoimentos sobre o evento trágico foi realizada à frente do edifício em ruínas - corpo fragmentado - cujo domo, por ter “resistido”, se tornou “lugar de memória” das vítimas da bomba atômica. O artista demonstra clara vontade de estabelecer uma relação entre o edifício e a projeção - personificando-o como um corpo que fala - criando um acontecimento, um “estranhamento” como tratou Vidler (1992, p.69). As narrativas expõem memórias íntimas da dor que se conectam como memória coletiva, convidando à sensibilização.

Não há como negar, dos anos 1990 até o presente, a ampla construção de museus e memoriais, que trazem à tona a questão sobre seu lugar de inserção na paisagem. Há que se lembrar do expressivo *Museu Judaico*<sup>5</sup> de Daniel Libeskind de 1999, construído como



anexo ao antigo Museu da Cidade, que deu grande visibilidade à construção de museus da dor, materializando o conceito de pensar a história dos judeus a partir de uma estratégia conceitual, forjando uma narrativa fragmentária, criando imagens poéticas dos caminhos dos judeus - liberdade, exílio e holocausto - a serem experimentados como tensão, expectativa, em suspenso. Tal foi o seu impacto que muitos chegaram a afirmar que bastava somente vivenciar o museu, dispensando qualquer montagem expositiva.

Muito embora se possa reconhecer nestas propostas se trata de trabalhos “monumentais” que buscam manter viva a memória do passado, evocando-a em um sentido coletivo, pelo viés da sensibilidade e da reflexão. Huyssen afirma que a monumentalidade como categoria estética é tão historicamente contingente e instável como qualquer outra. Isto nos leva a discutir a condição do monumento na contemporaneidade e as possíveis interfaces entre a arquitetura e as demais artes na proposição da relação com o passado e com a memória da dor - do espetáculo ao “debil”.

Ignasi Solà-Morales apresenta a possibilidade de pensar a “monumentalidade” a partir do sentido de “*debil*”. No texto de 1987 aponta a necessidade se pensar a arquitetura contemporânea não a partir de uma referência fixa e normativa, mas partindo da ontologia “*debil*” de Gianni Vattimo. Criticando o destino do artístico em uma sociedade de massas, onde inclui a “explosão de museus” e o consumo de imagens artísticas, a arte é apresentada

como uma “reserva de realidade”, como experiências pontuais, heterogêneas, quando nossa aproximação ao estético se dá de modo fragmentário e periférico, o que não a exime de ser uma “experiência intensa”. Reconhecendo com Foucault a crise de todo pensamento representativo, o autor trata do tempo como diversidade, arqueologia entrecruzada de linguagens, arte e arquitetura deveriam ser mais uma “frágil presença”, que ocupa um lugar secundário como um “acidente”, próximo do sentido de “acontecimento”, de imprevisível. Com Eugenio Trias, Solà-Morales fala do “intempestivo” na arte contemporânea, como “coágulos da realidade”, acontecimentos que se produzem não a partir de uma organização previsível e linear, mas através de dobras, rachaduras, “pequeno momento de intensidade poética e criativa”.

Tal monumentalidade não guardaria relação com o monumento como representação do absoluto e da própria consistência do tempo, ou mesmo da representação de um valor ideológico, mas traria a relação com o passado na condição da lembrança - *monitu*. A obra de arte seria como uma “abertura a uma realidade mais intensa”, que sugere após a experiência um “acorde”, um “vestígio”, uma “lembrança” - monumental: “a noção de monumento que proponho aqui está ligada ao gosto da poesia depois de tê-la lido, o sabor da música depois de tê-la ouvido, a lembrança da arquitetura depois de tê-la visto” (SOLÀ-MORALES, 2003, p.76).

As palavras de Solà-Morales, que partem também de Heidegger, nos fazem

lembrar da fala do filósofo sobre os sapatos pintados por Van Gogh capazes de “abrir um mundo”. Relacionamos essa visão representativa à “Sapatos às margens do Danúbio”, 2005, concebida pelo diretor de filmes Can Togay e realizada pelo escultor Gyula Pauer. Sessenta pares de sapatos de ferro foram fincados ao chão, em memória dos mortos pelo fascismo obrigados a tirar os sapatos antes de serem executados e lançados ao Rio Danúbio em Budapeste. Trata-se de uma obra “*site specific*”, orientada às ausências representadas ocupando linearmente as margens, rememorando os eventos da dor ocorridos no local; fraca e por esta razão, impactante, cujo significado se amplia a partir da experiência de o corpo estar diante da mesma margem, posto assim numa condição “terrível” de proximidade do *outro*.

