
Walter Benjamin, Danh Vo e *We the People* – a contribuição dos conceitos benjaminianos de *Durchdringung* e *Porosität* para a prática artística contemporânea

Benjamin Fellmann*

RESUMO: Em 1925, Walter Benjamin publicou seu retrato da cidade italiana de Nápoles. Em *Neapel* ele usa o termo “porosidade” para descrever o processo de “interpenetração” entre arquitetura e vida que ele observava naquela cidade. O artigo explica como Benjamin se apropriou destes termos também enquanto notações sociológicas que, mais tarde, informariam seu entendimento de arquitetura e percepção coletiva no famoso ensaio sobre a obra de arte. No exemplo do artista contemporâneo Danh Vo, que trabalha em escalas globais, este artigo demonstra como *Porosität* e *Durchdringung* podem ser entendidos, ao mesmo tempo, como características e métodos da prática artística contemporânea, contribuindo para sua compreensão.

PALAVRAS-CHAVE: Walter Benjamin, Danh Vo, arquitetura

*Benjamin Fellmann realizou sua formação em Estudos da Mídia e História da Arte em Hamburgo e Roma. Atualmente é doutorando na Universidade de Hamburgo, em cotutela com a Escola Doutoral “Estética, Ciências e Tecnologias das Artes” na Universidade Paris 8. Edita a revista de arte alemã DARE e trabalha como curador independente. Autor de *Durchdringung und Porosität: Walter Benjamins Neapel*, Berlin, 2014. E-mail: benjamin.fellmann@googlemail.com

ABSTRACT: In 1925, Walter Benjamin published his portrait of the city Naples. In *Neapel*, he coins the term “porosity” to describe the ongoing process of “interpenetration” of architecture and life that he observes. The article explains how Benjamin conceived the terms as sociological notions (concepts?) that inform his later understanding of architecture and collective perception in the “Work of Art” essay. On the example of contemporary artist Danh Vo, who works on a global scale, this article shows how the concepts of *Porosität* and *Durchdringung* can contribute to an understanding of contemporary art practice as both characteristics and methods.

KEYWORDS: Walter Benjamin, Danh Vo, architecture

Walter Benjamin desenvolveu os conceitos *Durchdringung* (interpenetração) e *Porosität* (porosidade) para o ensaio em que descreveu a arquitetura e a vida social da cidade de Nápoles, durante uma temporada naquela cidade e em Capri em 1924¹. Em *Nápoles (Neapel)*, *Porosität* e *Durchdringung* aparecem como categorias de expressão estética e análise sociológica dentro da percepção benjaminiana de vida social e arquitetura. A segunda parte deste estudo analisa de que forma *Porosität* e *Durchdringung* estão ligados ao ensaio sobre a obra de arte e de que forma podem contribuir para a compreensão da prática artística contemporânea. Seguindo os passos metodológicos de Walter Benjamin, a leitura de um exemplo contemporâneo – o trabalho do artista vietnamita-dinamarquês Danh Vo – investiga de que forma esses dois conceitos podem revelar um potencial crítico (de arte) enquanto características de uma obra. Ao mesmo tempo, ambos podem ser operados como métodos de leitura que se coadunam com os pensamentos do autor.

1. *Durchdringung* e *Porosität*: conceitos-chave da percepção estética benjaminiana em *Nápoles*

Nápoles se destaca na obra benjaminiana como um dos poucos textos escritos durante a temporada de 1924-25² na Itália, ao lado da *Origem do Drama Barroco Alemão* e das cartas. Benjamin imaginava que *Nápoles* fosse seu ensaio preliminar, o primeiro dos resultados da estadia naquele país. (BENJAMIN, 1995-2000, v. 2, p. 497) As cartas sugerem que Benjamin

