



JOCHEN GERZ:

o monumento como processo e mediação

Leila Danziger

A obra de Jochen Gerz problematiza a prática dos monumentos e a construção da memória pública, a partir do campo de tensões da sociedade alemã do pós-guerra. O ensaio busca compreender os desafios éticos e estéticos enfrentados pelo artista, cuja obra parte da página impressa, compreendida em seu aspecto eminentemente público e expansivo.

memória

monumento

arte pública

A poética pública de Jochen Gerz pode ser compreendida como um ‘laboratório’ – político, artístico, existencial – ativado a partir da sociedade alemã do pós-guerra. Sua obra demonstra aguda compreensão das aporias que envolvem as práticas do monumento na contemporaneidade, criando condições de possibilidade para a tarefa não de os construir ou erguer – verbos que pertencem ainda ao regime do monumento tradicional –, mas simplesmente colocá-los em ação por algum tempo. Nascido em Berlim, em 1940, Gerz pertence à geração de artistas e intelectuais cuja árdua tarefa será elaborar a memória do nazismo e realizar trabalho de diferenciar-se dos modelos que orientaram ou submeteram a geração que a antecede. O artista “exilou-se” voluntária e estrategicamente na França entre 1966 e 2007, e desde então vive na Irlanda. Os deslocamentos são parte integrante de sua estratégia poética, como afirma:

JOCHEN GERZ: THE MONUMENT AS A PROCESS AND MEDIATION | *Jochen Gerz's work focuses on the monuments and construction of public memory, from the field of German society after the war. The essay's objective is to understand the ethical and aesthetic challenges faced by the artist, whose work starts from the printed page, understood in its eminently public and expansive aspect.* | Memory, monument, public art.

Entre meu país e mim existe, na maior parte das vezes, uma fronteira, não importa se estou na Alemanha, na França ou em outro lugar. Qual é o plural de “meu país”? Se eu estivesse lá onde é meu país, não poderia sequer vê-lo.¹

A distância é a condição que lhe permite olhar estrategicamente para o recente passado alemão. No início de sua produção, há intensa ligação com a literatura. Em 1968, o artista criou uma editora – Agentzia – destinada à publicação de textos visuais, e seu trabalho em espaço público pode ser compreendido a partir da expansão da página impressa, pois, desde a década de 1960, o artista emprega em seus trabalhos car-

Jochen Gerz (em colaboração com os estudantes da Hochschule für Bildende Kunst Saarbrücken), 2146 Pedras Monumento contra o Racismo, Praça do Monumento Invisível, Saarbrücken, Alemanha, 1990-1993
Fonte: Jochen Gerz. 2146 Steine Mahnmahl gegen Rassismus. Stuttgart: Hatje Cantz, 1993. (Arquivo 01_Gerz_Saarbrücken)

tazes, volantes e outras formas de propagação, próprias à cultura midiática. Em sua opinião, o livro é apenas um dos abrigos do texto impresso, e sua vocação mais autêntica está na dispersão do texto no espaço da cidade, em inserções discretas, sutis, não obstante, poderosas.

Ainda em 1968, Gerz dá início a uma série de breves ações em espaço público, onde os pedestres são integrados na condição de atores involuntários. Uma de suas mais belas intervenções desse período chamou-se *329 – o livro dos gestos* (Basel, 1969), em que o artista lança, do alto de uma casa no Centro da cidade, cinco mil impressos (10 x 13cm). Ao recolher os papéis que caem, os pedestres fazem uma pausa, um desvio em suas trajetórias, e assim, realizam espontaneamente aquilo que o texto impresso previa: que eles eram parte de uma performance e participavam de um trabalho artístico.

Na obra de Gerz, ao longo de mais de quatro décadas, multiplicam-se os exemplos de ‘mediações’ estabelecidas entre as mais diversas instâncias do espaço público. Entre maio e dezembro de 1999, o artista colocou em ação nada mais do que ‘rumores’ e um raio de luz religando a cidade de Weimar – famosa pela presença de Goethe, Schiller, Liszt e Bach – e Buchenwald, campo de concentração criado a apenas oito quilômetros da cidade. Erguido no monte Ettsberg, justamente onde Goethe costumava caminhar, o campo de Buchenwald funcionou de 1937 a 1945 e se tornou conhecido por ter abrigado terríveis experiências médicas com prisioneiros políticos, judeus, ciganos, homossexuais, testemunhas de Jeová, entre outros indesejáveis do regime nacional-socialista.

