



## **Alegorias benjaminianas nos museus: as vanguardas e a crítica ao cubo branco**

Tiago Machado<sup>1</sup>

### **Resumen:**

Do pensamento fragmentário -o que não significa dizer incompleto ou insuficiente- de Walter Benjamin destacam-se suas análises materialistas das produções culturais de seu tempo, e em particular, da arte de vanguarda como o surrealismo, o dadaísmo, o cinema de Eisenstein ou de Chaplin e o teatro de Brecht. Benjamin destaca aí a importância estratégica dos aspectos não-sincrônicos da representação, que no campo das artes visuais se materializa mediante a utilização do dispositivo da colagem/montagem. Aquilo que é da ordem do não-sincrônico contraria o lugar da representação como sendo linear, orgânico, disposto segundo uma única narrativa (ou perspectiva) coerente. Este modo de compreender a arte revela o aspecto alegórico do sentido de toda produção cultural, ou seja, seu aspecto material, construtivo, transitório, precível e dialético. Perspectiva que transforma o campo das produções artísticas em um campo aberto ao historiador materialista, preocupado em resgatar, em um trabalho de memória, aspectos encobertos pela historiografia oficial.

Inspirado por esta perspectiva benjaminiana de análise das produções culturais, pretende-se com a presente comunicação desenvolver um exame da obra de alguns artistas plásticos contemporâneos que buscaram com suas instalações efetuar uma crítica ao porto seguro da representação, recuperando de modo peculiar alguns dispositivos utilizados pelas vanguardas artísticas na primeira metade do século XX. Trata-se nomeadamente de Daniel Buren com suas análises do espaço urbano, de Hans Haacke em relação à instituição artística e Lawrence Weiner com relação ao espaço arquitetônico do museu.

---

<sup>1</sup> Doutorando, Departamento de História, Universidade de São Paulo USP, [tiagomach@uol.com.br](mailto:tiagomach@uol.com.br)



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## **Alegorias benjaminianas nos museus: as vanguardas e a crítica ao cubo branco**

*“A expressão das pessoas que se movem dentro de galerias de pinturas mostra um mal dissimulado desapontamento com o fato de que ali estão pendurados apenas quadros”<sup>1</sup>*

Walter Benjamin, *Rua de Mão Única*.

### **Alegoria / Colagem**

Nas obras de Walter Benjamin, em sua maioria não por acaso de caráter ensaístico, destacam-se as análises materialistas das produções culturais de seu tempo, e em particular, da arte de vanguarda como o surrealismo, o dadaísmo, o cinema de Eisenstein e o teatro de Brecht. Benjamin destaca aí a importância estratégica dos aspectos não-sincrônicos da representação, que no campo das artes visuais se materializa mediante a utilização do dispositivo da colagem/montagem. Aquilo que é da ordem do não-sincrônico contraria o lugar da representação como sendo linear, orgânico, disposto segundo uma única narrativa coerente. Este modo de compreender a arte revela o aspecto alegórico do sentido de toda produção cultural, ou seja, seu aspecto material, construtivo, transitório, precível e dialético, tal como desenvolvido em seu livro sobre o Drama Barroco Alemão. Esta perspectiva tem por resultado transformar o campo das produções artísticas em um campo aberto ao historiador materialista, preocupado em resgatar, em um trabalho de memória, aspectos encobertos pela historiografia oficial. Assim, a hipótese que move esta comunicação é a de que o par alegoria/colagem tal como descrito e aplicado em vários momentos da obra de Benjamin pode ajudar a compreender e recuperar certos momentos da arte contemporânea. Tratar-se-ia aqui de recobrar a inteligibilidade dos esforços de certos artistas em um momento de perigo, através de certa visada orientada pelo legado de Walter Benjamin.<sup>2</sup>

Neste sentido, de acordo com o crítico de arte norte-americano Gregory Ulmer, Benjamin logrou incorporar no cerne de seu processo de trabalho a imaginação alegórica própria ao Drama Barroco Alemão e os dispositivos desenvolvidos pelas vanguardas artísticas do início do século XX<sup>3</sup>. Daí resultando uma definição de seu