tenha feito a redação final do ensaio sem Asja Lacis; o texto traz alguns pontos que seriam desenvolvidos no experimental *Rua de Mão Única*, de 1928, e, mais tardiamente, no projeto das *Passagens*. (FELLMANN, 2014, p. 7-11, 32-38) Assim, *Nápoles* é testemunha de um movimento benjaminiano em direção a trabalhos de caráter mais experimental, mesmo em tempos de preocupações e redefinições acadêmicas^{3:4}. Mais significativamente, a experiência com a arquitetura em *Nápoles* já traz características cinematográficas e sociológicas que vão continuar a influenciar sua teoria de mídia e crítica de arte posteriormente no ensaio sobre a obra de arte. Em *Nápoles*, Benjamin cita referências literárias e sociológicas. E faz até citações textuais, antecipando o “citar sem usar aspas”. Essas referências incluem, entre outros: Paul Valéry; literatura alemã de viagem da época; as experiências de Goethe também em Nápoles em *Viagem à Itália* (1787-88); anotações esquemáticas e em linhas fundamentais de Immanuel Kant sobre as nações europeias e também a fisiogonomia em *Antropologia de um ponto de vista pragmático* (1798); a sociologia alemã daquele tempo, representada por Ferdinand Tönnies e o mentor de Benjamin, Gottfried Salomon-Delattour; a filosofia da arte, sociologia e retratos urbanos do professor de Benjamin, Georg Simmel; e ainda outro famoso aluno de Simmel, Georg Lukács. (FELLMANN 2014, p. 47-93) Todas estas referências dizem respeito à mútua influência entre sensibilidade estética e análise no retrato escrito por Benjamin sobre a cidade italiana e sua arquitetura. Dois termos, *Durchdringung* (interpenetração) e *Porosität* (porosidade), serão essenciais ao ensaio e cristalizam polos desse pensamento pendular.

Porosidade

Nápoles se funda em uma abordagem cinematográfica⁵ peculiar da cidade e do panorama de sua arquitetura, vida cotidiana, teatro de rua e rituais. Uma série de situações dinâmicas formam a estrutura desse ensaio. Elas servem como exemplos de observações sociológicas que se interconectam e, juntas, tal montagem e a *flânerie* abrem caminho para uma imagem topográfica da cidade em um nível metalinguístico. Mas o olhar em movimento, cinematográfico, é também essencial para a descoberta da natureza dessa cidade. Uma visão panorâmica aparece na segunda parte do ensaio: partindo do Castel San Martino, ele foca nas cores, para logo em seguida, com um efeito de *zoom*, aproximar-se do solo rochoso e dos detalhes arquitetônicos da cidade, antes de Benjamin concluir que a “arquitetura é porosa como essas rochas”. Uma aproximação ainda maior desse *zoom* nas ruas revela que a arquitetura é, na

verdade, um palco, *Schauplatz* da constante interação social. Arquitetura é a “componente mais concisa da rítmica da sociedade” (BENJAMIN, 1972, p. 309) É somente através da ampliação técnica que a rocha vulcânica tufo se mostra porosa, e somente o efeito de *zoom-out* da panorâmica pela cidade faz com que sua orla e arquitetura se revelem tão porosas como a parte subterrânea de Nápoles, erodida pelas catacumbas e pedreiras. Assim, quando a câmera aumenta a aproximação do *zoom* nas ruas, a vida cotidiana se torna porosa e permeável⁶. *Porosität* já aparece no texto simultaneamente como imagem e categoria de valor sociológico: uma característica que pode descrever a arquitetura e, portanto, a arte em relação àquilo que naturalmente a circunda, assim como a vida social que se movimenta por ela e através dela.

Durchdringung

Benjamin usa o termo *Porosität* como “a lei inesgotável dessa vida, a ser redescoberta” (BENJAMIN, 1972, p. 311) *Porosität*, como lei, implica a busca sociológica pela causalidade fenomenológica. Mas é também uma manifestação um tanto esquiva de um processo sempre em andamento. A esse processo Benjamin chamou *Durchdringung*. Ele está por toda parte em Nápoles: *Durchdringung* de dias de festa, feriados e dias de trabalho; as “correntes de vida comunitária” inundam os atos privados; Benjamin enumera a “interpenetração do dia e da noite, do ruído e do silêncio, da luz de fora e da escuridão de dentro” (BENJAMIN, 1972, p. 314, 315) Na última parte de *Nápoles*, ele descreve que *Durchdringung* é um processo e um objeto de estudo, quando afirma que os cafés são “verdadeiros laboratórios desse grande processo de interpenetração” (BENJAMIN, 1972, p. 316) *Durchdringung* é, ao mesmo tempo, fenômeno e método que joga luz sobre ele. É aí que seu potencial crítico entre em cena, a saber, em sua dimensão sociológica. Em *Nápoles*, o ato de existir é algo coletivo, *Kollektivsache*, o quarto retorna à rua, e a rua peregrina para dentro. (BENJAMIN, 1972, p. 314) Em ordem inversa às *Passagens*, o interior como a rua e a rua como o interior, ajuda a formar o conceito de transparência.