A partir das bases da fenomenologia, podemos pensar arte e arquitetura em sua fraqueza ou condição “*debil*” como poéticas capazes de levar ao sentido a partir da experiência - com Heidegger a “abertura” seria o ocultar-desocultar do ser que sempre se esconde; com Merleau-Ponty, a dobra do invisível no visível que a experiência do “corpo” nos leva a acessar; com Bachelard uma “ressonância” da “imagem poética” em nós.

Independente de se tratar de uma “ação monumental” efêmera ou da proposição de “monumentos”, permanentes, assumindo as mais diversas manifestações desde o escultórico e o arquitetônico a toda sorte de trabalhos no campo ampliado, o sentido de “*monere*” - advertir,

lembrar - sendo o seu propósito “tocar” segue válido. A questão é sobre a produção de significado - não mais positivado, fechado imposto, mas mais aberto, mobilizando tanto a experiência em sentido fenomenológico como a reflexão crítica. Oscilar entre a presença e a ausência, entre o lembrar e o esquecer - condições da própria memória.

Partindo da posição dos “conter-monuments”, propomos repensar a condição do monumento na contemporaneidade, investigando seus limites entre uma visão como marco e lugar demarcado, entre afirmação da presença de algo que possui significado e o significado compreendido como instável, problematizando toda presença também como ausência, entre a contemplação e a experiência fenomenológica e relacional, também crítica. Peter Eisenman (2005, s.p) fala do programa memorial como - *mahnmal* - uma advertência; que evidencia a “impossibilidade de seu próprio sucesso”. Como entendemos, ao se criar estes lugares *outros* de memória pretende-se tornar presente a lembrança como modo de advertência, diante da impossibilidade de se preencher lacunas, de “curar” e de dar coerência à história.

#### **ENTRE ARTE, ARQUITETURA E PAISAGEM - A MEMÓRIA EM CAMPO AMPLIADO**

É possível questionar como as obras contemporâneas criam relações “contextuais”, *site specific*, entendendo que

o próprio conceito é multidimensional conforme Miwon Kwon (2008). Com a autora, pensamos que as intervenções nos sítios podem se dar como: “site specific fenomenológico” – que tomam o sítio como realidade tangível em seus elementos físicos e espaciais; “site-specific social/institucional” – que interpreta o sítio como estrutura cultural, especialmente no que se refere ao sistema de arte e à história da arte; e “site-specific discursivo” ou “site oriented” – que busca um engajamento expandido com a cultura ao tratar de questões como problemas sociais. A partir desta uma visão ampla de arte *site specific*, os memoriais podem ser lugares deflagradores de sensibilização e de uma perspectiva crítica e de mobilização, a um só tempo, individual e coletiva. Na verdade, *é possível dizer* que estas dimensões se entrelaçam em muitas práticas, entrelaçando o conceitual e o fenomenológico.

Muitos dos trabalhos analisados em nossa pesquisa sobre arte e memória em campo ampliado sintonizam-se ao entendimento da experiência a partir das bases da fenomenologia, a partir da relação com a arte minimal, e da relação entre arte e paisagem, como desdobram trabalhos de land art e arte pública, somando-se à valorização também de aspectos conceituais, indiciais, a partir de diversos meios. Vemos recolocada a questão do diálogo da obra com o local em que se insere, quando emerge o tema do significado, especialmente em relação ao tema da dor, mas também com a paisagem de modo mais amplo – como

a obra se insere em um contexto urbano, como estabelece um sentido público.

No tocante à relação com a arte minimal, têm-se obras que buscam através de estruturas simples, trazer à tona a emergência do significado a partir da experiência do corpo no espaço em sentido “atual”, próximo do que afirma Robert Morris: a simplicidade da forma não significa simplicidade da experiência.

Partindo de Krauss em seu “campo ampliado da escultura”, algumas obras podem ser descritas como “entre” arquitetura e não arquitetura, como estruturas axiomáticas. Nestes casos a questão do significado pode ser referida à ideia de “pura externalidade”, imaginando a estrutura espacial da galeria como um espaço neutro. Ocorre que determinadas obras, de caráter minimalista, podem problematizar o campo do significado, ao serem pensadas na relação com um lugar de rememoração.

Isto ocorre na obra temporária *Lost Voices* de Sol Lewitt (2005), realizada na Sinagoga Stommeln, em Pulheim na Alemanha. O local foi um dos não danificados nos massacres de 1938, pois antes fora transformado em um celeiro, sendo considerado um lugar significativo da resistência dos judeus, e passou a acolher desde 1990 instalações de arte<sup>6</sup>. O trabalho de Sol Lewitt é uma parede de tijolos de quatro metros e meio de altura que, cruzando toda a largura da sala, obstrui o espaço não só visualmente, mas também torna sua maior parte inacessível. Para o corpo é um limite áspero. Mais do que uma estrutura axiomática que se define

<sup>6</sup> A obra de Richard Serra *The Drowned and the Saved*, hoje no Museu Kolumba em Colônia, fez parte deste projeto em 1992.

