

markus ramershoven

**monumento
em movimento**

centro cultural são paulo

22a Bienal Internacional de São Paulo 1994





“Eu armei uma trama que nem em 100 ou 200 anos conseguirão desatar o nó”,
proclamou Tiradentes sobre a Inconfidência Mineira, ocorrida em 1789.

A História de uma Imagem

Em sua primeira visita ao Brasil, impressionado com o Monumento à Independência – aparentemente invisível para os brasileiros que atravessavam o parque naquele momento –, o artista plástico alemão Markus Ramershoven vislumbrou seu Projeto: queria pesquisar os olhares. Buscava, então, elementos para a elaboração de um novo tipo de percepção da paisagem urbana, que chamou de Arqueologia das Imagens. Sua meta era (des)cobrir formas aparentemente fixas e transformá-las. Revelar mensagens encobertas pelo desgaste do tempo. Sentir o peso e a textura de materiais impenetráveis e fundir suas formas num só campo. Preencher espaços...

Sua matéria-prima nascia de um conflito estético: de um lado, a impotência estática do Monumento, sua historicidade, suas figuras, gestos e expressões fixas no tempo, irreversíveis. Do outro, o movimento frenético da cidade, a passagem constante das pessoas, com suas diferentes percepções, a captação de sentimentos e ângulos de visão inexplorados.

Talvez a pouca importância que parecia ser dada ao Monumento – seu aspecto invisível – se devesse à sua estética militarista, triunfalista e patriótica. Talvez essa indiferença viesse apenas do desleixo e do péssimo estado de conservação da obra, devorando possíveis significados. Talvez porque teimasse em entender, como estrangeiro, que tipo de independência uma obra assim poderia simbolizar.

Pensou, então, que ser independente para um país já não poderia significar separação; que a Independência do Brasil, a partir do momento do grito, também poderia ser vista como uma transformação na qualidade e no tipo de relação do Brasil com o resto do mundo. Antes, essa relação era única e servil – Colônia & Metrópole –, agora, seria uma escolha.

A ideia de liberdade e fragmentação parece fundir-se à história do próprio Monumento. Em seu testamento poético, Mário de Andrade confessa: “Quando eu morrer quero ficar, não contem aos meus inimigos, sepultado em minha cidade...” O poeta pede que espalhem seus restos mortais. Essa fragmentação transcende os limites do corpo e da cidade como se pudesse voltar a pulsar, eternamente, em união com a vida. Pede que enterrem seus pés na Rua Aurora, que no Paissandu enterrem seu sexo e, “No alto do Ipiranga, deixem minha língua, para cantar a liberdade...”

Tiradentes, outra figura de destaque nas alegorias do Monumento, também evoca, com seu esquartejamento, a ideia de uma liberdade que nasce da união alquímica de fragmentos; da transgressão de uma destruição inerente.

Markus Ramershoven busca, em seu trabalho, o gesto inaugural libertador. Vai cobrir fragmentos dos 37 metros de altura do Monumento com papel e cola, durante duas semanas. Seu resultado será exposto apenas uma vez, na forma de uma instalação dos moldes retirados, como se o Monumento tivesse se movimentado. Sua proposta é romper com a estética da imutabilidade em busca da estética do momento, a obra a ser completada pelos olhos, pelo futuro. Utiliza para tanto materiais não perenes, como água e papel. Sua luta é contra a cristalização de uma verdade única, de um só tipo de visão. Sua Arqueologia é descobrir fragmentos, desconstruir as estátuas do olhar. Sabe que sua visão vai passar como uma escola de samba, uma esperança, uma dor de cabeça... Outras virão.

Em seu processo artístico a ideia de tempo, arte e monumentalidade – como legitimação de uma verdade política, estética ou histórica – tende a se diluir, pois sobrevive a crença de que nossos olhos têm o poder mágico de movimentar o mundo além dos limites do bronze e da pedra: o *Monumento será posto em movimento*.

Maria Luiza Fontenelle
Historiadora
Representante no Brasil da Sociedade Cultural Brasil Alemanha

Perguntei a um homem o que era o
Direito. Ele me
respondeu que era a garantia do exercício
da possibilidade.
Esse homem chamava-se Galli Mathias.
Comi-o.

Manifesto Antropófago
Oswald de Andrade

I asked a man what Law was. He
answered
me it was the guarantee of the exercise of
possibility.
This man was called Galli Mathias.
I ate him.

Anthropophagous Manifest
Oswald de Andrade



Monumento e Alumbramento

Algo desconcertante aconteceu quando esses retalhos de papel branco caíram sobre a superfície das estátuas do Monumento do Ipiranga. Eles, ao mesmo tempo, desmaterializaram e acentuaram os volumes, reforçaram o sentido conjunto do monumento e o esfacelaram em múltiplos fragmentos. Fizeram levitar as formas e consolidaram sua força expressiva, catalisaram a luz e a refletiram sobre os vãos escuros, profanaram o memorial da Independência e lhe instilaram uma vitalidade radiante. Essa inesperada neve de celulose chegada com o início da primavera paulista arrancou o emblema histórico do seu silêncio cinzento, instigando-o a acenar, esbravejar, desafiar, brandir armas e trombetas, gritar e proclamar à população atarantada a seus pés: “sou independente, não estou morto!”