Sonho do artista – Goethe em Buchenwald (*Künstlers Traum – Goethe in Buchenwald*) consistiu numa série de *outdoors* (260 x 360cm) reunindo fotografias e textos do artista, afixados ao longo de oito meses em dez diferentes lugares públicos

da cidade. A cada mês, um novo texto (anônimo) comentava a presença de uma estranha luz cujo raio de ação se propagava em boatos. Entre outros aspectos o artista fazia autocomentários na terceira pessoa do singular:

Porque não é possível fazer silenciar o rumor sobre a luz de Weimar – há alguns anos, a prefeitura começou a colecionar artigos e cartas a esse respeito – ou encontrar esclarecimento razoável sobre o raio verde na noite, decidiu-se por uma medida pouco comum. Também porque 1999 está cada vez mais próximo e porque não se quer deixar a luz de Weimar mais tempo sem resposta, pensou-se numa encomenda. O artista Jochen Gerz foi chamado a Weimar. A lista daqueles que durante séculos visitaram Weimar, para morar ou por ocasião de uma encomenda, é quase sem fim. Sem eles Weimar não seria Weimar. O cemitério principal mostra numerosos dos que aqui ficaram e realizaram algo de grandioso. Por que o Ettersberg lança sua sombra sem fim sobre a cidade? Não há ocasião em que o nome Buchenwald, como um vírus mortal, não venha à tona. ‘A encomenda do artista nos fará avançar, mas a solução não cairá em nosso colo, nós queremos fazer a nossa parte’, informa o primeiro comunicado de imprensa do grupo do parlamento da cidade, que se intitula ‘Luz de Weimar’ e que assumiu o trabalho em 1996. Um ano mais tarde ocorreu a primeira visita do artista.²

Nesses *outdoors*, Gerz reúne as imensas realizações da cultura associadas ao nome de Weimar àquelas da barbárie associadas a Buchenwald, propondo uma reflexão que nos conduz às complexidades dos processos que dizem respeito à própria constituição da modernidade. A misteriosa luz sobre a cidade materializa dito tão célebre de Benjamin: “Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento da barbárie.”³ No último painel divulgado surgia a

proposta de rebatizar Weimar como Buchenwald e inversamente.

*Senhoras e senhores, disse o artista, rebatizem Weimar. Chamem Weimar Buchenwald. Somente quando os visitantes do mundo todo procurarem Goethe em Buchenwald e, em seus vestígios, encontrarem também as radicais primeiras obras de Schiller, terá Weimar coragem de encontrar sua própria história. Nada é confirmado, assim o grupo que se chama 'Luz sobre Weimar' falou para quem quiser ouvir: essa é a resposta a nossa encomenda, esse é o sonho do artista.*⁴

O painel anunciava ainda que no dia 22 de dezembro, noite de solstício de inverno, a luz poderia ser vista por todos. Um canhão de luz projetou de fato

um raio verde religando o Castelo do Belvédère, em Weimar, à torre do campo de concentração.

Enfrentar a memória do terrível passado motiva várias obras de Gerz, entre as quais o *Monumento contra o fascismo*, em Harburg (subúrbio da cidade de Hamburgo), desenvolvido em parceria com Esther Shalev-Gerz. A obra consistia numa coluna de aço, recoberta de chumbo, de 12 metros de altura e situada em local de grande circulação de pedestres. Um texto próximo à coluna convidava os passantes a manifestarem-se contra as formas de fascismo, inscrevendo ali seus nomes. À medida que a superfície se recobria (de modo nada pacífico) com inscrições, a coluna era progressivamente enterrada no solo. Ao longo de sete anos, entre 1986 e 1993, a cidade conviveu com o monumen-



Jochen Gerz,
Sonho do artista –
Goethe em Buchenwald,
outdoor 260 x 360cm,
Weimar, Alemanha,
10 de maio a 31 de
dezembro de 1999
Fonte: Jochen Gerz.
Res-publica: das
öffentliche Werk 1968-
1999. Stuttgart: Hantje
Cantz, 1999



to, ou melhor, com seu gradual desaparecimento. Ao fim e ao cabo, a coluna-palimpsesto tornou-se uma placa no solo. Apenas parte dela pode ser vista por uma abertura na passagem de pedestres, sobre a qual se erguia o bloco de aço. Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz reatualizam a forma tradicional do obelisco – em vez de dirigir-se ao alto, volta-se para baixo, encripta-se no solo.

