

Pássaro Livre/ Vogel Frei:

um Contramonumento paulistano

Vivian Braga dos Santos

É mestre em Artes Visuais (História, Crítica e Teoria da Arte) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com pesquisa desenvolvida em torno da produção artística contemporânea versada sobre experiências de Estados de exceção no século XX e suas potências como espaços de elaboração de memórias, relação defendida como uma espécie de Arte da elaboração. Graduiu-se como Licenciada e Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e estudou História da Arte e Arqueologia na Université Paris X Nanterre (França). Atualmente é doutoranda na ECA/USP com tese que considera a potência das artes contemporâneas em produzir historiografias de conflitos políticos.

Resumo. O artigo analisa a instalação *Pássaro Livre/Vogel Frei* (2003) dos artistas Horst Hoheisel e Andreas Knitz sugerindo uma noção de dissolução como principal elemento constitutivo do trabalho no que diz respeito ao tema da memória nas artes contemporâneas. Para tanto, o percurso analítico é organizado de duas maneiras. Por um lado, discorre-se sobre as aproximações entre a obra em questão e sua relação com a categoria de Contramonumento, do crítico norte-americano James Edward Young. Por outro, pondera-se as particularidades que a direção ideológica contida nessa categoria demonstra no contexto paulistano. Desse modo, argumentar-se-á certa celebração da dissolução como característica de um trabalho de arte de caráter contramonumental.

Palavras-chave. Contramonumento, arte contemporânea, memória, ditadura.

Free Bird/Vogel Frei: a Counter-Monument in the city of São Paulo

Abstract. The article analyzes the installation *Free Bird/Vogel Frei* (2003) proposed by the artists Horst Hoheisel and Andreas Knitz, suggesting a sense of dissolution as the main constituent of the work with regard to the theme of memory in contemporary arts. Thus, the analytical course is organized in two ways. On the one hand, it talks about the similarities between the work in question and its relation to the category of Counter-monuments, created by the American James Edward Young. On the other, considering the particularities that the ideological direction contained in this category demonstrates in the context in the city of São Paulo. Thus be argued a celebration of dissolution as characteristic of a work of art counter-monumental character.

Keywords. Counter-monuments, contemporary art, memory, dictatorship.



No ano de 2003 o *Projeto Octógono Arte Contemporânea* da Pinacoteca do Estado de São Paulo recebeu em seu espaço também octogonal a instalação *Pássaro Livre/Vogel Frei*, dos artistas alemães Horst Hoheisel e Andreas Knitz. O trabalho abrigado entre as paredes de tijolos expostos da Pinacoteca erguia-se como um grande portal translúcido, estruturado por vigas de alumínio. Apesar do formato pórtico, tal arquitetura não se configurava nem como entrada, tampouco como saída de qualquer espaço interno hipotético. Antes, o portal era uma espécie de escultura transparente a ser contemplada pelo espectador do Octógono de diversos pontos do prédio da Pinacoteca. Isto porque, a magnificência do portal translúcido tornava impossível ter uma visão completa dele observando-o a partir da base; até mesmo elevar os olhos para cima era uma tentativa inútil de perceber o fim da estrutura, pois sua formatura era de ordem monumental.

Em contrapartida a essa monumentalidade intervinham os elementos internos dessa enorme caixa de acrílico em formato de arco, que inclusive denunciavam certa funcionalidade à estrutura. O portal do Octógono era habitado por pombos que conferiam a esse espaço um uso como gaiola. Assim, ao mesmo tempo em que o portal não se configurava como passagem para um espaço interior, ele se caracterizava como sua própria área interna; um recinto na interioridade de outro, tendo em vista que na mesma medida em que ele era habitado, a estrutura pórtica também habitava (Fig. 1). E era no espaço dessa segunda residência que a instalação *Pássaro Livre/Vogel Frei* tinha sua continuação. Sobre as paredes octogonais que envolviam o portal havia pequenos fac-símiles de retratos, já envelhecidos pela ação do tempo. Eles eram mínimos, de modo que cada imagem chegava a ser um pouco maior que fotografias de tamanho 3x4 (Fig. 2). De forma a complementar essa pequenez, algumas dessas faces representadas se tornaram presenças corpóreas. Como parte da dinâmica da instalação, alguns dos personagens fotografados foram convidados a se apresentarem pessoalmente na Pinacoteca. A cada semana um deles participava de uma ação no Octógono que envolvia a soltura de um dos pombos aprisionados. Ao final da sequência de encontros hebdomadários a estrutura permaneceu vazia e os fac-símiles pendurados por algum tempo até o restante do trabalho ser desmontado.