Por certo, independente, visto que sua atual e pitoresca indumentária lhe dá uma presença tão extravagante, desprendendo-o do contexto arquitetônico da cidade, como um dragão que brotasse da terra ou um disco-voador recém-chegado do espaço sideral. Algo, enfim, que de repente ficou sem nexos. Ou com que então se parece aquilo? Vandalismo? Bolor? Propaganda de um fantástico sabão em pó? atentado com extintor de incêndio? Tentativa de apagamento com líquido corretor? Embalsamento à egípcia? Claro que com nada disso. Claro que com nada. O que lá está é o Monumento, revestido de uma epiderme delicada e misteriosa, uma pele nova e indefinível, que nos permite olhá-lo como algo novo e carregado de uma prodigiosa substância simbólica. Algo que sempre esteve lá, cuja grandeza monumental, porém, rotinizou nosso olhar, recobrando-o com a mesma pátina da poluição que rouba o lustre e faz do tempo um coveiro das experiências passadas. E irônico pois, que aquela fina cobertura de folhas de papel tenha resgatado a imagem apagada de algo tão imensamente grande.

E como fica agora a Independência realçada pelo véu branco de uma imaginação alemã? A cadeia incidental dos fatos é bastante reveladora nesse sentido. Foi, afinal, a invasão de Portugal pelas tropas de Napoleão Bonaparte que trouxe para cá, em fuga precipitada, a Corte Imperial portuguesa, dando, assim, início ao processo da emancipação política do Brasil. Ora, naquela mesma época, também os territórios germânicos foram devassados pelo imbatível exército francês, dando, de uma só vez, origem ao sentimento nacional, lançando as bases do movimento romântico e fazendo do idealismo alemão a cultura herdeira das promessas redentoras do Iluminismo, que Napoleão repudiara no ato de se coroar. Naquela época revolucionária, tanto para a juventude alemã quanto para os políticos e intelectuais brasileiros, o ar carregado de ação e sentimento inspirava anseios de autonomia. Chegara o momento de os rebeldes das periferias escreverem seus nomes na grande história. Os ventos das mudanças sopravam quentes, tanto na Europa quanto nos trópicos. E, pois, uma ironia que tanto sentimento generoso e o primeiro autêntico surto de solidariedade internacional tenham sido solapados pela mesma história que os insuflou e vivamos hoje a trágica amargura desse fracasso. Mas é bom sentir que um jovem alemão venha reatar essa sublime aliança, ainda que com fitas de papel.

Outra curiosa ironia nesse processo de representações cruzadas vem manifestada no estilo neoclássico do monumento. É o estilo dos impérios. Ele já havia sido estreado pelos próprios Bourbons, mas só com Napoleão ele atingiria seu pleno fastígio. O imperador sabia perfeitamente o impacto

único que a arquitetura monumental e o urbanismo panorâmico têm sobre a imaginação dos habitantes das grandes capitais. “É preciso, antes de tudo, falar aos olhos”, dizia o General ao seu arquiteto e conselheiro Célérier. Foi assim que ele concebeu o projeto das oito rotundas panorâmicas que celebrariam suas maiores vitórias, no cruzamento central dos Campos Elíseos, ao redor do solene Arco do Triunfo. Sabedoria essa compartilhada pela monarquia prussiana, que, ao mesmo tempo em que a Revolução incendiava Paris, encomendou ao arquiteto Karl Langhaus o arco triunfal da Porta de Bradenburgo, procurando consolidar, em pedra, a perenidade de um trono que os ecos revolucionários distantes faziam tremer. Nosso jovem artista Markus Ramershoven viu esse emblema histórico e arquitetônico, ainda impávido, regendo o centro visual de Berlim, o primeiro monumento a ser reaberto após a queda do Muro, selando uma unidade e uma vocação longamente projetadas. Também não lhe deve ter escapado a dramática alegoria da liberdade armada, puxada num carro de guerra por corcéis enfurecidos, que encabeça e define ambos monumentos, lá e aqui. Como deve também ter observado que ambos memoriais, embora comportassem símbolos da liberdade indômita, representavam em realidade a tentativa de congelá-la, inerte, na cripta votiva dos impérios. Quem sabe foi por isso que ele recobriu o monumento com os farrapos tardios de uma mortalha branca.

Para nós, o conjunto monumental da Independência traz ainda outras conotações. Por exemplo, a de que foi erigido em 1922 para celebrar o Centenário da Independência e, feliz casualidade, acabou coincidindo com as turbulências irradiadas na atmosfera cultural paulista pela Semana de Arte Moderna. As casualidades felizes aí, aliás, são inúmeras. O monumento, afinal, fazia parte de um complexo projeto de remodelação urbana, que tinha num dos extremos a peça estratégica do Museu do Ipiranga, com sua arquitetura e ajardinamento espetaculares, passando pelo Parque Dom Pedro II e pelo Palácio das Indústrias, e culminava na reurbanização panorâmica do Vale do Anhangabaú, coroado pela gema do Teatro Municipal. O Museu é transformado, nesse momento, de uma instituição dedicada à História Natural, num templo dedicado à glorificação da saga paulista, da Colônia à República, da cana-de-açúcar ao café, dos bandeirantes intrépidos aos presidentes intemoratos. O Parque Dom Pedro, voltado para os bairros operários do outro lado do Tamanduateí, e o Palácio das Indústrias, representando a nova riqueza econômica trazida pelos imigrantes estrangeiros, indicavam a pujança e o destino progressista da cidade. O parque paisagístico do Anhangabaú – cortado pelas estruturas metálicas dos viadutos do Chá e Santa Efigênia, dando vistas, de um lado, para a Estação da Luz, êmula da de Paddington, e, do outro, para a elegância composta da Avenida Paulista – convergia para o esplendor arquitetônico do Teatro Municipal, índice máximo da vocação civilizadora da capital. Nesse contexto, saturado de referências neoclássicas, nativistas, nacionalistas e cosmopolitas, vê-se como ambos, o Monumento e a Semana, desempenhavam papéis simbólicos afins, sendo, aliás, apoiados e promovidos pelas mesmas autoridades. Um dava a esse projeto o toque do irredentismo paulista, a outra um tom de irreverência nativa. Aos dois, Ramershoven saudou com uma chuva de confete branco.