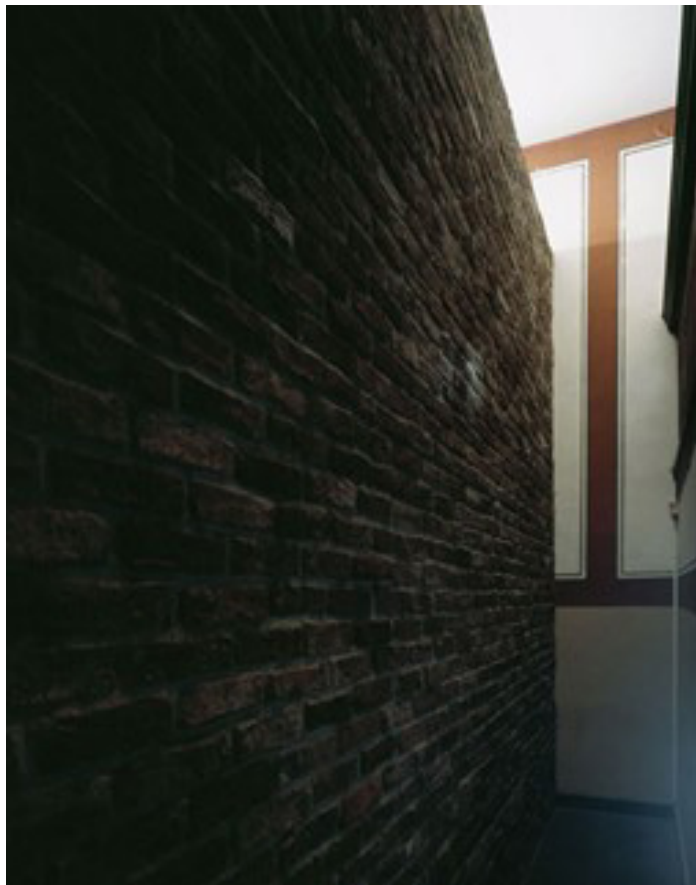
a partir dos limites do espaço arquitetônico onde se insere, a obra é evocativa da memória da dor, do sentido de enclausuramento e opressão – a impossibilidade de acessar o que era o espaço do Torá, mais sagrado do santuário. A obra evoca uma “presença do sagrado” além do muro, pois do espaço estreito era possível ouvir o som de música religiosa e o do “shofar”, trompete de chifre de carneiro usado por antigos judeus em cerimônias religiosas e como um sinal de batalha – distinguível porém como uma gravação atual. Uma presença ausente – “vozes perdidas”. O artista parece problematizar que a memória do que dá sentido ao “lugar” não se perpetua a partir do espaço vivido. Para o artista, este não é um local qualquer, o “cubo branco” da galeria; é um lugar, que possui significados, e o papel da arte é de algum modo infundir-lhe complexidade, trazendo à tona sua memória, porém, como perda. *Site specific, oriented e fenomenológica*, como “monere” produz *afectos* e também questiona, de modo crítico, a própria condição da sinagoga como “lugar de memória”, de uma memória não mais vivida.

No que se refere à Land Art, Krauss nomeou de “locais demarcados” obras em que se explora a relação com sítios fora dos espaços urbanos, como modo de crítica ao espaço institucional da galeria. Em campo ampliado, também podemos nos referir a obras inseridas em meio à cidade, onde há diferentemente uma problematização do sentido do próprio lugar.

Exemplar desta relação com aspectos da Land Art, a obra de Joanna

Rajkowska, *Oxygenator*, 2007, realizada em Varsóvia (Figura 2) seria um “entre” paisagem e não-paisagem. A artista demarca um possível “lugar” público, em meio a um lugar arrasado. Instalada na praça Grybowski, parte da praça central de Varsóvia, local que fôra parte do gueto da cidade durante a Segunda Guerra Mundial, a obra era um espelho d’água, rodeado de verde, de onde emergiam jatos com vapor (140m<sup>2</sup>). Temporária, foi realizada ainda quando o local estava em processo de escavação, portanto, num momento em que a área ainda era um terreno sem atividades. A artista demarca o sítio como um local que atrai, atrai o corpo, como um espaço “reservado” para a reunião das pessoas. O vapor d’água torna-o poético, no sentido de trazer a lembrança, ao mesmo tempo, da dor e da renovação. Aberto às vivências cotidianas em sentido público, tornou-se um lugar de reconhecimento mútuo daqueles que ali vivem, compartilhando suas histórias e atividades, de algum modo “restaurando”, entre pessoas das mais diversas origens que passaram a ali viver, um sentido de comunidade. *É tanto um* lugar de sensibilização sobre um passado de exclusão como guarda algo de positividade; se o gueto era o espaço heterotópico dos marginalizados, o pequeno e “*debi*” jardim retoma, neste contexto, um sentido de “comunidade” de modo aberto e relacional, um lugar de partilha de memórias, experiências e de expectativas.