Essa dissolução da instalação enquanto objeto artístico, que ocorreu gradativamente durante as solturas dos pombos e de modo fático ao final da temporada expositiva, pode ser entendida tão somente como um fim já premeditado de um trabalho de arte com essa proposta plástica. No entanto, observando as relações estabelecidas entre os elementos de *Pássaro Livre/Vogel*



Frei, se sugere aqui que certa concepção de desmonte, no sentido de dissolução, conduz toda a instalação. Essa proposta analítica perpassa pelo entendimento dessa obra como um corpo liquefeito que em alguns instantes parece adquirir uma solidez, para então se desmanchar novamente. Os instantes dessas cristalizações são os momentos dos encontros semanais ou o que se poderiam denominar como instantes de produção de memória. Entretanto, essa concretude não se estabelece somente pelo encontro entre o portal translúcido habitado por pombos e os fac-símiles. O elemento catalisador das reuniões no Octógono são os personagens convidados, representados nas fotografias.

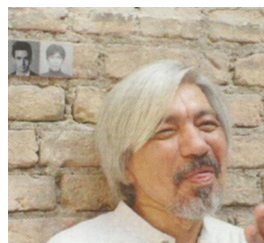


Fig. 1 e 2. Vista do portal da instalação *Pássaro Livre/Vogel Frei* no Octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo e ex-preso do antigo Presídio Tiradentes convidado para participar da soltura dos pombos. Ao lado esquerdo da foto, fac-símile com seu retrato. Fonte: CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA DA PINACOTECA DO ESTADO (CEDOC).

Apesar dos diferentes indivíduos que podem eventualmente participar do momento de soltura dos pombos, a presença dos sujeitos fotografados é imprescindível e bem determinada. Embora eles mesmos constituam um grupo heterogêneo, um ponto em comum os convocou ao espaço da Pinacoteca: todos eles estiveram presos durante um período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Ademais, suas sentenças prisionais foram cumpridas todas em um mesmo



local, o Presídio Tiradentes, que se localizava na Avenida Tiradentes a poucos metros da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Fig. 3).



Fig. 3. Registro fotográfico parcial do antigo Presídio Tiradentes. Fonte: CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA DA PINACOTECA DO ESTADO (CEDOC).

O prédio que permeia a memória desses personagens – antiga Casa de Correção criada em 1825 –, funcionou como local para a repressão de presos políticos e opositores no Regime Militar. Anteriormente, ele era utilizado como depósito para escravos e,

[...] pouco mais de um século depois [...] serviu para prender os perseguidos políticos bem como praticar a tortura de prisioneiros comuns, como lemos em relatos de prisioneiros políticos que por lá passaram. As prisões políticas daquele período eram divididas entre as instituições de interrogatório (OBAN, DOI/CODI, CENIMAR, DEOPS, etc.) e as de reclusão, como era o Presídio Tiradentes. Ali chegaram a conviver mais de 400 prisioneiros políticos nas piores condições carcerárias imagináveis (ou inimagináveis): celas superlotadas, imundas, úmidas, trancadas todo o tempo e os prisioneiros apenas com direito a duas horas de sol por semana (SELIGMANN-SILVA, 2004, p. 34).

São memórias desse tipo que os ex-presos evocavam durante o curto momento de suas presenças nos encontros na Pinacoteca. Nesses espaços de tempo, algumas materialidades como as representações fotográficas e a forma de portal translúcido eram operadas por essas testemunhas oculares de suas próprias memórias.