Haverá um momento em que o artista alemão irá retirar esses retalhos brancos, já agora convertidos em casacas rígidas de papel, e irá expor esses fragmentos ociosos à visita pública. Serão pedaços do monumento vistos pelo seu negativo, embora em branco. O que se pode ver neles é a substância que não há. Serão resquícios do monumento invisível. Só poderão vê-los os que conseguem enxergar de olhos fechados. Aqueles que conhecem os volumes que preenchem aquelas formas vazias.

Isso não quer dizer que essa exposição irá requerer uma espécie de memória fotográfica do memorial. Muito ao contrário. O que ela requer é o jogo da fantasia, um investimento do imaginário, uma percepção orientada pelo repertório dos moldes, figuras e símbolos pelos quais nós representamos mentalmente abstrações como a autonomia, a espontaneidade, a invenção, o inusitado, a confiança, a solidariedade, a coragem, a independência. Se petrificados e convertidos em mausoléus, estes impulsos paralisam também nossa mente, como vimos, como Markus nos mostrou. Mas, ao mesmo tempo, é preciso ter esses marcos, é imprescindível que construamos referências que evoquem, corroborem e robusteçam o legado temporal de nossas experiências sociais, as convicções que compartilhamos, as opções estéticas pelas quais julgamos a legitimidade dos atos que presenciamos nos nossos dias.

Assim como é vital que não as deixemos estiolar e ossificar, permitindo que nossa vida seja regida por legiões de ícones embalsamados. Um monumento só está vivo se pode ser posto em movimento, assim como só veremos com sabedoria de ousarmos perscrutar o insondável, o disforme, o incompleto, o imprevisível e o instável, impermanente. A Independência foi posta em marcha, depois de tanto tempo, com suas figuras, alegorias e contradições. Sigam-nos quem quiser, mas que ninguém ponha corda nesse bloco.

Nicolau Sevcenko
Professor da FFLCH



Interdependência no Hiperanga

Espaço virtual, um não-contexto. Não há entradas nem saídas aparentes, ele me envolve, mas não existe! Além da minha presença perceptiva nesse tudo-nada, existem outros elementos que ocupam esse mundo inodoro e desprovido de matéria, horizonte e gravidade: volumes orgânicos, recortados, que flutuam sem uma ordem aparente, ancorados, no entanto, na existência de um objeto maior, que clama por sustentação e orientação.

Aproximo-me, o que me permite notar a simetria desse objeto destoante em relação aos que flutuam separadamente. Quadrangular, ostenta, em seus quatro cantos, grandes pilares acomodados em um conjunto circundante que se assemelha a escadarias. Na extremidade desses pilares encontram-se objetos distintos parecidos com o que está sobre uma base singular, afastada do bloco central, mas ainda parte do conjunto, pois está incrustada nas “escadarias”. Esse seu deslocamento sugere uma direção longitudinal para o conjunto como um todo. O objeto no topo dessa base destacada libera uma flama – será ele uma pira?! Os outros quatro não, parecem meros ornamentos, vasos talvez.

Visualizo, nesse momento, esse conjunto como uma projeção isométrica, mas decido abandonar este ponto de vista normativo ao considerar a base diferenciada como ponto de partida para uma observação mais atenta. Dirijo-me a ela assim como um avião o faz quando aterrissa, buscando tocar o solo em uma das extremidades do campo de pouso. A distância diminui, mostrando a clara intenção de grandiloquência do conjunto. Mas, agora, perto o bastante, confirmo a sua necessidade de apoio e referência espacial e, conseqüentemente, sua “impaciência” por estar inadequadamente solta no espaço.

Na minha aproximação, esse seu desejo de equilíbrio é considerado pois a base singular é a referência de nível sugerida pelo conjunto. Simulo, assim, uma aterrissagem na altitude do que seria a sua superfície de repouso.

Observo, no início de meu taxiamento, que a pira e sua base – sim, trata-se de uma pira –, além de induzir à longitude, também sugerem a verticalidade. Elas prenunciam a razão de ser dessa estrutura geométrica. Sem dúvida, o conjunto impõe-se por sua monumentalidade, pois, na posição em que me encontro, deixo de ter a visão do todo que tinha no início de meu *approach*, o que concretiza a troca de papéis: é esse volume simétrico que agora impera sobre mim.