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

método através da utilização da “Colagem Alegórica”, que poderia ser descrito como um tipo preciso de montagem, que se evidencia em vários momentos de sua obra. Benjamin não apenas estudou a alegoria e a colagem, no drama barroco e na arte moderna respectivamente, como escreveu e trabalhou fazendo uso delas. Em seu livro experimental “Rua de mão única”, encontra-se uma formulação sintética deste procedimento, em um aforismo com o significativo título “Quinquilharias”, ele afirma:

“Citações em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passante a convicção.”<sup>4</sup>

As citações, usadas principalmente em textos de trabalhos científicos com o intuito de corroborar a afirmação do autor, funcionando como uma prova ao argumento então mobilizado, aparece em seu trabalho como o elemento disruptivo no interior do texto. Neste caso as citações são os materiais de um texto que é tecido em torno de fragmentos não idênticos entre si, que não se adéquam totalmente ao argumento indiciando uma espécie de “vida própria” do fragmento. Método que seria levado ao extremo em sua obra inacabada sobre o processo de modernização de Paris do século XIX que ficou conhecida como “Obra das Passagens”.<sup>5</sup>

Nas vanguardas artísticas do século XX, a colagem pode ser compreendida como um dispositivo utilizado de maneira mais incisiva pela pintura cubista do início da década de 10 do século passado. Lembremos, por exemplo, da primeira colagem cubista realizada na pintura “Natureza Morta com cadeira de palha, (1912)”, ali Picasso colou um pedaço de tecido no qual estava impresso um padrão de palha entrelaçada, indicando deste modo a presença de uma cadeira sem fazer uso de nenhum dos métodos tradicionais de representação deste objeto conforme as convenções típicas da pintura ocidental. Eis uma definição dos efeitos da colagem na literatura que pode muito bem nos ajudar a compreender o impacto deste dispositivo não apenas na literatura e nas artes plásticas, mas possivelmente no modo de organizar o conhecimento do mundo objetivo:

“A heterogeneidade da colagem, mesmo se reduzida por uma operação de composição, impõe-se para o leitor como um estímulo para produzir significações que podem não ser unívocas nem estáveis. Cada elemento citado rompe a linearidade ou a continuidade do discurso conduzindo necessariamente



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

a uma dupla leitura: a do fragmento percebido em relação ao texto de origem; aquela do mesmo fragmento quando incorporada em um novo todo, em uma totalidade diferente. A artimanha da colagem consiste também em nunca suprimir inteiramente a alteridade destes elementos reunidos em uma composição temporária. Assim, a arte da colagem prova-se como uma das mais efetivas estratégias para o questionamento de todas as ilusões da representação.”<sup>6</sup>

Em suma, a Colagem proporciona certa destruição do objeto a ser representado, pois não obedece mais às regras de composição próprias à forma pintura: perspectiva, luz e sombra, cromatismo etc. Contudo, a colagem garante a manutenção do caráter significativo do objeto, que pode ser variável, múltiplo mesmo, quando inserido em uma nova totalidade.

É por este viés que no trabalho de Benjamin, Colagem e Alegoria parecem estar muito próximas. Como se sabe o material do dramaturgo barroco, o alegorista por excelência, segundo Benjamin, são as Ruínas da História:

“Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas.”<sup>7</sup>

De modo geral, a alegoria é uma das figuras de linguagem mais utilizadas em todos os meios expressivos. Geralmente ela ocupa a função de representar uma idéia abstrata, de expor um pensamento sob forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa, onde um o sentido literal não é o sentido verdadeiro. Isto está expresso inclusive em seu étimo grego (*allos*, outro e *agorein*, dizer). Pode funcionar também como uma metáfora continuada, como tropo de pensamento, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro, ligado ao primeiro por uma semelhança muitas vezes momentânea.<sup>8</sup> Na obra de Benjamin, a Alegoria aparece como um modo de organizar o pensamento condensado em imagens compostas de fragmentos visíveis enquanto tais e que aludem a semelhanças insuspeitas e frágeis. Para Benjamin a Alegoria, apesar de se constituir como uma imagem de pensamento relativamente coerente não esconde a sua caducidade, ela é feita da mesma matéria que as ruínas, isto é, da História. É assim que se organiza a representação do teatro Barroco, por exemplo:



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

“O poeta não pode esconder sua atividade combinatória, pois não é tanto o todo que ele visa com seus efeitos, como o fato de que esse todo foi por ele construído, de modo plenamente visível. Daí a ostentação construtivista, que principalmente em Calderón aparece como uma parede de alvenaria, num prédio que perdeu o reboco.”<sup>9</sup>