Sobre esse tema, vale diferenciar esse testemunho de outra ordem possível que caracterizaria um sujeito “responsabilizado” a comunicar a experiência de outrem (incapacitado de expressar-se) da qual tomou conhecimento. O chamado



“tetis [...] se refere àquele que se coloca como o terceiro de uma conversa; por outro lado, [há o] supertes, que se refere a quem, tendo vivido uma experiência, pode contá-la” (OBERTI, 2006, p. 96)¹. Esse supertes é a característica sublinhada em *Pássaro Livre/Vogel Frei*, porém não exclusivamente enquanto valor de uma fala. Na instalação a presença já é testemunho de sobrevivência e, nesse caso, o “dizer de si” é substituído pelo “estar aqui”. A testemunha é essencialmente aquela que passou e sobreviveu e, por isso, não é meramente sua fala que é conotada de autoridade, mas também sua presença e os silêncios e intervalos por ela carregados. Essa carga física age como um elemento de congregação de todos os demais aspectos da instalação. Por um lado, o aspecto presencial é introduzido pelos fac-símiles dos retratos fotográficos; por outro, essas figuras testemunhais permitem um simbolismo muito particular ao portal translúcido habitado por pombos. Considerando então essa presença como uma espécie de ligadura, vale considerar uma atenção às duas extremidades da linha que ela constrói, para então ser colocada uma reflexão da instalação *Pássaro Livre/Vogel Frei* como um movimento constante de dissolução e, por consequência, de concretude.

Observando que os sujeitos como testemunhas foram reunidos no espaço do Octógono da Pinacoteca a partir de suas memórias referentes à ditadura civil-militar brasileira e certa violência de estado a qual foram submetidos, pode-se ponderar uma relação também para com a memória quando se trata dos pequenos retratos dispostos sobre as paredes do octógono. Tais imagens são oriundas dos arquivos do antigo Presídio Tiradentes e se inscrevem em um procedimento comum de registros de presos políticos quando estes se encontraram sob o subjuglo da tortura, acusados de serem contrários às políticas ditatoriais. Essa prática, apropriada pelo Brasil e também por outras ditaduras latino-americanas como no caso daquela sobrevivida à Argentina, orientava a constituição de certos arquivos policiais, sendo muitos deles destruídos anos antes dos processos de redemocratizações. Ainda assim, algumas imagens restantes fazem parte dos poucos instrumentos de comprovação de uma presença física como parte da memória desses períodos. E não é irrisório constatar que muitas produções artísticas contemporâneas voltadas ao tema da memória sobre as chamadas “catástrofes do século XX” e, sobretudo, aos exercícios de Estado de exceção tenham a fotografia retratista como elemento principal de constituição de seus trabalhos. É o caso, por exemplo, do ensaio fotográfico *Buena Memoria*, do argentino Marcelo Brodsky (Fig. 4), que retoma a partir de uma fotografia escolar de 1967 as narrativas de vida de cada um de seus colegas de classe, buscando por esse meio traçar um percurso identitário próprio, fraturado em decorrência de



seu exílio em Barcelona e do desaparecimento de seu irmão Fernando após ter sido preso e torturado durante a última ditadura militar na Argentina (1976-1983). Na instalação *Pássaro Livre/ Vogel Frei*, bem como nesse ensaio fotográfico, esses pequenos objetos reconhecidos enquanto fotográficos servem como objetos de memória, como âncoras capazes de induzir ou completar a lembrança de alguém e/ou de algo. Ou ainda, chegam a ocupar um lugar quase fantasmagórico no *modus operandi* de trabalhos voltados ao tema da memória. Essa fantasmagoria pode ser considerada no caso da instalação da Pinacoteca, pois, para além de seus valores de incitação à lembrança, os registros coabitam o Octógono em mesmo grau que os pombos presos na gaiola. Em outras palavras, eles convivem nesse espaço. Ainda que imóveis, eles são posicionados de modo a encarar o grande portal translúcido.