Termos sociológicos – a obra de arte em contexto funcional

Benjamin se apropriou dos termos porosidade e interpenetração como termos analíticos ou mesmo sociológicos. O tratamento dado à arquitetura em *Nápoles* indica a preocupação de Benjamin em criar um termo de determinação *empírica* (científica), como sugeriu

Goethe em *Viagem à Itália* – também em Nápoles. Benjamin, por sua vez, dá lugar a uma investigação aprofundada do *Gegenstand* (objeto material). Com os conceitos de *Porosität* e *Durchdringung*, sua própria *Soziographie* livra a arquitetura e a arte de um sistema de subcategorias, como era tratado por sociólogos alemães de seu tempo, como Ferdinand Tönnies e Gottfried Salomon-Delatour. Em vez disso, ele aborda a arquitetura esteticamente, *como arte*, em seu contexto social funcional⁷. Nesse sentido, ele se alinha à postura crítica a um cientificismo rotulador nas ciências sociais de Georg Lukács em *História e Consciência de Classe* (1923). Esta postura lhe foi apresentada em Capri, através da resenha de Ernst Bloch sobre o livro. Os conceitos de Benjamin, *Porosität* e *Durchdringung*, correspondem ao que Bloch aponta como a ênfase dada por Lukács ao momento do conhecimento do objetos (“*Augenblick der Gegenstandserkenntnis*”), que expande para uma totalidade de perspectiva e visão (“*Totalität des Durchblicks*”). (BLOCH, 1970, p. 458-9) O que permite entender a *realidade como um processo social*. (LUKÁCS, 1923, p. 34) Na *Durchdringung*, toda edificação, todo objeto, todo fetiche (como o fetiche “*Pompeia*”, BENJAMIN, 1972, p. 308) se tornam porosos. A interação social derruba as paredes entre cômodos e os limites e fronteiras entre diferentes manifestações sociológicas de expressão cultural. Isso demonstra como *Porosität* e *Durchdringung* são termos sociológicos epistêmicos. Eles correspondem a um conceito de uma generalização da percepção estética que Georg Simmel, o sociólogo e cientista cultural mais influente de seu tempo, reivindicava e almejava. No inverno de 1913/14 em Berlim, quando Benjamin estudava lá, Simmel apresentou uma conferência sobre uma filosofia da arte (“*Zur Philosophie der Kunst*”). (MICKO, 2010, p. 25) Partindo do exemplo da vida italiana, Simmel busca uma generalização descritiva (“*anschauliche Verallgemeinerung*”) da percepção:

Es gibt zweifellos etwas, was man anschauliche Verallgemeinerung nennen kann; nicht in Bezug auf rein optische Formen, sondern auch der Seele, des Ausdrucks, der Gesamtwesentlichkeit der Person. Alle literarische Auffassung der Kunst ist deshalb falsch. (SIMMEL, 2010, p. 152)⁸

Benjamin conhecia pelo menos um dos retratos que o próprio Simmel realizou das cidades italianas⁹. Nessa conferência, ele afirma que uma orientação italiana para o externo, o fora (“*nach Außen gewendet Sein*”) deveria ser radiografada (“*durchleuchtet*”) por uma ideia transcendental. (SIMMEL, GSG 21, p. 152/153) O termo *Porosität* de Benjamin para a vida em Nápoles corresponde à tal transição da percepção e sensibilidade estética para a *Wahrheitsgehalt* (conteúdo verdadeiro). A observação do processo de *Durchdringung* em *Nápoles* pode ser entendida como esta “iluminação através” operada pela ideia transcendental. Pois não se trata de uma