Contudo a alegoria barroca, seu cenário em ruínas aparentes não induzem nos espectadores o chamado efeito de “choque”, estratégia privilegiada das vanguardas artísticas, presentes tanto no teatro de Brecht, no cinema de Eisenstein ou nas pinturas derivadas do Cubismo. Quando falamos de Alegoria Barroca estamos antes, mais propriamente, adentrando o território do estranhamento, da ruminação infinita típica do melancólico, daquele que dispõem os objetos de maneira aparentemente sem sentido imediato, sem um fim à vista, em um luto perpétuo, tal como representado na célebre gravura de Dürer (*Melancholia I*, 1541). Para Gagnebin, o modo como Benjamin concebe a Alegoria assinala um momento de crise da cultura européia em múltiplos sentidos, a autora afirma:

“A alegoria cava um túmulo tríplice: o do sujeito clássico que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz; o dos objetos que não são mais os depositários da estabilidade, mas se decompõem em fragmentos; enfim, o do processo mesmo de significação, pois o sentido surge da corrosão dos laços vivos em cadáveres ou em esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas”<sup>10</sup>

É um pouco como se a obra de Benjamin, se dedicasse a examinar o exato momento no qual o sentido da Alegoria vacila. Este momento no qual se pode entrever a confusão entre o alegórico e o tirano, entre a criatividade e arbitrariedade contida no manejo dos objetos arruinados, tornados signos, dispostos a significar o que quer que seja. A fragilidade da Alegoria, seu déficit de segurança em relação ao símbolo – expressão da unidade entre o ser e a palavra - seria uma característica de todo artifício lingüístico, bastando o olhar correto, o corte preciso, no momento certo para destrinchá-la. Na última fase do pensamento de Benjamin é o historiador materialista o indivíduo capaz desta visada e que dispõem, ou deveria dispor, dos elementos necessários para efetuar o corte dos elementos significativos e reagrupá-los segundo as exigências materiais do presente. Ele seria capaz de romper tanto com o círculo



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

melancólico do alegorista como com as arbitrariedades do tirano, sem recair na ilusão da adequação entre o mundo e sua representação. Afinal é o próprio Benjamin que em um de seus aforismos fornece alguns indícios sobre o grau de solidez de nossas sociedades:

“Seria o caso de fornecer uma análise descritiva das notas de banco. Um livro cuja ilimitada força de sátira só teria igual na força de sua objetividade. Pois em nenhuma parte mais que nesses documentos o capitalismo se comporta ingenuamente em sua sagrada seriedade. O que se vê aqui de pequeninos inocentes brincando ao redor de cifras, deusas segurando tábuas de lei, e heróis amadurecidos enfiando sua espada na bainha diante de unidades monetárias, é um mundo por si: arquitetura da fachada do inferno.”<sup>11</sup>

### **As Artes Plásticas No Pós-Guerra**

Por volta de meados dos anos 1960, um número considerável de artistas na Europa e nos Estados Unidos perceberam os locais e as instituições que compõem aquilo que genericamente chamamos arte como *locus* de investigação sobre os múltiplos processos de significação da arte. O minimalismo, a arte conceitual, o *site-specific*, são práticas deste período que buscaram cada um a sua maneira destacar os pressupostos físicos e culturais do objeto de arte como um modo de crítica aos parâmetros do Modernismo, conforme delineado principalmente pelo crítico de arte norte-americano Clement Greenberg. As teorias modernistas, que começam a ser formuladas a partir de 1939 com o texto “*Vanguarda e Kitsch*” e “*Rumo a um mais novo Laocoonte*”, influenciaram o entendimento da arte moderna como um desenvolvimento progressivo em direção a uma pureza dos meios e a desconexão entre observador e obra, esta entendida como um objeto transcendental e isolado no tempo e no espaço.