Existe um cenário para a pira: entre os dois pilares da fachada frontal desse majestoso volume encontra-se um painel em alto-relevo retratando um acontecimento. Aproximo-me, identifico cavalos e soldados, e mais alguns personagens que circundam a figura central, que, com a espada desembainhada, grita. Transporto-me aos livros de História do Brasil da infância e, mais especificamente, ao salão nobre do Museu Paulista onde se encontra o famoso quadro de Pedro Américo retratando o brado de nossa independência. Nessa sala encontram-se outros símbolos da formalidade de nossa independência, mas é uma simples caixa de metal, corroída pelo tempo, que desperta minha atenção, bem como a de Menotti Del Picchia e, com certeza, a de centenas de crianças que ali passam diariamente.

O que ela guarda ou esconde? Qual é a relação que ela mantém com a magnitude e a grandiosidade desta sala onde me encontro, e com a historicidade de seus objetos? Divago, dirijo-me à janela, a cidade se expõe – seus barulhos, sua névoa de poluentes, seu movimento. Acompanho o

desenho simétrico do jardim lá embaixo, carros cortam os meus pensamentos, suas imagens (jardins ingleses, franceses, o adestramento da natureza...) e a continuidade do jardim. Depois dessa interferência urbana, uma alameda, coqueiros enfileirados tentam dar continuidade ao jardim do museu. O declive da paisagem e a perspectiva fornecida pela alameda levam-me a um monumento. Monumento!

Sim, aí está o volume simétrico encontrado no espaço virtual. Mas é claro, o monumento para o centenário de nossa independência. Sim, o polêmico vencedor do concurso de junho de 1919, patrocinado pela elite paulistana. Affonso D'e Taunay justifica a escolha:

“O projecto que, ao meu ver, indiscutivelmente sobresahe em intensidade de evocação nacional, com valor que della se requer, é o do Snr. Ximenes. Sua lembrança de transportar a esculptura a idealização do quadro de Pedro Américo parece-me um achado absolutamente feliz, sobretudo pelo facto de ter o seu alto-relevo as dimensões em que o concebeu e a mestria com que o executou”.

Novamente volto ao painel que serve de cenário à pira. Agora localizo, com precisão, a razão de ser, não só desse alto-relevo como também do conjunto do qual faz parte. Olho para cima e noto que os volumes orgânicos, recortados, que flutuam sem uma ordem aparente, continuam lá, exigindo uma reconstrução. Reconstrução dos fatos? Reconstrução da alegoria que eles atentam recompor? Com um *zoom-in* enquadro um desses fragmentos que observo como quem infantilmente procura nas nuvens a figuração. Encontro no meu imaginário algo que se assemelha à contorção da forma: a *Cabeça de Cristo*, de Brecheret – e desperto no clima futurista da Semana de 22, com o grito de Oswald:

“Queremos mal ao academismo porque ele é o sufocador de todas as aspirações joviais e de todas as iniciativas possantes. Para vencê-lo, destruímos...”

Brecheret, Ximenes, modernidade X academismo, nacionalismo ou internacionalismo? Deixo para trás o ambiente eclético e pomposo do Teatro Municipal ocupado por “tupis tangendo um alaúde” (Mário) imaginando a diferença que faria se o *Monumento às Bandeiras*, de Brecheret, estivesse no Ipiranga. Cavalos... Os dois monumentos caminham rumo ao progresso nacional. Passam por cima da sabedoria e da liberdade sincrônica do índio local e do negro importado; hoje, ambos marginais, no subdesenvolvimento. Por intermédio de um fragmento composto de uma fração do cocar estilizado do índio e de parte do seu rosto, volto ao cenário inicial, olho para baixo tentando localizar a pira, o altar da Pátria, mas prefiro bradar das alturas:

INTERINDEPENDÊNCIA NO HIPERANGA!

Martin Grossmann
Professor da ECA/USP

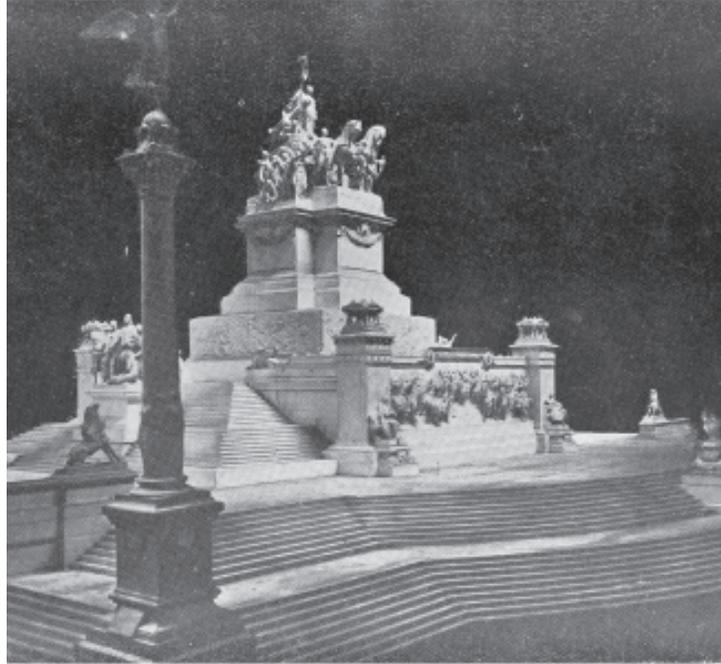


Currículo

- 2/8/1960 Nasce em Colônia, Alemanha.
1983 - 1989 Estuda nas Academias das Belas Artes em Munique, Vienna e Berlim.
desde 1990 Artista plástico. Vive e trabalha em Munique e Berlim.
1992 Bolsa da Fundação Steiner, Munique.
1993 Bolsa de Estudos da Fundação Evangélica Studienwrck, Villigst.
1994 Professor convidado da Escola Superior de Arte e Desenho da cidade de Halle, Burg Giebichenstein.