Fig. 3. Fotografia dos alunos do Colégio Nacional de Buenos Aires, modificada com anotações de Marcelo Brodsky. Buenos Aires, 1996. Gigantografia. Fonte: BRODSKY, MARCELO. *Buena Memoria*. Um ensaio fotográfico. Catálogo da Exposição realizada no Memorial da Resistência em São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

O pórtico que se ergue no Octógono é uma espécie de réplica 1:1 dos restolhos do Presídio, demolido na década de 1970. A destruição proscrita deixou para trás apenas um Portal, um antigo arco de entrada que foi tombado em 1985 e mantido na mesma localidade do prédio agora ausente (Fig. 5). Porém, ao invés de uma construção rígida de mesmo material e deslocada para o espaço da Pinacoteca, os artistas apostaram em uma forma transparente que expõe aos olhares um interior que fora mantido em segredo durante muitos anos. Além disso, nessa proposta “o portal, local de passagem, por onde inúmeros prisioneiros entraram e eventualmente saíram, foi transformado em uma alegoria de todo o prédio que ele representa *pars pro totum*” (SELIGMANN-SILVA, 2004, p. 34). Sob esse aspecto, o que Hoheisel e Knitz oferecem ao espectador da instalação é um olhar não velado e integral da célebre prisão. Mesmo os ex-presos são agora observadores desse espaço translúcido que a eles se apresenta. Um espaço que em si mesmo é vazio, todavia, de modo simbólico, ele é preenchido com as memórias das testemunhas.



Fig. 5. Portal do Presídio Tiradentes, localizado na Avenida Tiradentes na cidade de São Paulo.
Fonte: CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA DA PINACOTECA DO ESTADO (CEDOC).

Essa investida de propor revisitar a memória de um monumento a partir de sua reorganização estrutural-simbólica e da participação do público como elemento basal do trabalho artístico vem em diálogo com outros trabalhos de Hoheisel e Knitz que operam sobre estruturas monumentais. O projeto artístico de *Pássaro Livre/Vogel Frei* pode ser contado com algumas produções internacionais denominadas de Contramonumentos.



O conceito foi cunhado pelo norte-americano James Edward Young e pensado a partir de suas observações sobre uma série de trabalhos executados, desde 1980, por uma geração de artistas na Alemanha engajados em elaborar uma crítica à abordagem da memória do pós-Segunda Guerra por meio de monumentos celebrativos. Tendo por base a *gestalt* dessas estruturas, artistas como Hoheisel, Norbert Radermacher e o casal Jochen e Esther Gerz buscam em suas poéticas um diálogo entre o monumento (reformulado) e o público, com o objetivo de abordar a memória de forma ativa, em uma busca por uma consciência social da memória pública. Assim,

[...] eticamente certos do seu dever de lembrar, mas esteticamente céticos dos pressupostos subjacentes das formas tradicionais de memória [...], [esses artistas sondam] os limites de ambos os seus meios de comunicação social e artística da própria noção de um memorial (YOUNG, 2000, p. 27)².

Admitindo que essa noção ultrapassa a configuração do monumento, pois “um memorial pode ser um dia, uma conferência, ou um espaço” (YOUNG, 1993, p. 4)³, investigam-se então outros modos de lidar com a memória, para além de uma ostracização ao engessamento de formas monumentais. Trata-se, para Young, de uma diferenciação entre uma *memorial form* [forma memorial] e um monumento. Pois, para ele, “ao invés de mudar e adaptar-se ao seu ambiente, o monumento permaneceu estático, uma mumificação do antigo, de ideais provavelmente esquecidos” (YOUNG, 1993, p. 4)⁴. É em contrapartida a esse endurecimento que Young sinaliza essa *memorial form*, ou Contramonumento. São trabalhos como o *Monumento contra a guerra e o fascismo*, do casal Gerz: uma estátua de chumbo de 12 metros de altura, erguida sobre a passarela de Hamburg-Harburg, em 1986 (Fig. 6). Os passantes eram convidados a escreverem nomes, observações pessoais e políticas sobre essa estrutura. Quando a superfície delimitada para as escrituras estava completa, tal parte da coluna era enterrada, e uma nova superfície lisa era liberada para outras inscrições. Com o passar dos anos e o enterramento da coluna, esta foi sendo reduzida de tamanho até 1993, quando desapareceu ao ser enterrada por completo.