O desafio epistemológico então proposto pelas vanguardas dos anos 1960 e encampado primeiramente pelo Minimalismo, era o de deslocar o significado de dentro do objeto artístico modernista, com sua tendência auto-reflexiva, voltadas para os problemas da forma e do plano do quadro, limitado pela sua moldura, para as contingências do seu contexto de apresentação. Do ponto de vista da consciência, tratava-se, sobretudo, de uma tentativa de superação do modelo cartesiano em direção a



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

um modelo fenomenológico de experiência corporal vivenciada. Este modo de proceder foi identificado de modo pejorativo como teatralidade:

“A presença da arte literalista [minimalista], a qual Clement Greenberg foi o primeiro a analisar, é basicamente um efeito ou qualidade teatral – um tipo de presença de palco. É uma função não apenas de objetividade e, freqüentemente, até da agressividade dos trabalhos literalistas, mas da cumplicidade que o trabalho exige do observador”<sup>12</sup>

Isto na tentativa de destacar a necessidade da presença física do observador, de seu ponto de vista, de sua posição imediata diante da obra, como elemento decisivo para o seu funcionamento em detrimento da autonomia requerida pela obra modernista. Lembremos, por exemplo, da obra de Bruce Nauman, autor que fez uso da *performance*, da instalação e do vídeo. Em sua obra *Corridor (1969-70)* o circuito fechado de câmeras e monitores instalados dentro de um corredor estreito convidava o indivíduo a participar da proposta e inseria a percepção de seu próprio corpo como um dos temas centrais da discussão. Assim, o trabalho *site-specific* focava o desenvolvimento desta relação indivisível entre o trabalho e o lugar onde ele aparece e exigia a presença física do espectador.

É exatamente no desenvolvimento deste caráter “teatral” em muitas das instalações da arte contemporânea que acredito que resida a semelhança entre a Alegoria, tal como entendida por Benjamin, e certas produções ligadas a este período. Poderíamos afirmar que as Alegorias construídas pela arte moderna, seja no cinema teatro ou na pintura, formadas pela colagem de elementos fragmentários, montados em conjuntos significantes instáveis e muitas vezes temporários podem ter sido percebidas por Benjamin como uma construção de uma forma alegórica não-melancólica, própria às necessidades da arte de vanguarda no século XX:

“Benjamin viu uma afinidade entre a imaginação alegórica dos dramaturgos do barroco alemão e as necessidades artísticas do século XX; inicialmente no espírito melancólico do primeiro, com suas insígnias emblemáticas mas inescrutáveis que ele redescobriu em Kafka; depois no princípio cognato da montagem que ele encontrou na obra de Eisenstein e Brecht. A montagem tornou-se para ele a forma moderna, construtiva, ativa e não melancólica de



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

alegoria, nomeadamente é a habilidade para conectar elementos dissimilares de tal modo que “choque” as pessoas em direção à novas cognições e compreensões.”<sup>13</sup>

Como desdobramento das tendências inauguradas pelo minimalismo, por sua vez, podemos observar no desenvolvimento das artes plásticas a tentativa de elaboração de uma prática material que criticasse não apenas os modos consagrados de percepção de um objeto artístico, mas que levassem em conta os limites culturais implícitos no lugar onde a obra se apresenta. Na Europa esta tendência ficou conhecida como *crítica institucional*, da qual participaram artistas como Daniel Buren, Hans Haack, Lawrence Weiner, Marcel Broodthaers, entre outros. Apesar da diferença específica das propostas de cada um dos autores citados, para todos eles, as obras deveriam reconhecer que os materiais e procedimentos, superfícies e texturas, localização e disposição não são questões apenas picturais ou esculturais, vinculadas à obra autônoma, ou ainda questões a serem trabalhadas apenas no campo da fenomenologia visual ou da experiência cognitiva entendidas separadamente. Ao contrário, tudo isto já está inscrito num campo pré-existente com suas convenções de linguagem moldadas por um poder institucional, ideológico e econômico, cuja particularidade de seu mecanismo de funcionamento deve ser analisada pelo artista e incorporada em sua obra<sup>14</sup>, conforme aponta Daniel Buren:

“A história que ainda está por se fazer é aquela a respeito do lugar no qual a obra se esgota (se faz) enquanto parte integral de um todo, e de todas as conseqüências que uma pertinência de tal ordem implica.”