comparação de aparências e formas, apenas uma percepção “naturalista” (SIMMEL, 1922, p. 68) da vida interior pode revelar alguma verdade na arquitetura e na arte – aqui, elas mesmas entendidas como formas de vida. Isso corresponde ao pensamento benjaminiano sobre a relação entre obra de arte e a história, que ele descreve em carta a Florens Christian Rang em dezembro de 1923. Na carta, ele parece convencido de que “a história da arte não existe.” Ele manifesta sua certeza de que uma obra de arte em contexto histórico só permite a compreensão de uma história dos materiais e das formas (“Stoff-” ou “Form-Geschichte”). (BENJAMIN, 1995-2000, v. 2, p. 392) Seja qual for a época, as obras de arte só podem nos informar sobre naturezas e realidades *sociais*. Em *Nápoles*, Benjamin vê a arquitetura como um conjunto de obras de arte em um contexto social estético-funcional. E *Porosität* e *Durchdringung* são parte tanto das características quanto dos métodos da prática artística, pois a vida é criação artística e a arte é palco da vida.

2. O valor canônico da percepção da arquitetura: da dinamite do cinema a *We, The People*, de Danh Vo

A escrita cinematográfica de *Nápoles* e os conceitos *Durchdringung* e *Porosität* tiveram grande influência sobre a teoria de mídia e crítica de arte desenvolvida por Benjamin anos mais tarde¹⁰. *Nápoles* e o ensaio sobre a obra de arte estão diretamente ligados – por meio de autocitações e referências interconectados. Isso é muito comum em Benjamin, mas alguns dos temas centrais do ensaio da *Kunstwerk* também são centrais a *Nápoles*. Em *A obra de arte...*, Benjamin retorna à arquitetura e a utiliza como modelo para exemplificar os modos coletivos de percepção afetados pelos meios de reprodução da modernidade. Sua experiência com a arquitetura de Nápoles e os conceitos de *Durchdringung* e *Porosität* dão o tom das suas considerações. *Nápoles* revelou um tipo de recepção que usa modos midiáticos para engendrar uma *Unmittelbarkeit*, uma “imediatez” estético-social¹¹. A arquitetura se tornou palco e camarote. A arte de construir, *Bau-Kunst*, se torna, assim, ponto de partida para questionar as mudanças na recepção da obra de arte e na própria cultura social de percepção. Na última tese do ensaio sobre a obra de arte, XV, Benjamin resume suas considerações sobre a recepção funcional da obra de arte e do cinema em um nível social. Como um filme, feito para a recepção em massa, poderia ter uma influência de qualidade similar à da obra de arte em relação ao indivíduo? Aqui, ele volta à arquitetura:

Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreung und durch das Kollektivum erfolgte. Die Gesetze ihrer Rezeption sind die lehrreichsten. (BENJAMIN, 2007, p. 45)¹²

A arquitetura serve a Benjamin como um exemplo de obra de arte, no que diz respeito à prática artística. Mas, do mesmo modo que ele não seguiu os passos de um turista comum em Nápoles, ele exclui de sua teoria a recepção do turista que simplesmente aprecia as edificações icônicas. (BENJAMIN, 2007, p. 46) Ele dá ênfase à natureza dupla da recepção da arquitetura, análoga à recepção social da arquitetura pelos napolitanos, pelo uso (*Gebrauch*) e pelo hábito (*Gewöhnung*). A recepção da arquitetura ganha valor de cânone, como se fosse uma chave para o desafio da arte nos tempos modernos:

Diese an der Architektur gebildete Rezeption hat unter gewissen Umständen kanonischen Wert. Denn: Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt. (BENJAMIN, 2007, p. 46)¹³

Em *Nápoles*, a *Porosität* tátil era a lei da vida. Em *A obra de arte...*, arquitetura e recepção tátil são protótipos de obra de arte e recepção coletiva. Hoje, na era da globalização, estamos, mais uma vez, frente à experiência de um tempo de mudanças históricas (*geschichtliche Wendezeiten*) que desafiam o aparato da percepção humana. Seria até possível afirmar que a recepção da arquitetura feita por Benjamin tem ainda, ou já adquiriu, *valor de cânone*. É possível pensar a arte contemporânea e sua relação com as massas sociais de forma análoga à ideia de uso funcional da arquitetura e hábito com ela. Isso significa, em última análise, pensar e conceber a arquitetura em um processo de *Durchdringung*.