Outro exemplo significativo pautado nos mesmos pressupostos quanto à crítica aos monumentos tradicionais é a *Aschrottbrunnen* [Fonte Aschrott] (1987), também de autoria do alemão Hoheisel. O projeto artístico foi desenvolvido a partir da antiga fonte de Aschrott, apelidada por *Fonte dos Judeus*, construída em 1908 e destruída em 1939, em Kassel durante a Segunda Guerra mundial. O desejo de reabilitar o monumento já era manifestado em anos anteriores por associações de proteção e restauração do patrimônio local, mas foi apenas



durante a oitava exposição da Documenta de Kassel, que a proposta de Hoheisel configurou-se oficialmente. Na mesma localização do antigo monumento, o artista “edificou” sua fonte invertida (Fig. 7). Seguindo as mesmas dimensões da anterior, a *Fonte de Aschrott* de 1987 ocupa um lugar negativo, para dentro do solo, com a base voltada para cima, como se um espelho refletisse a fonte original. Ao invés de propor uma reconstrução do monumento destruído, Hoheisel investiu em uma forma que sublinha sua própria ausência. Dessa maneira, conjectura-se não apenas sobre esse vazio pontual, mas também sobre aquele da destruição apregoada pelo regime nazista entre 1933 e 1945. Reerguer o monumento da mesma maneira seria contraproducente, ou seja, negaria a própria crítica a qual Hoheisel tem se dedicado. Se anteriormente a água escorria do topo para a base da fonte, um sistema hidráulico moderno instalado faz com que o fluxo dessa corrente parta da base para o topo (que é a parte mais baixa dessa estrutura) e retorne, posteriormente, ao círculo em torno da fonte negativa, para então escoar novamente. Essas alterações acarretam uma mudança de posicionamento do passante frente a esse “monumento negativo”. No lugar de observá-lo no mesmo estágio do seu caminhar, somos levados a nos aproximar, nos dobrar e observar de perto, e um pouco mais atenciosamente, a fim de perceber não apenas essa outra forma. Junto com ela deve-se salientar o som corrente produzido pela queda d’água que parece lançar-se em um poço sem fundo.



Fig. 6. Monumento contra a guerra e o fascismo, do casal Gerz, na passarela de Hamburg-Harburg em 1996, antes de seu enterramento completo.
Fonte: <<http://gottfried-helnwein-essays.com/Dissertation.htm>>



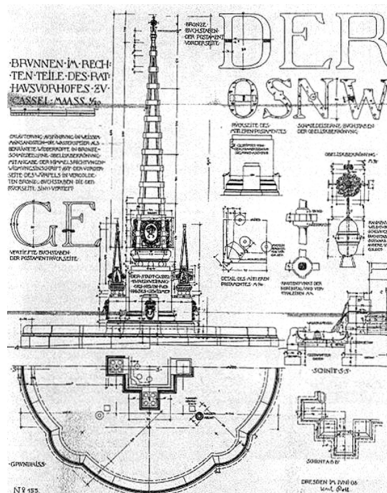


Fig. 7. Projeto de concepção e instalação da fonte invertida de Hoheisel.

Fonte: HORST HOHEISEL. ASCHROTTBRUNNEN 2012. Published on the occasion of Documenta (13). The Memorial Breitenau association and the city of Kassel, 1998, 2012.