“Não se trata de ornamentar (tornar feio ou belo) o lugar no qual inscreve-se o trabalho, mas indicar o mais precisamente possível a pertinência deste mesmo trabalho ao referido lugar, e vice-versa, tão logo ele é ‘mostrado.’”<sup>15</sup>

Ao desenvolver estas premissas as obras de Daniel Buren podem ser consideradas não apenas como pertencendo a um lugar específico. A obra se constitui, ela própria, como uma plataforma de investigação sobre o lugar, isto é, o lugar também pertence à obra. Desta forma, o lugar não é apenas a moldura para a especificidade da obra, é também uma moldura através da qual o lugar se dá a ver em suas relações com fatores históricos, políticos e sociais. A este modo de relação entre espaço e obra Daniel Buren chamou de Trabalho *In-situ*.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## Os Museus Como Locais de Representação da Arte.

Um dos primeiros locais analisados pelos autores citados acima foi o espaço dos museus e das galerias de arte. Como se sabe a importância destes espaços é enorme para o desenvolvimento da arte moderna e quiçá para o nosso conceito de Arte como um todo, conforme podemos perceber pelas afirmações do historiador da arte Douglas Crimp:

“...a arte tal como a pensamos *tornou-se o que é* apenas no século XIX, com o nascimento do museu e a disciplina da história da arte, pois estas compartilham o mesmo intervalo temporal do modernismo. Para nós, o fim natural da arte é o museu, ou pelo menos do museu imaginário, aquele espaço idealista da arte com “A” maiúsculo. A idéia da arte autônoma, como separada de todo o resto, como destinada a tomar o seu lugar na história da arte, é um desenvolvimento do modernismo.”<sup>16</sup>

Assim, o esforço de uma obra *In-Situ* quando adentra o espaço do museu é o de fazer ver o caráter idealizante deste espaço de representação daquilo que chamamos arte e os múltiplos discursos produzidos pelas disciplinas associadas à arte com “A” maiúsculo. Trata-se daquele espaço que o artista e crítico Bryan O’Doherty chamou de cubo branco:

“A galeria ideal, afirma O’Doherty, subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’ [isto é *ars*, artifício, etc.]. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores”<sup>17</sup>

Assim, pensado de forma mais ampla, para além das condições de fruição das obras, poderíamos também afirmar que as práticas modernas da museologia – bem como daquelas práticas discursivas auxiliares do museu, a museografia (vulgo, história da arte) - estão firmemente enraizadas na idéia moderna de adequação entre objeto e representação. Espaço onde a exibição é concebida mais ou menos fiel ou verdadeiramente representativa de um conjunto de fatos extramuseais; alguma história “real” que, supostamente, preexiste ao seu retrato ou representação no espaço expositivo



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

ou discursivo. É neste sentido, que os museus estão entre as mais complexas poderosas e bem-sucedidas instituições sócio-políticas da modernidade.<sup>18</sup> Desde a sua invenção na Europa do fim do século XVIII como uma das primeiras tecnologias epistemológicas do Esclarecimento, e da educação política, ética e social das populações dos estados-nação em modernização, os museus foram em sua maioria construídos como artefatos evidenciadores e documentadores; como instrumentos de uma prática historiográfica, que Walter Benjamin bem poderia qualificar como “historicista”.

Portanto, o artista preocupado em realizar um trabalho *In Situ* precisa tornar opaco este espaço límpido da representação da arte. Dar a ver os limites culturais que transformam aquele espaço em um lugar cujos efeitos de significação são partilhados por uma determinada comunidade. Ou ainda, ele deveria se comportar como aqueles dramaturgos barrocos analisados por Benjamin, ele deveria ser capaz de demonstrar o caráter construtivo do cenário, transformar o espaço representativo em lugar alegórico, mostrar o reboco das paredes do “cubo branco”.

### **Instalações Alegóricas**

Neste sentido, gostaria de apresentar rapidamente alguns elementos para a reflexão sobre duas instalações que na verdade não puderam ser vistas no local para onde foram pensadas graças à censura de um Museu. No ano de 1971, com algumas semanas de diferença as instalações de Hans Haacke e de Daniel Buren são retiradas pelos administradores do prestigioso Museu Guggenheim em Nova York.