Exposições

- 1990 *Erschöpft-Durchreiche-Luftleer*, Werkstattgalerie, Munique (coletiva).
1991 *Zeitlos*, Munique (individual).
1992 *Vertauschea Galerie Caduta Sassi*, Munique.
1993 *A Casa de Vidro de Bruno Taut*, Berlim (Multimídia Interativa – Instituto de Mídias, em conjunto com o Werkbund-Archiv, Berlim).



SAN-DIM-DPH-SMC-PMSP

Agradecimentos

Muitas pessoas contribuíram para a realização deste trabalho. Agradeço a todas.

Cleide Negrão Balby, Lydia Bueno Fernandes, Toninha Santiago Silva, Dona Marina Negrão Balby, Cecília Negrão Balby, Paulo Stutsmann, Cláudia Negrão Balby, Paulo Carvalho, Bettina Speckner, Martin Grossmann, Aguilar, Wilson Will, Marcello Kahns, Antônio do Vale, Eduardo Tirandópolis, Paulo Paolozzi, Débora dos Santos, Gisela Tognela, Zuleika Walther, Klaus Weber, Paulo Cabral, meus pais, Inês Amorozo, Annette Ramershoven, Sidney, Lucas, Patrícia, Cristina, Federal, Emídio e Angela.

Quero agradecer especialmente à Maria Luiza Fontenelle, que, além de vencer distâncias e diferenças culturais, acompanhou a realização do projeto com paixão e paciência, em altos e baixos, por mais de dois anos.

The History of an Image

On his first visit to Brazil, the German artist Markus Ramershoven was impressed by the Monument of Independence—this monument which was apparently invisible to the Brazilians that were crossing the park at that moment—and he had a glimpse of his future project: he wanted to explore people's ways of looking and seeing.

Thus he sought elements to elaborate a new kind of perception of the urban landscape, which he called Archaeology of Images. His target was to (dis)cover apparently fixed forms and transform them; to (dis)close concealed messages which had become worn out by the passage of time; to feel the weight and texture of impenetrable materials and amalgamate their forms in the same field. To fulfil space...

His raw-material was born from an aesthetic conflict: on one side the static magnificence of the Monument, its historicism, its figures, gestures and fixed expressions. On the other side the frantic movement of the city, the constant transit of passers-by with their particular perceptions and unexplored feelings and stand-points.

Perhaps the little significance given to the Monument - its invisible aspect - was owing to its militaristic, triumphant and nationalistic aesthetic. Perhaps this indifference towards the monument was solely the result of its dilapidated state consuming any possible meanings. However Markus as a foreigner, insisted on understanding what kind of independence such a monument could symbolise.

He thought that independence, a state of independence of a nation, was not the same as separation; that from the moment there was an outcry of independence for Brazil, this independence could be seen as a transformation in the quality of relationships between Brazil and the rest of the world. Formerly this relationship was unique and servile, one of Colony & Metropolis, but now it would be a choice.

The idea of freedom and fragmentation seems to be merged with the history of the monument itself. Mário de Andrade, in his poetic will, says: 'When I die I want to be, Don't tell my enemies, Buried in my town...' The poet asks that his mortal remains are spread out. This fragmentation transcends the body's limitations as well as the city's limitations as if it could pulsate again, united with life, lingering eternally. He asks that his feet are buried on Rua Aurora (Aurora Street), his sex left in Paissandu, and 'In the heights of Ipiranga leave my tongue for it to sing freedom...'

Tiradentes, another prominent figure in the allegories of the Monument, also evokes, through his quartering, the idea of a kind of freedom that comes from the alchemy of the unified fragments, from the transgression of an inherent destruction.

Markus Ramershoven seeks the inaugural releasing gesture. He is going to cover parts of the 37-meter high monument with paper and glue over a fortnight. He will then take the resultant casts and exhibit them only once, in the form of an installation, as if the Monument had moved itself. His proposal is to break with the aesthetics of the immutability and to search for the aesthetic of the moment. Then the work would be completed by the observer's eyes, by the future. For this he uses perishable materials such as water and paper. His fight is against the crystallisation of a single truth, of a single way of seeing. His Archaeology discovers fragments, deconstructs the statues of the eyes. He

knows that his way of seeing will pass like a carnival parade or a hope or a headache... Other ones will come.

In his artistic process the idea of time, art and monumentality - as being the legitimacy of an either political, aesthetic or historical truth—tends to dilute itself, because the belief that our eyes have the magical power to make the world move beyond the limits of bronze and stone lingers: the Monument will be put in Movement.

Maria Luiza Fontenelle
Historian
Representative of the Cultural Society Brazil Germany in Brazil

Monument and Enlightenment

Something disconcerting happened when these patches of white paper dropped onto the surface of the statues of the Ipiranga Monument. All at once they dematerialised and accentuated its volumes, reinforced the sense of wholeness of the monument and mangled it into multiple fragments; they made the forms levitate and consolidated its expressive strength, they intensified the light and made it reflect onto the dark empty spaces. They desecrated the Independence Memorial and instilled into it a radiating vitality. This unexpected cellulose snow arrived with the beginning of the Spring and wrenched the historical emblem away from its grey silence, instigating beckoning, blustering, challenging, brandishing weapons and horns, shouting and proclaiming to the bewildered population at its feet: 'I am independent, I am not dead!'