A postura ideológica de acreditar no deslocamento do observador em relação ao monumento pode ser entendida como uma característica primeira das intenções conceituais que circundam essas duas contramonumentalidades resumidamente apresentadas. Outro ponto é a provocação a uma posição não passiva diante da monumentalidade, isto é, o convite à interferência, facilmente perceptível no trabalho da passarela de Hamburg-Harburg com a convocação à participação do passante e à sua interferência sobre a coluna de chumbo, porém também argumentável na ação do observador que se desloca por entre o monumento, curvando-se como no caso da *Fonte de Aschrott*. Em certa medida, essas questões também podem ser percebidas em *Pássaro Livre/Vogel Frei*. Embora não haja alterações diretas no monumento paulistano *Portal do Presídio Tiradentes*, há na instalação uma resignificação de sua estrutura e de sua conotação simbólica de modo cindido, pois o lugar do aprisionamento se tornou clarividente. No lugar de apostar em uma forma invertida ou mesmo no sepultamento do monumento até sua desapareção do horizonte, a contraversão de Hoheisel e Knitz é iluminar o escuro, abrir as portas do lugar fechado. Para tanto, não apenas o espectador pode se deslocar em torno do monumento em referência nessa instalação como o adentra. Se uma direção ideológica do questionamento da monumentalidade como forma da memória é presente em *Pássaro* tal como nos demais trabalhos alemães apresentados, a instalação em terras brasileiras insere outra dinâmica. No trabalho



que subjaz como foco de análise, o monumento por ele “citado”/“referenciado” é aberto de modo que se percebe uma fragmentação entre sua estrutura histórica e a obscuridade que lhe foi conferida. A divisão (ou dissolução) em partes menores e mais frágeis permitem a entrada e o caminhar do espectador pelo entremeio dessas fissuras, possibilitando perceber a vulnerabilidade dos aspectos que constituem as formas enrijecidas dos monumentos e mesmo os memoriais tradicionais.

Essa abertura colocada em *Pássaro Livre/Vogel Frei* ao mesmo tempo em que dialoga com a conceitualização do termo Contramonumento parece adquirir um caminho muito particular, que coopera para refletir sobre certa *contramonumentalidade* na instalação. O principal aspecto desse caminho é justamente o modo como Hoheisel e Knitz propõe um exercício contrário a monumentalidade, dilacerando os diferentes aspectos constitutivos do *Portal do Presídio Tiradentes* enquanto monumento da cidade de São Paulo e dando ao espectador ferramentas para penetrar uma concepção de dissolução como lógica constitutiva do projeto artístico.

Ao contrário dos demais trabalhos *contramonumentais* aqui apresentados que investem contra as formas totêmicas, porém mantendo as materialidades firmes e bem estruturadas já há muito utilizadas na edificação de monumentos e memoriais justamente pelas suas durabilidades (LE GOFF, 2003), *Pássaro Livre/Vogel Frei* é marcada por levezas e dissoluções. O acrílico que constitui uma das matérias principais do trabalho é transparente e incolor e muito se assemelha a uma superfície envidraçada que chega a ser dirimida de um aspecto aurático, uma vez que “as coisas de vidro não têm ‘aura’. O vidro é o inimigo número um do mistério” (RAMIREZ *apud* ALBERTI, 2009, p. 164), pois a sua transparência permite percebê-lo sem veladuras. Ademais, a transparência é um dos elementos basais da modernidade a partir do século XIX, que por nada acumular e nem tampouco ser suscetível a pátinas é preso ao seu próprio tempo, o presente. O arco em forma de portal monumental pode ser caracterizado nessa instância de construção moderna, que sem história nem sequer memória impede qualquer significado temporal de fixar-se na sua superfície. Seu valor particular aparece somente em sua validação pelas testemunhas. Sob esse aspecto, a imensa gaiola em acrílico é um dos elementos dissolutos do trabalho.

As demais dissoluções estão presentes nas fotografias. Sem identificação elas são imagens soltas nas paredes de tijolos expostos. Para ir além, sua própria constituição enquanto objeto é fragmentária. Trata-se de uma espécie de unidade distributiva a qual culturalmente denominamos como registros fotográficos, mas



a respeito dos quais somos incapazes de determinar sua especificidade (OSBORNE, 2010). Na lógica de *Pássaro Livre/Vogel Frei* todos esses elementos são meramente rastros, independente de qualquer monumentalidade. São os restos de uma dissolução, do qual a solidez se constituiu de fato no momento dos encontros semanais. Durante as solturas dos pombos os lugares de cada uma dessas partes são ocupados de modo íntegro, como artefatos de uma potente celebração: a celebração das memórias.