Danh Vo

A obra de Danh Vo, artista de projeção internacional, é um bom exemplo de como é possível criar arte contemporânea e ser espectador dela partindo de *Porosität* e *Durchdringung*, aqui conceitos benjaminianos do pensamento sobre a arte em seu contexto social. Vo cresceu na Dinamarca e estudou arte em Copenhague e em Städelschule (Frankfurt, Alemanha). Ele fala sobre sua trajetória em uma carta:

As a Vietnamese born in 1975, the year of the Fall of Saigon, I have never had firsthand experiences of the war but have been raised in the aftermath of the geopolitical conflict. In 1979 my family decided to escape from Vietnam by boat; and we were among the lucky few ones to survive the trip and to receive asylum in the west. (VO, 2009, p. 2)¹⁴

Nesta carta, Vo pede ajuda para garantir a preservação dos lustres candeeiros do antigo Hôtel Majestic em Paris. Ele havia encontrado o New York Times de 28 de janeiro de 1973, com a manchete “Vietnam assina acordo de paz” e uma foto mostrando as negociações sob esses lustres. O conflito no Vietnã não teria fim com a assinatura desses tratados, como explica Vo:

My interest for exhibiting these chandeliers is to show them as mute witnesses of an event that was ending the American involvement in the war, the war which at first was initiated by the Americans, but wasn't yet over by the time the peace pacts were signed in Paris. The chandeliers are mute witnesses of the beginning of a tragedy that affected millions of lives all over South East Asia, and affected my personal story. (VO, 2009, p. 2)¹⁵

Um dos lustres, *08:03:51, 28.05.2009* – a hora exata em que foi removido em Paris – foi exposto em 2009, junto com uma lápide para sua avó, na Kunsthalle Basel em sua primeira exposição, *Where the Lions Are (Onde estão os leões)*. As duas peças mostram como Vo expande a noção de *ready-made*. A lápide de mármore ganha forma a partir de uma instalação anterior, que consistia de uma máquina de lavar, geladeira, crucifixo e televisão, dadas à avó refugiada do artista pelas autoridades alemãs (*Oma Totem*, 2009). A cena em Basel reflete o espaço de exibição, mas também atinge o espaço da crítica institucional partindo do dado biográfico. (DZIEWIOR, 2009) Os objetos recriam a interseção entre a história pública e pessoal, ideias de classe, gosto e o contexto da exposição – o Kunsthalle Basel faz parte da tradição germânica de *Kunstvereine*, que questiona a instituição museu e dá destaque às correntes da arte contemporânea de seu tempo. (KUNSTHALLE BASEL, 2009) Originalmente, a sala devia ter lustres candeeiros como os de Paris, como é possível observar num desenho do arquiteto Johann Jakob Stehlin, usado por Vo em seu convite. Práticas artísticas contemporâneas como as de Vo operam uma noção de percepção espacial que compartilham de dois aspectos da reflexão benjaminiana sobre a obra de arte no contexto da recepção em massa. Primeiro, a compreensão do objeto como testemunha de seu contexto social em uma história da arte que não passa de uma história das formas. O segundo aspecto é uma dialética interior - exterior que permeia o tempo e o espaço. Para outros trabalhos, Vo realizou pesquisas nos arquivos



Danh Võ

Oma Totem, 2009.

Items from the property of the artist's grandmother, Nguyen Thi Ty: 26" Philips TV set, Gorenje washing machine, Bomann refrigerator, wooden crucifix and personal entrance card to a casino. The equipment was obtained from the immigration aid program and the crucifix from the Catholic Church after arrival in Germany in 1980.

220 x 60 x 60 cm. Unique.

(Exhibition view, So machen wir es, 1st floor, Kunsthaus Bregenz, Austria, 2011.