A arte tem explorado sua relação com a memória, valorizando aspectos fenomenológicos da experiência, somada a

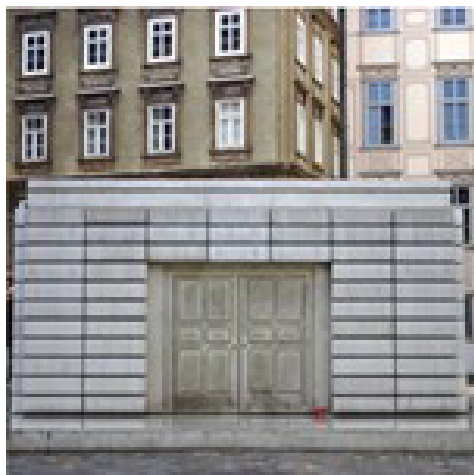


**Figura 1** – Sol Lewitt, Lost Voices, 2005, Pulheim. Fonte: <http://www.synagoge-stommel.de>

**Figura 2** – Joanna Rajkowska, Oxygenator, 2007, Varsóvia. Fonte: <http://www.rajkowska.com/en/projekty/63>



<sup>7</sup> O trabalho da artista lida com moldes de objetos como camas, armários e cadeiras, usando diversos materiais como gesso, concreto, borracha e poliéster. Sua produção artística foi expandida a espaços arquitetônicos, como em seu célebre trabalho *House*, 1993, em Londres, que também trata do tema da memória e materializa como massa o espaço da última de uma série de moradias recém-demolidas.



**Figura 3** – Rachel Whiteread, *Nameless Library*, 2000, Viena. Fonte: Fotos da autora - Zonno, 2013.

abordagens críticas, no sentido de abrir o debate público. Há um questionamento da distância entre sujeito e objeto que a experiência monumental tradicionalmente explorou. Além disso, observa-se a relação entre as obras e o próprio sítio específico, do ponto de vista fenomenológico e orientado a questões sociais, políticas e culturais.

### **LUGARES OUTROS DE MEMÓRIA DA DOR – HETEROTOPIA, UNCANNY E SILÊNCIO**

Blocos silenciosos e seus solos da memória. Reconhecemos nas três obras que escolhemos aqui confrontar o recurso a formas simples e uma relação com a ideia de “solo” e de enterramento, problematizando a relação entre a arquitetura e a paisagem. As formas simples podem ser questionadas como literais, uma vez que questões conceituais, que se relacionam ao campo do significado, podem estar implicadas. Bem como a relação com o solo pode ser reconhecida como uma interpretação do contexto, um posicionamento sobre o “lugar” onde as obras se inserem ligado à rememoração da dor.

A obra da artista Rachel Whiteread<sup>7</sup>, *Nameless Library* (Figura 3), 2000, compõe um conjunto memorial na Judenplatz em Viena, local escolhido por ser tratar de um bairro que foi centro da vida dos judeus em Viena durante a era medieval, quando já eram mortos e perseguidos, levantando a questão sobre sua “ausência” ao longo da história e no

segundo pós-guerra. Discreta, em uma praça modesta e menos movimentada, a obra foi construída como um marco sobre as ruínas descobertas de uma sinagoga destruída em 1420. Vista à distância, a escultura, um bloco único e maciço, possui o silêncio da forma simples e o peso do concreto. Ao aproximarmos-nos reconhecemos a imagem de um túmulo - é uma representação de um jazigo. Causa “estranhamento” aquela “arquitetura” (e lembramos de Adolf Loos ao falar da arquitetura como arte somente no túmulo e no monumento) porque percebemos que é constituída por livros, cujas lombadas estão voltadas para seu interior, suas portas não têm maçaneta, o sentido parece invertido. Seria um túmulo e uma “biblioteca” - a imagem da contribuição da cultura do povo judeu. Amplia-se o significado do local de memorial às vítimas da violência para um questionamento sobre se nós os conhecemos - expõe-se a nossa própria distância, o nosso esquecimento. A obra faz vibrar o corpo e o pensamento, ao impenetrável se soma a uma necessidade de penetrar. O “espaço” dos judeus que nos é interdito a partir do exterior, será por nós violado, profanado no contato com as ruínas no subsolo - solo onde está enterrado um “corpo arquitetônico” fraturado. Reenvia-se a escultura ao sentido do “túmulo”, “*uncanny*” que reúne o arqueológico à ideia de casa vazia dos “mortos” (“*unholy house*”) ou mais terrivelmente seu próprio corpo. Um misto de melancolia e terror. Entre a presença e a ausência, o sentido advém pela relação entre a