Apesar desses momentos fugidios da ação no âmbito das poéticas artísticas remeterem muitas vezes ao efêmero e, por isso, a uma ordem fragmentada, no caso da construção e celebração da memória é esse movimento momentâneo que permite sua existência. Retoma-se aqui a qualidade viva da memória (MENESES, 1992). Sua existência depende de um exercício infinito entre lembrar e esquecer, ou se podemos compreender dessa maneira, entre o sólido/o concreto e sua dissolução. Trata-se de um movimento contínuo e perceptível em *Pássaro Livre/Vogel Frei*. Nesse trabalho, a participação dos ex-presos é o impulsionador de uma desfragmentação, que é orquestrada através do convite pessoal e intransferível de soltura dos pássaros como uma periodicidade no ritual da lembrança. No entanto, sem possíveis petrificações, pois cada ritual constitui-se em outra lembrança possível. Em um caso, por exemplo,

Alípio Freire, que ali foi também preso como perseguido pelo regime militar, foi quem soltou o primeiro dos pombos da gaiola do Octógono. Pensar este ato como literalizando o termo *Vogelfrei*, proscrição, desloca-o para um campo bem longe do aparente gesto de paz estereotipado. Neste dia também, Alípio levou os ali presentes por uma viagem ao passado tenebroso das perseguições e “desaparecimentos”: nas paredes do Octógono foram afixadas pequenas fotos policiais com os retratos de muitos dos perseguidos políticos que passaram pelo presídio. Alípio recordou os nomes e alguns momentos característicos das histórias desses combatentes. Neste ato de memória a “transparência” da pedra do portal da Avenida Tiradentes tornou-se opaca. A história ganhou novamente densidade e peso (SELIGMANN-SILVA, 2004, p. 34).

Os momentos de celebração são os instantes em que o *Portal do Presídio Tiradentes* é novamente materializado no interior da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Sob esse viés o prefixo “contra” que se coloca em *Pássaro Livre/Vogel Frei* como *contramonumento* não diz respeito a uma inversão ou a um desaparecimento. O “contra” é uma dissolução das características que comporiam o *Portal* enquanto monumento emblemático, ainda que de certa forma ostracizado, da cidade de São Paulo. Tal concepção de dissolução caminha em diálogo como uma postulação de Young, na qual o autor afirma que “o melhor monumento não deve ser o



monumento inteiro, mas apenas a memória de um monumento ausente” (YOUNG, 2000, p. 32)⁵. Se o monumento foi entendido durante sua trajetória arquitetônica e artística como essa forma erguida e/ou preservada tendo em vista a lembrança que é capaz de evocar (LE GOFF, 2003), sua fragmentação pode ser considerada também sua ausência, uma vez que investir na sua dissolução é desestruturar sua uniformidade.

Ora, é essa uniformidade que é desmontada pela instalação de Hoheisel e Knitz. Sua fragmentação evidencia os elementos constitutivos que permitem a construção da forma como monumento. Além disso, ela demonstra a fragilidade dessa construção. Cada aspecto isolado é uma dissolução. Integrá-lo a uma concretude no âmbito das celebrações como certos ritos de memória é permitir uma insígnia cara a arte da memória: para lembrar é preciso esquecer! Em outras palavras, a diluição gradativa permite novas inscrições sobre os traços já existentes. Cada celebração realizada no Octógono naquelas semanas do ano de 2003 ao se findarem, devolviam seus elementos à fragmentação e permitiam que o próximo encontro os se organizasse de outro modo. Não estaria nisso implícito um trabalho *contramonumental*, a saber, de conduzir uma pretensa forma da memória por excelência sempre a outras formas? Na proposta de *Pássaro Livre/Vogel Frei* o monumento do *Portal* é dado tão somente como uma arquitetura efêmera, que em todo momento pode ser desfeita não apenas no que diz respeito à estrutura da instalação, mas ao próprio aspecto conceitual proposto por esse trabalho de arte.