It has certain independence, since its peculiar apparel provides it with such an extravagant presence, detaching it from the architectonic and urban context of the city, as if a dragon had sprouted up from the earth or a flying saucer had just landed. In short, something that suddenly became incoherent. What does it remind one of? vandalism?, mould?, a fantastic washing powder advertisement?, a criminal assault with a fire extinguisher?, an attempt to erase using correction fluid?, Egyptian embalming? Of course, it is not like any of these things. What stands there is a monument partly clothed with a delicate and mysterious epidermis, a new and indefinable skin that allows us to see it as something new full of an extraordinarily symbolic substance. For it is something that has always been there, yet our perception of its monumentality is numbed by its constant presence. In the same way as the monument is coated with a dulling patina of pollution which turns time into a gravedigger of previous experiences. It is ironical that the layers of sheets of paper had rescued the faded image of something so immensely large.

Now what is to become of independence, enhanced by the white veil created by one German's imagination? These incidental range of facts is rather revealing. After all it was Napoleon Bonaparte's invasion of Portugal that heralded the stampede of the Portuguese Imperial Court to Brazil. Thus initiating the process of political emancipation of Brazil. During this same period the German territories were also being invaded by an unbeatable French army. This originated nationalistic feelings,

initiated the basis of the Romantic Movement and turned German Idealism into the culture that would inherit the redemptory promises of the Enlightenment, which Napoleon had repudiated by declaring himself Emperor. In that revolutionary period there was an atmosphere of action and emotion which was to inspire autonomy for both the German youth and the Brazilian politicians and intellectuals. Time had come for those of the periphery to make their mark on history. The winds of change were blowing warmly in Europe as well as in the tropics. On this account it is ironical that such an amount of general feelings and the first authentic outbreak of international solidarity was undermined by the same history that had provoked them. That we live today with the tragic bitterness which resulted from this fiasco. However, it is good that a young German artist comes to re-establish this sublime alliance even if with paper strips.

Another curious irony in this process of criss-crossed representations is manifested through the Monument Neo-Classical style which is the style of Empires. It had already been inaugurated by the Bourbons, but would come to reach its stylistic apex with Napoleon. The Emperor knew all but perfectly the impact that this monumental architecture with its panoramic urbanism would exert on the imagination of the inhabitants of big capitals. 'First of all it is necessary to appear to the eyes', Napoleon would say to his architect and adviser C el erier. In this manner, he conceived eight panoramic rotundas that would celebrate his most important victories, at the central crossing of Champs Elis es, surrounding the solemn Arche de Triomphe. The Prussian monarchy as well gained insight into this urbanistic knowledge, so that at the same time that the French Revolution burned Paris, they ordered the triumphal arch of Brandenburg's Gate to the architect Kari Langhaus, as a way of consolidating - in stone - the immortality of a throne that the distant revolutionary echoes made tremble. Our young artist Markus Ramershoven saw this still dauntless historical and architectonic emblem which dominates the visual centre of Berlin, the first monument to be reopened after the fall of the Berlin wall, sealing a common purpose which has been anticipated for a long time. There is a dramatic allegory which may not have passed unnoticed by him, which is of an armed freedom in a vehicle of war pulled by furious horses. This allegory both leads and defines the two monuments, here and there. He might also have observed that both memorials, though they contain symbols of unconquered freedom, represent in reality the attempt to keep freedom inert in the crypt of Empires. Perhaps, it was because of this that Markus covered the monument with the tardy rags of a white shroud.

For us the monumental setting of Independence brings yet more connotations. For instance, it was erected in 1922 in order to celebrate the Centennial of Independence, coinciding with the turbulence irradiated into S o Paulo's cultural atmosphere by the Week of Modern Art held in the Municipal Theatre. The Monument was part of a complex project of urban remodelling, which strategic reference point was the Museum of Ipiranga with its splendid architecture and gardens. Next in line would come Dom Pedro II Park, the Palace of Industries, the panoramic reurbanisation of the Anhangaba s Vale and finally the Municipal Theatre. The Museum becomes a temple dedicated to the glorification of S o Paulo's saga - from Colony to Republic, from sugar cane to coffee, from the bold Bandeirantes to the fearless Presidents - replacing its former role as an institution dedicated to Natural History. Dom Pedro II Park, turned towards the working districts on the other side of the river Tamandate , and the Palace of the Industries, representing the new economic wealth brought by the

foreign immigrants, suggested the vigorous growth and the progressive destiny of the city. Cut by the metallic structures of both the Viaduct of Chá and the Viaduct of Santa Efigênia, at one side facing towards Luz Station - emulation of Paddington in London - and at the other facing towards the elegance of Paulista Avenue, the Park of Anhangabaú converged to the architectonic splendour of the Municipal Theatre, the greatest index of the Capital's civilising vocation. In this context, replete of references such as Neo-Classical, regionalistic, nationalistic, and cosmopolitan ones, it is noticeable how both the Monument and the Week of Modern Art - which, as a matter of fact, were promoted and supported by the same authorities - performed similar symbolic roles. The Monument lent this complex project the tones of São Paulo's irredentism, whereas the Week lent it the colours of the native irreverence. Markus Ramershoven greeted both with a rain of white confetti.