escultura e o sítio, lugar de memória que é ressignificado pela obra de arte - um modo de construção de memória no presente, de modo crítico, expondo-o como lugar *outro* e nos questionando sobre nossa própria identificação com ele.

Anthony Vidler ao tratar do tema do “*uncanny*”, “estranhamento familiar” apresenta-o como um desdobramento da estética do “sublime” e da “nostalgia” - especialmente no que se refere ao tema da morte.

Posso traçar a história do estranhamento (*uncanny*) espacial como um desenvolvimento da estética do sublime e sua exploração nas inúmeras “casas assombradas” do período romântico imaginado por Victor Hugo, Thomas De Quincey, Charles Nodier e Herman Melville. O pensamento de Melville sobre os recessos secretos da domesticidade leva à discussão sobre o papel do estranhamento nas fantasias sobre o enterro e retorno dos mortos, inseparáveis da consciência histórica e arqueológica do século XIX. O estranhamento (*uncanny*) da arqueologia nas escavações de sítios como Pompéia e Tróia, deram subsídios como metáfora para Freud no desenvolvimento da psicanálise, incentivando sua investigação sobre o medo de ser enterrado vivo, caso peculiar de um tipo de medo, entre o terror e a ansiedade. Tingido da nostalgia do século XIX, como evocado pelos devaneios de Walker Parker, o estranhamento (*uncanny*) tornou-se um poderoso tropo para o imaginário da “perda” do local natal, contra a desenraizada noção de lar da sociedade pós-industrial entre os críticos da

modernidade de Gaston Bachelard a Martin Heidegger. (VIDLER, 1999, p.xi)

Lembramos Foucault ao tratar do tema do espaço, reconhecendo-o tanto como um “espaço de dentro” como um “espaço de fora”. De dentro seria toda a experiência em sentido fenomenológico, lembrando a obra de Bachelard, para quem o espaço é “carregado de qualidades”, “um espaço que talvez seja também povoado de fantasmas”, que pode ser “leve, etéreo, transparente” ou “obscuro, pedregoso, embaraçado”. Diríamos, um espaço capaz de produzir *afectos*. Em seu pensamento, foca a atenção no “espaço de fora”, conceituando as “heterotopias” como lugares *outros*, reais, efetivos, delineados pela própria instituição da sociedade, “contrapositionamentos” que estão no interior da cultura e, ao mesmo tempo, “representados, contestados e invertidos”. Para Foucault, a relação entre os espaços instituídos e as heterotopias evidencia um sistema de controle que afirma o que tem lugar (por estar dentro das normas) e o que não tem lugar (por estar fora das normas, ser diferente). Deste modo, as heterotopias são realidades geradas pela instância sócio-cultural a que pertencem, mas possuem dinâmicas, regras e práticas próprias.

A relação entre o sentido de heterotopia e a marginalização dos judeus e de seus espaços pode ser claramente identificada. Permeando ainda o tema da dor e da morte, o próprio Foucault menciona cemitérios e prisões como “heterotopias

do desvio”; em especial, no século XIX, surge a ideia dos cemitérios na periferia da cidade, onde cada família, diz ele, possui sua “morada sombria”.

Esta imagem, como visto, pode ser aproximada do memorial em Viena em sentido representativo, problematizado pelo aspecto conceitual ao reconhecermos a referência aos judeus através dos livros. Já em relação à obra *Field of Stelae* de Eisenman (com participação inicial de Richard Serra), de 2005, em Berlim (Figura 4), tem-se uma relação mais complexa<sup>8</sup>. “Campo de estelas” pode ser reconhecido, à distância, como imagem de um cemitério, mas é, de fato, um lugar onde outros sentidos emergem a partir da experiência. É significativo que o memorial seja uma “heterotopia” em um sítio cujo entorno reúne tantos “monumentos”, sejam eles intencionais e/ou históricos; é significativo que tenha se “reservado” neste contexto um lugar para que a memória da dor não seja esquecida, mais ainda que o espaço proposto como museu tenha sido interpretado como um subsolo, enterrado, e que se tenha constituído ali não um “objeto”, mas um “campo”. O terreno extenso fora local de jardins de propriedades residenciais no século XIX, depois jardim privado dos ministérios até 1945 e, de fato, um terreno “baldio” após a construção do Muro de Berlim que lhe era limítrofe. *É criado um “solo”, topografia artificial, como contraponto ao jardim verde do Tiergarten. As estelas também se “enraízam”, foram fincadas, literalmente como evocação ao sentido de enterro, e os indícios de sua localização se veem no*

<sup>8</sup> Para outras leituras desta obra pela autora ver: ZONNO, 2014.