¹ [tradução nossa]: “tetis [...] significa aquel que se pone como tercero de una disputa; por otro, supertes, que refiere a quien, habiendo vivido una experiencia, puede contarla. (OBERTI, 2006, p. 96)

² [tradução nossa]: “Ethically certain of their duty to remember, but aesthetically skeptical of the assumptions underpinning traditional memorial forms [...] is probing the limits of both their artistic media and the very notion of a memorial”. (YOUNG, 2000, p. 27)

³ [tradução nossa]: “A memorial may be a day, a conference, or a space”. (YOUNG, 1993, p. 4)

⁴ [tradução nossa]: “Instead of changing and adapting to its environment, the monument remained static, a mummification of ancient, probably forgotten ideals”. (YOUNG, 1993, p. 4)

⁵ [tradução nossa]: “the best monument may be no monument at all, but only the memory of an absent monument”. (YOUNG, 2000, p. 32)



Referências

- ALMADA, Izaías; FREIRE, Alipio; PONCE, José A. de G. *Tiradentes, um presídio da Ditadura*: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997.
- FICO, Carlos. História do Tempo Presente, eventos traumáticos e documentos sensíveis - o caso brasileiro. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 28, nº 47, p. 43-59, jan/jun 2012.
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas*: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: Annablume; SESC, 1997.
- FREUND, Gisèle. *La Fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1993.
- HORST HOHEISEL. *ASCHROTTBRUNNEN 2012*. Published on the occasion of Documenta (13). The Memorial Breitenau association and the city of Kassel, 1998, 2012.
- LALIEU, Olivier. L'invention du "Devoir de mémoire". Vingtième Siècle. *Revue d'histoire*, Paris, nº 69, p. 83-94, jan-mar. 2001. Numéro spécial: D'un siècle l'autre.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*; tradução de Bernardo Leitão [et al.] São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. "A história, cativa da memória?: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (IEB), São Paulo, nº 34, p. 9-34, 1992.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares. *Projeto História*, n.10, dez. 1993, p.7-28.
- OBERTI, Alejandra. La memoria y sus sombras. In: JELIN, Elisabeth; KAUFMAN, Susana (comps.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Coleção "Memorias de la Represión". Buenos Aires: Siglo XXI; Nova York: Social Science Research Council, 2006. p. 73-110.
- OSBORNE, Peter. La fotografía en un campo en expansión: unidad distributiva y forma dominante. In: _____. *El arte más allá de la estética*: ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo; tradução para o espanhol de Yaiza Hernández Velázquez. Murcia: CENDEAC, 2010. p. 107-120.



RAMÍREZ, Juan Antonio. Aura: El Regreso. In: _____. *El Objeto y el Aura*: (Des)orden visual del arte moderno. Madrid: Ediciones Akal, 2009. p. 163-190.

SELIGAMNN-SILVA, Márcio. A arte de dar face às datas: A topografia da memória na arte contemporânea. In: KNITZ, Andreas, MOLINA, Fúlvia, HOHEISEL, Horst, BRODSKY, Marcelo. *A alma dos edifícios. Die Seele der Gebäude. The Soul of the Buildings*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia (USP), 2004. p. 36.

VISUAL CORRESPONDENCES/CORRESPONDENCIAS VISUALES. Marcelo Brodsky, Manel Esclusa, Cássio Vasconcellos, Pablo Ortiz Monasterio, Martin Parr, Hosrt Hoheisel. Buenos Aires: Colección Lavistagorda; La Marca Editora, 2009.

WEINRICH, Harald. *Lete*: arte e crítica do esquecimento; tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

YOUNG, James E. *Écrire le monument*: site, mémoire, critique. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Ano. 48, n° 3, p. 729-743, maio - jun. 1993.

_____. *At memory's edge*: after-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

_____. *The texture of memory*: Holocaust memorials and meaning. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Artigo recebido em agosto de 2014. Aprovado em abril de 2015.