A moment will come when the German artist will take the white patches off, already converted into rigid casts of paper and he will exhibit these hollow fragments to the public. They will be pieces of the monument seen in negative, although in white. What can be seen in them is a substance that does not exist. They will be remains of the invisible monument. Solely those that can perceive with eyes closed will be able to see them; the ones that know the volumes that exist within those empty forms. It doesn't mean that this exhibition will require a photographic memory of the memorial. On the contrary, it requires fantasy, an investment of the imagination, a perception oriented by the repertoire of casts, figures and symbols by which we mentally represent abstractions such as autonomy, spontaneity, invention, oddness, confidence, solidarity, courage, independence. If they are petrified and converted into mausoleums these impulses paralyse our mind, as Markus demonstrates. But at the same time it is necessary to have these landmarks, it is indispensable that we build references that evoke, corroborate and strengthen the temporal legacy of our social experiences, the conviction that we share, the ethical options by which we judge the legitimacy of the acts we witness in our everyday lives. Just as it is vital that we do not let them weaken and ossify allowing our lives to be conducted by legions of embalmed icons. A monument is alive solely if it can be put into movement, in the same way that we will only see wisely if we dare to scrutinise the unfathomable, the misshapen, the incomplete, the unpredictable and the unstable, the impermanent. After a long time the independence was put into march with its figures, allegories and contradictions; if somebody wants to follow us, do so, but don't tie this flock up.

Nicolau Sevcenko
Teacher at the University of São Paulo

Interdependence in Hyperanga

Virtual space, a non-context. There are no entries neither apparent exits; it involves me but does not exist. Apart from my perceptive presence in this almost nothingness, there are other elements inhabiting this odourless, immaterial and deprived of horizon-and-gravity world: organic cut out volumes float in no seeming order but are, nevertheless anchored to the existence of a larger object that

demands support and orientation. Going further allows me to notice the symmetry of this discordant object in relation to the other ones that drift separately. Oblong, it displays in its four corners large pillars coupled on an encircling setting which looks like stairways. On the pillars' extremities lay distinct objects similar to the one that is on a singular base, away from the central body, although still part of it for it is inserted into the stairways. This apparent displacement suggests a longitudinal disposition. The object on its top releases a flame - is it a pyre?! The other four ones are not, they appear to be mere ornaments, vases perhaps. Now I visualise this assemblage as an isometric projection, but decide to abandon this standard point of view by considering the separate base as the starting point for a more attentive observation. I head for it as a plane does seeking to touch one of the ends of the landing strip. The distance gradually diminishes and discloses the unambiguous grandiloquence of the whole set. But now, close enough, it is possible to confirm its necessity for support and spatial orientation, and consequently its somehow "impatience" with being inadequately placed in space. Its desire for balance is taken into consideration since the base is the level of reference suggested by the symmetrical volume. Thus I simulate a landing on the heights of what could be its resting surface. In the beginning of my 'taxiing procedures' I observe that the pyre and its base - yes, it is indeed a pyre - besides inducing the idea of longitude also suggests verticality. It foretells this geometrical structure's *raison d'être*. From my current position I am deprived of the view of the whole set that I experienced a while ago; doubtlessly it is the set that imposes itself by its monumentality and renders concrete the changeover of roles: now it is this geometrical volume that prevails over me.

Well, there exists a scenario for the pyre: between the two pillars of the front façade of this majestic volume a relief portrays an event. Coming closer I can identify some horses and soldiers and some characters encircling the central figure that has his sword drawn and shouts. I am transposed to the Brazilian History books from my childhood and more specifically to the large hall at the Museu Paulista where the famous painting by Pedro Américo portrays our independence outcry. In this hall there are some other symbols of the formality of our independence, but it is a simple metal box, badly corroded, that arouses my attention as well as Menotti del Picchia's and certainly of the hundreds of children that visit the place daily. What does it either keep or hide? What is the relation that this box holds with the magnificence of this room and to the historicism of these objects? Idling, I head for the window. The city exposes itself - its noises, its polluted mist, its movement. My eyes follow the symmetric design of the surrounding garden. Cars interrupt my thoughts, their images... British, French gardens, the tamed nature... After this urban interference an alley of aligned palm trees tries to bring continuity to the museum garden. The sloping landscape and the perspective provided by the alley lead me to a monument. Monument!

Yes! There it is, the symmetric volume found in the virtual space! It is no other than the monument for the centenary of our independence, the chosen winner of an international competition held in June 1919, which was sponsored by São Paulo's elite. Affonso D'E Taunay justifies the choice:

"In my view the project that undeniably stands out in intensity of national evocation is the one by Mr. Ximenes. His inspiration of transposing into sculpture the idealisation of Pedro Américo's painting seems to me to be an absolutely happy insight, especially because of the dimensions given to this relief and the mastery of its execution." Back to the panel that serves as scenery to the pyre. Now I can understand precisely the *raison d'être* not only of this relief but also of the set of which it is part.

I look up and notice that the organic cut out volumes that drift with no apparent order are still there, demanding reconstruction! (what kind of reconstruction?!) Reconstruction of the facts? Reconstruction of allegories that they attempt to recompose? With a zoom in I frame one of these fragments and try, as a child would do looking at clouds, to recognise figures/shapes. I find in my 'Imaginary Museum' something similar to a contorted shape: Brecheret's 'Christ's Head' and wake up in the futuristic atmosphere of the 'Semana de 22' (an event that marks the outbreak of modern art in Brazil - February 1922) with Oswald de Andrade's outcry:

"We dislike the academicism because it suffocates all the jovial aspirations and all the powerful initiatives. To defeat it we destroy. .."