Cabe destacar a importância do movimento que direciona nosso olhar para baixo. O movimento descendente era percebido por Benjamin como próprio ao *flâneur*: “A rua conduz o flanador a um tempo desaparecido. Para ele, todas as ruas são íngremes. Conduzem para baixo (...)”⁵ A descida descrita remete ao passado, à origem (sempre compreendida como movimento, turbilhão, dialética). O famoso diagnóstico do ‘declínio da aura’ implica um desvio para baixo, uma inclinação, uma nova inflexão, como observou Didi-Huberman.⁶ Os objetos de culto (auráticos) convidavam a elevar o olhar para a obra, sempre situada em plano – concreto e simbólico – acima daquele em que está o observador. O declínio da aura é análogo ao declínio do monumento, detectado por Rosalind Krauss como determinante para a compreensão da história da escultura moderna. Desde Rodin e Brancusi, sabemos que a escultura não tem feito senão descer de seu pedestal (ou integrá-lo à obra), abaixar-se, vir para o espaço do mundo, operação consumada de modo radical pela produção americana dos anos 60/70, que transforma a escultura, *medium* estático e idealizado, em *medium* temporal e material, como tão bem observou Krauss.⁷



Deitar a *Coluna sem fim*, de Brancusi, o que Carl Andre realiza, é basicamente alterar o ponto de observação da obra. Segundo Andre, a obra de Brancusi em si mesma não é ascendente; ela se eleva ou se enterra no solo, dependendo de onde a olhamos. Carl Andre observa a *Coluna* do alto, sugere Silvie Coëllier.⁸ A ampliação da percepção

espacial até os astros proporcionada pela conquista do espaço dos anos 60 possibilita essa inversão e desfaz a pretensão humana, de erguer uma autoglorificação. “Penso na escultura como numa calçada... [As esculturas] são como estradas, não possuem ponto de vista fixo. Penso que a escultura deveria ter um ponto de vista infinito”,⁹ afirmou o artista americano.

O que a coluna de Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz opera é também uma mudança de perspectiva. De fato, a coluna não é enterrada no solo – como se enterraram em performances Keith Arnatt (*Autoenterro*, 1969) e Timm Ulrichs (*Past, Present, Future*, 1970-1977) –, mas simplesmente se oculta, como um curioso *memento* de si mesma ou, melhor, do processo que desencadeou. Originalmente situada numa elevação para passagem de pedestres, ela permanece parcialmente visível, apenas recalçada. A coluna rebaixada de Harburg/Hamburg nos remete ao *informe*, como formulado por Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois, a partir de Bataille.

Sabemos que a tarefa do informe é realizar operações: desclassificar, rebaixar, ‘dessublimizar’ e não se confunde com o fascínio provocado pelo abjeto. Rosalind Krauss percebe o informe em ação na leitura que Cy Twombly faz da obra de Pollock.¹⁰ Ora, o monumento de Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz requer o uso pontual do *grafitti* (cuja importância para Twombly é notável) como uma forma de testemunho. Diante da coluna, é preciso afirmar que se esteve ali, é preciso deixar seu traço, sua marca pública no bloco recoberto de chumbo. Ao disponibilizar pontas de aço (instrumento utilizado para a gravura em metal) junto ao monumento, o que os artistas propõem é o gesto da inscrição, do atrito, que requer agressividade. Estava em jogo um processo distante do que Barthes, em texto sobre Twombly, denominou “uma forma do traçado que poderíamos chamar [de] sublime, porque desprovida de qualquer rabisco, de qual-

quer lesão (...)”.¹¹ O monumento de Harburg requirava um gesto ‘dessublimizante’, pois são nítidas as lesões, as marcas agressivas, que retiram matéria da superfície de chumbo, formando trama que termina por se tornar ilegível. É verdade que não apenas o instrumento da gravura foi utilizado, mas também tinta *spray*, material característico do *grafitti* urbano. Mais do que a legibilidade, muito mais potente do que assinaturas, mensagens, do que qualquer inteligibilidade em suma, é essa trama palimpséstica (constituída tanto pela subtração quanto pelo acréscimo de matéria), essa energia dessublimatória que rebaixa a coluna e faz surgir o monumento. Ao contrário dos *grafittis* com tinta *spray*, que desaparecem por nova pintura ou limpeza da superfície, as inscrições do monumento só são apagadas por nova intervenção gravada, arranhando as marcas do signo anterior. Essa dinâmica entre escrever e apagar animou grande parte do processo, surpreendendo seus autores. Vale lembrar que, segundo Barthes, toda escrita manual promove uma ‘descida’ no sentido inteligível dos signos gráficos, buscando outra significância, propiciada pelo traçado nervoso das letras, o entrelaçado das hastes, todos esses acidentes desnecessários ao funcionamento do código gráfico, que introduzem elementos opacos, insignificantes ao texto. A escrita manual é sempre a marca de um corpo:

(...) o que diz o traço é o corpo que arranha, que roça (podemos dizer até faz cócegas); pelo traço, a arte desloca-se; seu centro já não é o objeto do desejo (o belo corpo imobilizado no mármore), mas o sujeito desse desejo: o traço, por leve ou incerto que seja, remete sempre a uma força, a uma direção; é um energon, um trabalho, que oferece à leitura o que ficou de pulção, de seu desgaste. O trabalho é uma ação visível.¹²

O rebaixamento explícito do monumento – ou da coluna com vistas à transcendência – dependeu sempre de um investimento corporal dos passen-

*Jochen Gerz e
Esther Shalev-Gerz,
Monumento contra o
Facismo,
Hamburg - Harburg,
Alemanha, 1986-1993
Fonte: James Young
(org.), Mahnmal des
Holocaust. Munique:
Prestel Verlag, 1994.
(Arquivos 02 e 03_ Gerz
Hamburg_Harburg)*

tes: estima-se que 60 mil pessoas deixaram ali marcas ao longo de sete anos (algumas suásticas entre elas). É inegável que esse monumento atualiza o impulso original da gravura – deixar marca duradoura sobre uma superfície. A escrita feita com o instrumento da gravura demanda esforço suplementar àquele despendido sobre a folha de papel habitual. O que, porém, confere incrível dificuldade e tensão a essa escritura na cidade é o contexto traumatizado em que se efetua, bem como a ‘perversidade’ de seu rebaixamento. Escondida no solo – um buraco na cidade, como comentaram alguns –, a coluna carregada de pulsões, desejos e contra-desejos é escondida e recalçada; assim demanda o discurso continuamente.

A ‘dessublimação’ é promovida ainda em outro monumento de Gerz: *2160 pedras. Monumento contra o racismo*, realizado em Saarbrücken. Convidado a atuar como professor visitante na Academia de Artes da cidade, o artista iniciou, em 1990, com os alunos, a retirada dos paralelepípedos da praça central, diante do castelo, que era a sede do quartel-general da Gestapo durante a guerra. O trabalho era realizado à noite, clandestinamente. O projeto era gravar, sob cada pedra retirada, o nome de um cemitério judeu existente na Alemanha no início do III Reich, e, em seguida, reposicioná-lo no calçamento da praça. Endereçando-se às atuais comunidades judaicas nas diferentes regiões do país, foram recenseados 2.146 cemitérios. Obrigado a sair da clandestinidade à medida que o trabalho se prolongava, o “monumento invisível” provocou intensos e agressivos debates no parlamento regional. Finalmente legalizada, a obra foi inaugurada em maio de 1994, transformando o nome da praça, que em vez de Praça do Castelo passou a chamar-se Praça do Monumento Invisível. Os nomes dos cemitérios judeus estão lá, presentes, encriptados, deixando, contudo, aparentemente inalterada a superfície do local.

Jean-Pierre Salgas vê no dispositivo da anamorfose uma das chaves para compreender esse monumento de Gerz e também a arte da memória das décadas de 1980 e 1990 – “uma arte *lazaréana* que manifesta em permanência – falando de outra coisa – a consciência de uma perda irremediável”.¹³ Deformação da perspectiva que cria imagens alongadas, a anamorfose tem seu mais célebre exemplo na pintura de Hans Holbein *Os Embaixadores* (1533). No chão, entre os personagens retratados, uma forma alongada só se deixa apreender se nos posicionarmos à direita da tela, a cerca de dois metros. Apenas desse ângulo vemos o crânio, que assombra o quadro, desmontando a vaidade representada em outros objetos, que remetem ao poder e à riqueza. Assim, a imagem da morte nos surpreende e parece nos olhar, como afirma Lacan no famoso Seminário XI, confiscando nossa pretensa autonomia, transformando-nos de sujeito em objeto. Cativos, paralisados, a imagem do crânio confronta-nos assim ao vazio que nos estrutura e governa.