As duas peças censuradas na mostra de Hans Haacke, *Shapolski et Al. Manhattan Real State Holdings* e *Sol Goldman and Alex DiLorenzo Manhattan Real State Holdings (1971)*, consistiam em uma acumulação e organização de dados disponíveis na biblioteca central da cidade. Estas informações davam conta de propriedades imobiliárias pertencentes principalmente a duas ou três famílias e à sua valorização monetária ao longo do tempo. A obra se apresentava como uma série de cartazes. Na parte superior estavam as fotos das propriedades, na maioria cortiços e habitações precárias localizadas em sua grande maioria fora da ilha de Manhattan, e na parte inferior do cartaz, como uma legenda, constavam as informações acerca do imóvel. Como um jornalista investigativo que faz uso de foto-colagem, expediente



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

comum na obra de Haacke, ele revelou a estrutura destes verdadeiros impérios imobiliários, sem qualquer tom acusatório ou polêmico. A polêmica se deveu antes ao próprio lugar onde as informações foram divulgadas, conforme a própria declaração do diretor Thomas Messer, que argumentou que as obras feriam a neutralidade implícita em toda obra de arte e, portanto, não poderiam mais ter a proteção do Museu. Há aqui um evidente choque entre as informações coletadas fora do Museu, ou seja, desconsiderando as regras de apresentação próprias ao seu espaço e a montagem destas mesmas informações dentro do espaço expositivo. Além disso, a instalação apresenta com imensa clareza a questão sobre dois modelos arquitetônicos e conseqüentemente dois modelos sociopolíticos referentes à urbanização de uma metrópole, fundamentalmente excludentes entre si, do qual depende o circuito das “belas-artes”.

Quanto à obra de Daniel Buren intitulada “*Peinture-Sculpture, travail in situ, (1971)*”, ela foi concebida para fazer parte da VI Exposição Internacional de Arte do Guggenheim, organizada por Diane Waldman e Edward Fry. A proposta do museu era proporcionar um panorama do que de melhor se fazia em arte no mundo todo. Para a ocasião foram convidados 21 artistas (12 norte-americanos, 6 europeus, 2 japoneses e 1 brasileiro).<sup>19</sup> No ano seguinte em texto publicado no catálogo da Documenta 5, Daniel Buren descreve assim o ocorrido:

Projeto: Apresentação de uma obra em tecido fora do museu, entre dois prédios, e dentro do museu outra obra pendurada no domo até a primeira rampa. O projeto foi aceito já em Outubro de 1970. Tecido listrado em azul e branco. Instalado dentro do museu no dia anterior à exibição, 20mx10m. A pintura foi removida ao anoitecer, sem meu consentimento, sob pressão de alguns artistas participantes. Recusa em exibir apenas a pintura no exterior (10mx1,5m).<sup>20</sup>

Neste projeto, assim como em muitos outros, Buren propunha percorrer os limites do museu ou da galeria de modo a mostrar estes limites institucionais. Contudo, Buren quebrou algumas regras implícitas neste tipo de evento em geral e aqueles organizados pelo Guggenheim em particular. Em primeiro lugar quebrou a regra de não interferir na visualidade das obras de outros artistas. Na verdade a sua análise da arquitetura do prédio projetado por Frank Lloyd Wright o levou a questionar o pretense vazio do poço central do átrio principal. Com sua instalação, que não era senão uma faixa de tecido pré-fabricado, simultaneamente Buren preenche o vazio aparente e mostra a necessidade de sua transparência para a correta visibilidade das obras em seu interior, de tal modo que a



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

arquitetura do prédio mostra-se como um limite evidente em toda a exposição realizada em suas galerias. Buren rompeu com o duplo regime do olhar imposto pelo projeto do arquiteto norte-americano. Não era mais possível observar sucessivamente ou alternadamente as obras e o prédio. O espaço aberto, vazio e transparente, de repente se tornou opaco. Os corredores espiralados já não serviam como um cenário transparente para se observar o melhor da arte vanguardista “internacional”.

Desnecessário dizer que após estes eventos desastrosos, mas ao mesmo tempo reveladores da fragilidade do regime de tolerância do meio artístico nova-iorquino, os curadores responsáveis foram demitidos, a diretoria assumiu outros caminhos e o Guggenheim passaria por uma reformulação radical: a *VIª Exposição de Arte Internacional* foi a última de seu gênero. O Museu passaria a apostar em mega eventos com artistas já consagrados e bem representados em seu acervo, como Kandisky e os expressionistas abstratos por exemplo.<sup>21</sup> Um pouco mais tarde também exportaria este modelo através de suas recém criadas filiais ao redor do mundo, mas essa já é outra história.