Brecheret, Ximenes, Modernity X Academicism, Nationalism X Internationalism? I leave behind the eclectic and pompous atmosphere of the Municipal Theatre (venue of the 'Semana de 22') taken by "Tupi tribesmen playing the lute» (Mário de Andrade) wondering whether it would make any difference if Brecheret's Monumento às Bandeiras was standing at Ipiranga instead of Ibirapuera!

Horses... Both monuments walk towards the national progress! They tread on the synchronical wisdom and original freedom of both, the local Indians and imported black people. Through a fragment consisted of a fraction of the Indian's stylised crest and part of his face, I go back to the initial scenery. I look down seeking the pyre - the altar of the country - but I change my mind and prefer to shout from the heights:

INTERDEPENDENCE IN HIPERANGA!

Martin Grossmann
Teacher at the University of São Paulo

Apoio Cultural

Philips

ECA

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

Editora Érica

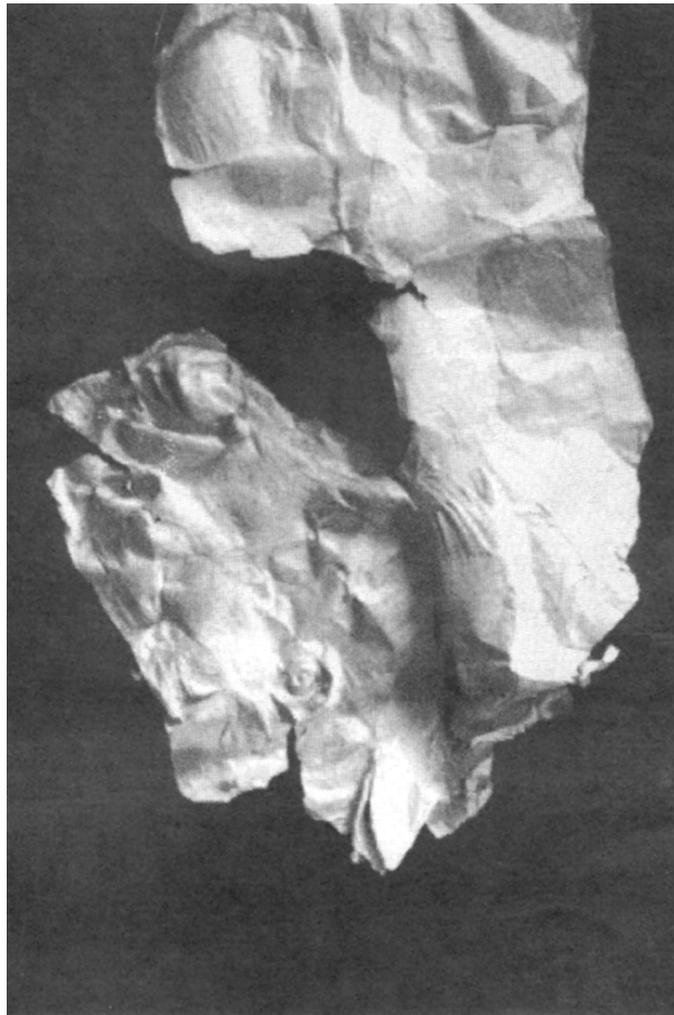
Alusa Engenharia



O projeto foi patrocinado pela:
Fundação Steiner, (Munique)
Apoio cultural:
Sociedade Cultural Brasil-Alemanha (SCBA),
MedienInstitut Baniu, (Munique);
CONDEPHAAT

© Markus Ramershoven, 1994
Edição: Centro Cultural São Paulo
Impressão e Fotolitos: Centro Cultural São Paulo
Tiragem : 2000 exemplares
Projeto gráfico: Bettina Speckner,
Inês Amorozo, Markus Ramershoven,
Coordenação da Exposição: Centro Cultural São Paulo
Traduções: Inês Amorozo

Monumento em movimento
Centro Cultural São Paulo
7.10. 1994 - 15.11.1994



1. Número das pessoas em cima do monumento:

17 pessoas

1 biga

2 Cavalos

2. Número das pessoas do grupo à esquerda:

6 pessoas

placa com

16 pessoas

1 cavalo

3. Número das pessoas do grupo à direita

6 pessoas

placa com

6 pessoas

4. Número de pessoas do relevo:

25 pessoas

10 espoçadas

17 cavalos

1 boi

5. Ainda no total do conjunto:

4 pessoas

5 pias

4 leões alados

2 leões comuns

1. Zahl der Personen auf dem Hauptsockel des Denkmals:

17 Personen

1 biga?

2 Pferde

2. Zahl der Personen der linken Gruppe:

6 Personen

Tafel mit

16 Personen

1 Pferd

3. Zahl der Personen der rechten Gruppe:

6 Personen

Tafel mit

6 Personen

Zahl der Personen des Reliefs:

25 Personen

10 espoçadas?

17 Pferde

1 Ochse

5. Außerdem:

4 Personen

5 pias?

4 Löwen, geflügelt

2 Löwen, normal

Créditos - versão digital

Walter Tadeu Hardt Siqueira - Supervisão da edição digital

Paulo Vinício de Brito - Revisão

Marcia Marani - Editoração Eletrônica

Fotos - Acervo DIM/DPH