Photo: Markus Tretter, © Danh Võ, Kunsthaus Bregenz)

das *Missions étrangères* em Paris. Incluem-se aí uma carta de Saint Théophane Vénard a seu pai, um missionário francês decapitado no Vietnã, escrita na véspera de sua execução. Em uma obra em edição ilimitada, o pai de Vo, que não entende francês, copia a carta com uma bela caligrafia. Esses trabalhos justapõem colonialismo, destino e um exotismo desconstruído; ligam individual e coletivo, experiências passadas e atuais. A lápide, trazida para *dentro* do espaço expositivo, ao lado dos objetos pessoais que no mesmo espaço estão *fora* do ambiente familiar, criam a dilética interior-exterior similar à da arquitetura na Nápoles benjaminiana: é revelada a porosidade do mundo em um processo de *Durchdringung*. Segundo Benjamin, esse tipo de comparação com a arquitetura é condição para qualquer reflexão sobre a prática artística na era da reprodutibilidade técnica, já que a arquitetura é o exemplo mais antigo e mais perene da relação ativa entre a arte e as massas. (BENJAMIN, 2007, p. 46)

A explosão do espaço arquitetônico: a dinamite do cinema

O fato de Benjamin recorrer à arquitetura e sua recepção para suas considerações sobre a arte para a massa remonta à *Nápoles*. Uma resposta, escrita em 1927, *Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz*, é mais um exemplo dessa conexão feita pelo autor entre arquitetura e cinema, e foi publicada junto com o artigo de Schmitz, *Potemkinfilm und Tendenzkunst*, em uma edição especial do periódico *Literarische Welt*. (BENJAMIN, 1927) Aqui, Benjamin publica suas primeiras conclusões sobre o poder do cinema: o cinema cria um “novo espaço de consciência” (BENJAMIN, 1927, p. 8) E o cinema, ainda, é capaz de promover a *explosão do espaço arquitetônico*. A aproximação do tratamento da arquitetura em *Nápoles* é ainda mais clara na ênfase dada para a relação entre a própria arquitetura e as pedras. Para ele, assim como rachaduras nas pedras, as rachaduras na história da arte abrem espaço para novas ideias e formas de compreender. Portanto, Nápoles é a base da compreensão arquitetônica que Benjamin tem do cinema e de seu potencial de visualizar e dar a ver espaços e interações sociais. O cinema conecta interior e exterior, é “dinamite”:

An sich selber sind diese Büros, möblierten Zimmer, Kneipen, Großstadtstraßen, Bahnhöfe und Fabriken häßlich, unfäßlich, hoffnungslos traurig. Vielmehr: sie waren und sie schienen so, bis der Film war. Er hat dann diese ganze Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß nun zwischen ihren weitverzweigten Trümmern wir weite, abenteuerliche Reisen unternehmen. (BENJAMIN, 1927, p. 8)¹⁶

Mais tarde, no ensaio sobre a obra de arte, Benjamin cita esse parágrafo, palavra por palavra, ao descrever o cinema e sua nova exploração “de ambiências banais” como um imenso “campo de ação do qual não suspeitávamos”, onde “estruturas da matéria” inteiramente novas, agora desvendadas, se tornam visíveis. Mas ele altera a referência e, em *A obra de arte...*, escritórios e fábricas passaram a parecer “aprisionar-nos sem esperança de libertação” antes de serem destruídos. (BENJAMIN, 2007, p. 40) Trata-se de uma importante transição da estética dos espaços sociais para a estética politizada da produção capitalista.

***Porosität e Durchdringung* como métodos da prática artística contemporânea**

Porosität e *Durchdringung* podem ser características de obras de arte em um mundo globalizado, mas também revelam um potencial crítico, se entendidas como métodos da prática artística contemporânea. No mundo globalizado, tanto o mundo como a vida se tornaram transparentes. A obra de Danh Vo intitulada *Good Life (Vida Boa)*, de 2007, nesse sentido, passa a ser janela de aproximação para o oriente “distante” e o passado distante. A obra consiste de 24 fotografias tiradas pelo fotógrafo norte-americano Joe Carrier. Carrier trabalhou no Vietnã nos anos 1960 e 70, primeiro como fotógrafo para a RAND Corporation e mais tarde para a “Comissão dos Efeitos dos Herbicidas no Vietnã”. Carrier tinha um extenso arquivo sobre o Vietnã e Danh Vo, cuja família tinha deixado para trás todo e qualquer objeto de lembrança durante a fuga, imediatamente se interessou e usou o arquivo em seus trabalhos. *Good Life*, resultado da imersão no arquivo, reflete o que Benjamin define como *Durchdringung* no ensaio sobre a obra de arte: uma característica essencial de uma nova “lei” de composição de imagens: a “interpenetração” da realidade através do “aparato” permite que imagens midiáticas prevaleçam sobre outras representações. (BENJAMIN, 2007, p. 36) A era da Guerra do Vietnã decerto faz recordar o papel que a mídia de massa desempenhou na cobertura dos conflitos. Mas a obra de Danh Vo questiona, através de um arquivo pessoal, os conceitos de autoria e realidade, sempre em relação a experiências de vida e documentação, além dos mediadores públicos.