<sup>1</sup> Benjamin, Walter. *Rua de Mão Única. Obras Escolhidas Vol.II*, Brasiliense, São Paulo, 5ª edição, 1995, p.61.

<sup>2</sup> “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi.” Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo. O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes como seu instrumento.” Benjamin, Walter. “Teses Sobre a História”. In.: idem, *Obras Escolhidas Vol.I.*, Brasiliense, São Paulo, 3ª edição, 1987, p. 224. Tradução modificada.

<sup>3</sup> Ulmer, Gregory L. “The Object of Post-Criticism”. In: Foster, Hal (org.). *The Anti-Aesthetics. Essays on postmodern culture*. The New Press, New York, 1998, pp.93-125.

<sup>4</sup> Benjamin, Walter. *Rua de Mão Única. Obras Escolhidas Vol.II*, Brasiliense, São Paulo, 5ª edição, 1995, p.61.

<sup>5</sup> “Benjamin não chegou a dar um título definitivo ao seu trabalho. Em 1927, denominou-o “Passagens Parisienses”; em 1935, “Paris, Capital do Século XIX”; em 1938,(a uma parte) “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”; durante a elaboração referiu-se a ele como “Projeto das Passagens”, “Trabalho das Passagens” ou “Obra das Passagens”. Todas estas designações são válidas, dependendo do contexto. Bolle, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. Edusp, São Paulo, 1994, p. 49, nota 1.

<sup>6</sup> Group *Mu*, Cit. por Ulmer, Gregory. L. Op. cit. p. 99.

<sup>7</sup> Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, Brasiliense, São Paulo, 1984, p.200.

<sup>8</sup> Cf. Kothe. Flávio R. *A Alegoria*, São Paulo, Editora Ática, 1986, p.90.

<sup>9</sup> Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, Brasiliense, São Paulo, 1984, p.201.

<sup>10</sup> Gagnebin, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin, Perspectiva*, São Paulo, 2ª edição, 1999, p.39.

<sup>11</sup> Benjamin, Walter. *Rua de Mão Única*, Op. cit, p.62.

<sup>12</sup> Cf. Fried, Michel. *Art and Objecthood, 1967*. Citado por: Giora, Tiago. “Os espaços em trânsito da arte: In situ e site-specific algumas questões para discussão”. *Panorama Crítico*, nº6, Jun-Jul 2010. Acessado em 10/07/2010: [www.panoramacritico.com](http://www.panoramacritico.com)

<sup>13</sup> Mitchell, Stanley, “Introduction” In.: Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, New Left Books, London, 1977, p.xiii.

<sup>14</sup> Cf. Buchloh, Benjamin H.D. “Conceptual art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions.” In.: *October* nº 55 Winter, 1990.



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria*.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

<sup>15</sup> Buren, Daniel. “*Notas sobre a obra com relação ao lugar onde ela se inscreve...*”. In.: idem. Daniel Buren. Textos e entrevistas escolhidos. Organizados por Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Centro Hélio Oiticica, 2001. p.89.

<sup>16</sup> Crimp, Douglas. “The End of Painting”. *October*, Vol.16, Spring 1981, p.81.

<sup>17</sup> O’Doherty, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço na Arte, Martins Fontes, São Paulo, 1999, p.3.

<sup>18</sup> Donald Preziosi. Museology and Museography. *The Art Bulletin*, Vol. 77, N°1 (Mar. 1995), pp.13-15.

<sup>19</sup> Os artistas que aceitaram o convite enviado por carta pelo então diretor do Guggenheim Thomas Messer foram os seguintes: Antonio Dias (Brasil), Hanne Darboven (Alemanha), Mario Merz (Itália), Richard Long e Victor Burgin (Inglaterra), On Kawara e Jiro Takamatsu (Japão), Jan Dibbets (Holanda), Daniel Buren (França), e os norte-americanos Carl Andre, Walter di Maria, Dan Flavin, Michael Heizer, Donald Judd, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Ryman, Richard Serra, Lawrence Weiner.

<sup>20</sup> Jean-Marc Poinot (ed.), Daniel Buren Les Écrits 1965–1990, Bordeaux, Capc Musée d’art contemporain, 1991, vol. 1, p. 275.

<sup>21</sup> Cf. Alberro, Alexander. “The turn of the screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition”, *October*, vol 80, Spring, 1987.