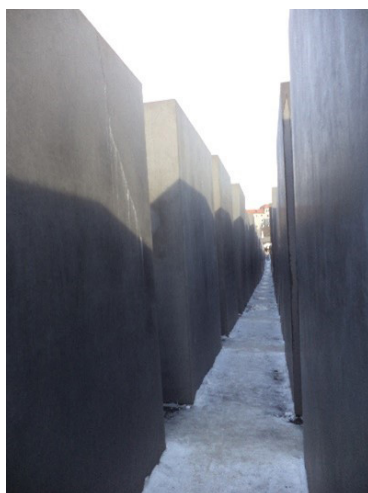
subsolo, “espaço sombrio” de exposições, em tamanho menor, onde a memória é “narrada” de modo fragmentário a partir das falas de quem vivenciou o horror. O sítio é reinventado, evocando de modo aberto, através de uma experiência corporificada e temporal, o deslocamento, o vazio e da perda. É um lugar *outro* da memória, aludindo ao conceito do solo alemão como um instável, assim como a identidade nacional alemã. Tudo se dá como uma captura. Entra-se na trama proposta inadvertidamente envolvendo-se em uma caminhada com muitos caminhos possíveis e, de repente, a sensação é de estar perdido ou preso em um grande labirinto. O campo de estelas aprofunda-se, eleva-se, envolve o corpo, desejo de fuga e falta de localização. Também como heterotopia *é um lugar sem centro onde só há margem, onde todos se sentem à margem*. A obra leva ao limite a noção de monumento - é um “marco” de grande extensão horizontal na paisagem,

mas é também “*vague*”. Propõe uma experiência relacional, o corpo em deslocamento, que experimenta na “duração”, quando atual e memória são mobilizados, o que Eisenman nomeou “silêncio do excesso” – comparável ao silêncio do psiquiatra quando se teria acesso aos sentimentos reprimidos: “se pode conhecer o passado através de sua manifestação no presente” (Eisenman, 2003, p.:314). Um calar diante do absurdo que nos envolve, nos captura.

Nesta obra como também no Memorial de Whiteread (no Memorial do Onze de Setembro entre outros), reconhecemos uma espécie de “tipologia” de construção de complexos monumentais: a obra artística no solo e o museu no subsolo; como metáfora da morte – a arquitetura é túmulo, lembrando Adolf Loos, e a “escultura”, ainda que em campo ampliado, é um monumento.

Retomando o tema do “*uncanny*”, Vidler apresenta a ideia de “*dark space*”,

Figura 4 – Peter Eisenman, Field of Stelae, 2005, Berlim. Fonte: Fotos da autora – Zonno, 2013.