Ademais, *Good Life* também chama a atenção para a segunda acepção de *Durchdringung* no ensaio sobre a obra de arte. Benjamin entende que as novas “formatações materiais” à maneira cinematográfica, tão ligadas a *Nápoles*, abrem caminho para um mundo analisável (*Merkwelt*) e isso tende a favorecer a interpenetração da arte e da ciência. (BENJAMIN, 2007,



Danh Võ

Good Life (detail), 2007.

Cultural Boys, Saigon, 1962

Black-and-white photography on wood, 25 x 30 cm, Unique.

(Photo: Joe Carrier

Courtesy the artist, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin, and private collection. © Danh Võ)

p. 39) É possível afirmar que, especialmente a sociologia, em uma linha de *Kulturwissenschaft*, é entendida como a *ciência* em interpenetração com a arte. A obra de Danh Vo que utiliza o arquivo fotográfico de Joe Carrier apresenta tal interpenetração arte-ciência. Como os componentes estéticos sobressaem em relação à simples ideia de uma “pesquisa artística”, *Durchdringung* pode ser entendido como método e critério para a impressão artística. Uma prática artística como a de Vo, cria, inevitavelmente, um processo de *Durchdringung* no mecanismo da linguagem da própria crítica (científica). Para Vo, o documento parece ocupar um espaço liminar. (FASSI, 2010, p. 157) O artista não produz habitualmente catálogos e publicações convencionais. Para o prêmio alemão Blaurange, em 2007, seu “catálogo” foi um envelope que funcionava ele mesmo como um arquivo – que continha uma fotocópia de uma carta da artista e escritora Julie Ault enviando fotografias de Felix Gonzalez-Torres para ele, essas mesmas fotografias impressas, um livro de artista, um poster, uma edição do New York Post, e mais. Qualquer arquivo de uma literatura relacionada a Vo duplica sua prática artística de *Durchdringung* e replica os esforços da crítica em penetrar sua obra.

We, The People

Em seu projeto mais ambicioso até hoje, *We, The People*, Danh Vo performatiza a grande explosão do espaço arquitetônico e penetra no corpo de um ícone midiático de mobilização das massas no século XX: a Estátua da Liberdade. *We, The People* é uma reprodução exata, fragmentada da Estátua da Liberdade, a qual foi produzida utilizando as mesmas técnicas utilizadas para o original – folhas de cobre eram marteladas sobre fôrmas por algumas centenas de operários perto de Xangai, com ajuda da *Kunstgiesserei* (casa de fundição artística) de Basel. Como apontou Mirjam Varadinis, a obra trata, ao mesmo tempo, de uma crise ideológica da sociedade ocidental e das mudanças significativas no poder econômico: “We the people se transmutou em ‘We are the 99%’¹⁷. (VARADINIS, 2012, p. 211) O projeto de expor peça por peça da Estátua da Liberdade começou oficialmente na exposição individual do artista *JULY, IV, MDCCLXXVI (4 de julho de 1776)* no Kunsthalle Friedricianum em Kassel, no final de 2011, como a última mostra antes da abertura da *Documenta 13*, na qual Rein Wolfs chamou a atenção para a “potência explosiva” da obra de Vo e para a carga simbólica compartilhada pela Estátua da Liberdade e o Friedericianum, prédio de 1779, a mais antiga edificação de um museu público na Europa continental. (WOLFS, 2011) De fato, a questão



Danh Võ

Exhibition view, *Vo Danh*, 3rd floor, Kunsthaus Bregenz, Austria, 2012.