O desafio do monumento *2146 Pedras* – assombrado por radical ausência – é encontrar estratégias capazes de repor continuamente a potência desse vazio, não deixando que seja esquecido ou normalizado. Essa urgência dramática da obra em atualizar-se e repor seu sentido histórico a cada momento faz parte da própria dificuldade da existência de toda obra de arte. Como Harold Rosenberg observou com pertinência, Poe e Duchamp veem a obra artística ou literária como um centro temporário de energia que provoca reações psíquicas:

*Na visão introspectiva de Poe e na consciência histórica de Duchamp, um intervalo prodigioso de tempo substitui a ‘coisa’ transcendental da antiga estética e da antiga magia. A obra de arte é uma substância irradiante; quando sua energia enfraquece, ela passa a subsistir.*¹⁴

Assim, se a constante atualização é uma necessidade de toda obra – mesmo as mais tradicionais – essa urgência é ainda mais presente no monumento de Gerz. Vale lembrar que sua potência depende de sua interação com muitos outros fatores, trabalhando na incerteza dos limites entre monumento, museu e historiografia.¹⁵

Na língua alemã duas palavras designam monumento: *Denkmal*, cuja origem é o verbo *denken* – pensar – e *Mahnmal*, cuja origem é *mahnen* – advertir. O segundo termo, utilizado acentuadamente depois da Segunda Grande Guerra, indicaria algo soterrado, recalçado, submerso, um “passado negativo.” De acordo com Gerz, o lastro da memória dos crimes de guerra só pode ser enfrentado em uma obra perversa, que não permita a catarse, o alívio, a liberação de nosso fardo.¹⁶ Por outro lado, Gerz bem sabe ser impossível viver com essa memória sem a recalçar em certa medida: ao passado recalçado corresponderia o monumento recalçado; só a ausência impossibilitaria o recalque total da memória.

Um dia não haverá mais nada e é preciso falar sobre isso – essa necessidade de falar é a origem de tudo. Nós nos situamos no tempo, e o ardil consiste geralmente em subtrair a obra ao tempo, para torná-la duradoura em nosso lugar. Gostaria de submeter o trabalho ao tempo e me provocar por sua falta. Quer dizer, gostaria de tomar o lugar da obra. Eu quis inverter a relação entre o espectador e seu objeto, objeto de culto, de fascinação ou de recusa.¹⁷

NOTAS

- 1 Gerz, Jochen. *Fragments*. Strasbourg: LimeLights, Musée de la ville de Strasbourg, 1994: 9.
- 2 Gerz, Jochen. *Künstlers Traum. Goethe in Buchenwald*, Stuttgart: Hatje Cantz, 1999b: 20.
- 3 Benjamin, Walter. *Obras escolhidas I, II, III*. São Paulo: Brasiliense, 1994: 225.
- 4 Gerz, 1999b, op. cit.: 20.

- 5 Benjamin, op. cit.: 186.
- 6 Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000: 234.
- 7 Krauss, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998: 292-242.
- 8 Cöellier, Sylvie. Brancusi/Carl Andre. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 47, Paris, primavera 1994: 90.
- 9 Andre apud. Cöellier, op. cit.: 90.
- 10 Krauss, Rosalind. Le Cours de Latin. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.53. Paris, outono 1995: 5-23.
- 11 Barthes, Roland. *O óbvio e o obtuso*. São Paulo: Nova Fronteira, 1990: 170.
- 12 Id., ibid.: 154.
- 13 Salgas, Jean-Pierre. Variations sur un crâne et quelques pavés (anamorphoses dans les arts). *Art Press*, n. 179, Paris, abr. 1993: 18.
- 14 Rosenberg, Harold. O objeto de arte e a estética da impermanência. In *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004: 90.
- 15 Huysens, Andreas. Denkmal und Erinnerung im Zeitalter der Postmoderne. In Young, James (org.). *Mahnmal des Holocaust*. Munique: Prestel Verlag, 1994: 15-16.
- 16 Gerz, Jochen. La place du monument invisible. *Art Press*, n. 179, abr. 1993: 11.
- 17 Salgas, Jean-Pierre. op.cit.: 20.

Leila Danziger é artista plástica e professora do Instituto de Artes da Uerj. Graduou-se em artes pelo Institut d'Arts Visuels d'Orléans, França. Concluiu doutorado em História Social da Cultura, pela PUC-Rio, com estágio na Universidade de Oldenburg, Alemanha. Trabalha a partir das relações entre arte, memória e mídia. É Jovem Cientista do Nosso Estado (Faperj, 2010/2013), na área de artes plásticas.