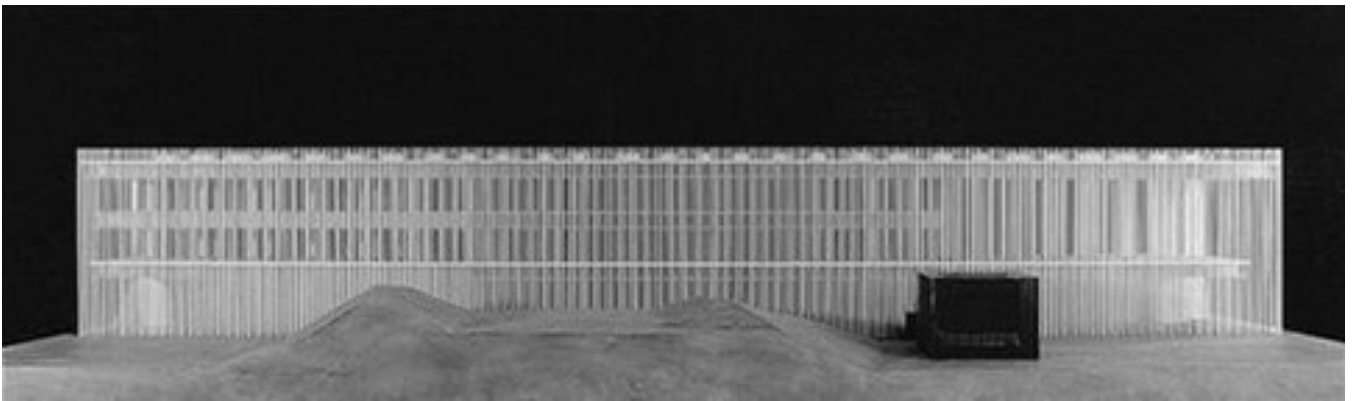


<sup>9</sup> Após anos servindo ao uso de uma empresa de reciclagem de materiais de construção e de treino de direção de veículos, em 1983 houve uma competição no contexto no IBA, no sentido de valorizar a história do lugar, tendo vencido o projeto de Jürgen Wenzel e Nikolaus Lang, que previa um centro de documentação em área coberta com placas de ferro demarcando o local dos edifícios, de onde emergiriam árvores conformando no nível da rua um espaço público. Este projeto não foi realizado.

reconhecida na obra *Templo da Morte* de Boullée que cria uma arquitetura capaz de falar da morte – uma “arquitetura enterrada”, “arquitetura da negatividade” – que evoca a melancolia através de paredes nuas e efeitos da sombra. Segundo o autor (1999, p.170-171), Boullée criou um verdadeiro “simulacro” do corpo enterrado em arquitetura: o edifício semiafundado, comprimido em suas proporções como se houvesse um grande peso sobre ele.

Esta imagem do corpo parcialmente enterrado e, ao mesmo tempo, silencioso por sua extrema simplicidade parece próxima do projeto *Topografia do Terror*, 2010, de Ursula Wilms, proposta que de certo modo retoma a ideia inicial de Peter Zumthor, ganhador do concurso em 1993, mas que, por questões financeiras, não foi concluída (a parte então construída foi demolida). O projeto se situa no local dos edifícios da Polícia Secreta do Estado e do Escritório Central de Segurança do Reich, hoje destruídos. Foi por ocasião de um concurso no contexto do IBA<sup>9</sup> que o local primeiro foi valorizado por sua história relacionada à Segunda Guerra e **à violência dos crimes cometidos pelo nazismo**. Hoje, é reconhecido como “lugar de memória” pela presença de um extenso trecho do Muro de Berlim, bem como de celas das antigas prisões da Gestapo, descobertas por ocasião de escavações em 1986. A área foi nomeada “Topografia do Terror” quando se construiu um abrigo temporário também para exposição do material encontrado, o que suscitou grande

debate público. Zumthor, quando de sua concepção, afirmava “não poder fazer nada” no local, colocando que diante de sua “impossibilidade para encontrar uma forma” teria optado por torna-lo “pura construção”, de algum modo retomando a ideia da estrutura provisória criada apenas para “trazer à luz os testemunhos históricos” e não aludir a nada, mas propondo também expor o subsolo. Ocorre que a Fundação não aceitou completamente a proposta de Zumthor, afirmando não desejar um memorial, mas um centro de documentação. Esta polêmica é elucidativa, pois por mais que o arquiteto defendesse a estética do edifício como desvinculada de um sentido relacionado ao tema, o silêncio do projeto – repetição minimalista de barras verticais – “fala”. O monumento “*debi*” irromperia de modo “intempestivo”, implantado valorizando o “solo” de terra e escombros onde outrora estava grande parte do edifício da Gestapo, que então aparece como “vazio” – entre dois limites lineares claros: a construção de Zumthor de um lado e o Muro de Berlim de outro, junto às celas da prisão (Figura 5). Já a caixa silenciosa e rígida de Wilms (Figura 6) impressiona pelo modo como a descobrimos, semi-enterrada, em meio a um grande “terrain vague”, feito vazio de modo proposital, como um campo de pedras que se estende até os limites da cobertura da área das celas, no limite com os fragmentos do Muro de Berlim e onde se “demarca” o local do edifício da Gestapo. Ambas as propostas evocam um sentido aterrador pela extensão e silêncio e rigor



**Figura 5** – Peter Zumthor, Topografia do Terror (projeto não construído), 1993, Berlim.

**Figura 6** – Ursula Wilms, Topografia do Terror, 1993, Berlim.

Fonte: Fotos da autora – Zonno, 2013.

das formas e, no caso de Wilms, também pela “frieza” dos materiais.

As três obras constituídas por blocos silenciosos e solos da memória fazem pensar que, retomando a primeira definição de monumento como “monere”, “tocar pela emoção” é produzir ressonâncias e *afectos*, e “combater a angústia da morte” é, na verdade, promover uma “cattarse” a modo do *uncanny* ou do silêncio que revela o trauma.

### LUGARES OUTROS DE MEMÓRIA

Discutimos aqui os limites do monumento na contemporaneidade, percebendo-se que se preserva a ideia de que o significado guarda relação com o “lugar” onde este se insere, mas que há mudanças em se tratando de obras aproximáveis às práticas da arte em campo ampliado: o “monumento” ou “ação monumental”, permanente ou efêmera, não sugerem a contemplação, mas sim propõem experiências que a um só tempo envolvem o corpo e incitam à reflexão crítica; complexificam o campo dos significados, quando os sentidos são evocados de modo mais aberto, pois em seu cerne está a própria ideia de silêncio e de lacuna.

A memória é uma construção, ou seja, o presente continuamente cria significados sobre o passado, “moldando” a memória e criando novas relações em sentido “público”, ou seja, de debate sobre os eventos do passado e sua relevância no presente. Em especial, em relação à memória da dor, a questão deve ser

trabalhada de modo subliminar, como imagem poética capaz de produzir ressonâncias, *afectos*, não formas espetacularizadas do trauma - pensar a monumentalidade como “*debil*”.

Partindo da condição *site specific* e da relação com lugares de memória, reconhecemos a relação entre o tema da “dor” e da morte com o sentido de “*uncanny*” como estranhamento e/ou vazio, silêncio e melancolia.

Por serem lugares produzidos para lembrar a presença dos ausentes, especialmente daqueles à margem de um sistema de poder, podemos entendê-los como lugares *outros* de memória, lugares heterotópicos. Muitos deles, retomam o sentido de “monumento” como marco de um lugar onde um evento, de fato, ocorreu. Em um sentido, podem ser reconhecidos como orientados a um evento, a uma ausência, a uma dimensão imaterial da memória. Por outro, podem lidar diretamente com pré-existências, fragmentos que constituem um indício material do passado, interpretados como “reliquias” e “lugares” de rememoração. Podemos vislumbrar que estes lugares podem ser poetizados, ressignificados explorando-se toda a complexidade inerente à problematização da memória (da dor) hoje.

Estes “monumentos” podem ser reconhecidos como “lugares complexos” (Zonno, 2014) – não só por “tecerem-se junto” as sítios/lugares mas especialmente porque expõem um campo de tensões de questões identitárias e políticas, tratam a “complexidade” na evocação da memória da dor como uma experiência do

deslocamento, entre a presença e a ausência, o lembrar e o esquecer, a permanência e a impermanência. Importa pensar como estes deslocamentos são capazes de nos fazer “espelhar” nestes lugares *outros* e produzir contínuos debates.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- CARRIER, P. “Innovations in Monumental Techniques since 1945”. In: \_\_\_\_\_. **Holocaust Monuments and National Memory Cultures in France and Germany since 1989**. New York: Berghahn Books, 2005.
- CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Ed. UNESP, 2001.
- EISENMAN, P. “The silence of the excess”. In: **Holocaust Memorial Berlin**, Eisenman Architects. Lars Müller Publishers, 2005.
- FOUCAULT, M. “Of Other Spaces (Heterotopias)”. Disponível em: <<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>> Acesso em: 7 mar. 2006.
- HARTOG, F. **Regimes de historicidade** – presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- HUYSSSEN, A. **Culturas do passado-presente** – modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: MAR, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Present pasts** – urban palimpsests and the politics of memory. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Seduzidos pela memória** – Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KRAUSS, R. E. “A escultura no campo ampliado” (1979) Trad. Elizabeth Carbone Baez. Gávea: **Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984, p. 87-93.
- \_\_\_\_\_. **A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition** London: Thames & Hudson, 1999.
- NORA, Pierre. “Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux” In: **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984. Vol 1. pp.7-15. Trad. Revista Projeto História.n.10. História & Cultura. São Paulo, PUC-SP – Programa de Pós Graduação em História, dez.1993.
- SOLÀ-MORALES, I. “Arquitectura debil” (1987). In: \_\_\_\_\_. **Diferencias** – topografia de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.61-77.
- PAPAPETROS, S. et ROSE, J. **Retracing the expanded field** – encounters between Art and Architecture. MIT Press, 2014.

VIDLER, A. **The architectural uncanny** – essays in the modern unhomey. London: MIT Press, 1992.

ZONNO, F.V. **Lugares complexos, poéticas da complexidade** – entre arquitetura, arte e paisagem. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

TOPOGRAFIA DO TERROR - sítio oficial. Disponível em: <<https://www.topographie.de/en>> Acesso em: maio 2018.