Photo: Markus Tretter, © Danh Võ, Kunsthaus Bregenz

Das beste oder Nichts, 2010. The engine of the Mercedes Benz 190 of Danh Võ's father Phung Võ. 69 x 235 x 120 cm. Solomon R. Guggenheim Museum.

Mass Star Death in the Dark Heart of Our Milky Way. Star flags, Cinderella text, cardboard boxes, Coca Cola, whisky, vodka, opened paper shopping bags from the souvenir shop at Ellis Island, New York, with gold leaf printed on.

da arquitetura se coloca diante do espectador e o instiga. O ponto a que pretendo chegar aqui é o de que o conceito de *Durchdringung* criado por Walter Benjamin, não está, de forma alguma, limitado à experiência do autor frente à “antiga” arquitetura napolitana. A Estátua da Liberdade, que contou com a participação de Gustave Eiffel, é símbolo da tradição francesa da construção com aço – o pesado se torna leve e vice-versa. Benjamin ficou “eletrizado” ao ler o livro de Siegfried Giedion, escrito em 1928, *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton* (*Construção na França. Construção em aço. Construção em cimento armado*), como ele mesmo escreveu em uma carta endereçada ao próprio Giedion em 15 de fevereiro de 1929. (BENJAMIN, 1995-2000, v. 3, p. 443s.) No livro de Giedion, a concepção moderna de construção é muito próxima justamente do entendimento benjaminiano de arquitetura e *Durchdringung* em *Nápoles*. Na última parte do livro, que Benjamin afirma ter lido, Giedion identifica *Durchdringung* como característica essencial da arquitetura de Le Corbusier, e a tipografia do livro (sob supervisão de László Moholy-Nagy) até destaca a palavra com maiúsculas no texto. Giedion descreve as casas como se fossem permeáveis ao ar – isto é, *porosas*. (GIEDION, 1928, p. 85; FELLMANN, 2014, p. 108-113)

Para concluir, em *We, The People*, de Danh Vo, a reprodução mecânica de uma obra de arte icônica do século XX mostra sua porosidade e opera um processo de interpenetração histórica, espacial e através das culturas. Coincidindo, assim, com a percepção estética de arquitetura que Benjamin demonstra em *Nápoles*, como fica claro na primeira parte do texto. Como visto na segunda parte, a obra também atualiza a questão da mobilização das massas, a partir de uma das alegorias mais poderosas de uma liberdade capitalista – preocupação também presente nos escritos de Benjamin. Nos dias de hoje, os destinos de migração são tão diversos quanto os indivíduos migrantes. Quartos particulares são agora acessíveis em poucos instantes, ou, como diria Benjamin, com a dinamite da fração de segundos. (BENJAMIN, 1927, p. 8; 2007, p. 40) Em uma abordagem estética, o espaço arquitetônico do museu é explodido onde o espectador se vê como parte de um coletivo social global, num reverso da dialética interior-exterior. *Porosität* e *Durchdringung*, se entendidos como conceitos da forma e do método, podem contribuir na identificação do potencial crítico de uma prática artística contemporânea, em que monumentos entram em ruína e a prática artística se movimenta com o ritmo social da vida.

Tradução: Juliana Serôa da Motta Lugão

Notas

1 As referências aos textos de Benjamin foram mantidas no alemão e a paginação se refere à publicação dos textos em alemão. As traduções aparecem nas notas. Sempre que possível, foram utilizadas as traduções já publicadas dos textos do autor e suas respectivas referências estão indicadas.

2 Benjamin conheceu Asja Lacis em Capri, quando trabalhava em *A origem do drama barroco alemão*. Ele publicou *Nápoles* com a assinatura de Lacis ao lado da sua no *Frankfurter Zeitung* de 19 de agosto de 1925.

3 Susan Buck-Morss foi provavelmente a primeira a dar atenção a *Nápoles*, em sua reconstrução do projeto das *Passagens*, em um gráfico de variantes espaciais Paris-Moscow / Nápoles-Berlin: "É possível falar do projeto das *Passagens* simplesmente pela perspectiva histórica de local e época em que foi concebido. Mas se 'origem' for entendido na acepção benjaminiana do termo, como 'aquilo que emerge de um processo de tornar-se e desaparecer', o momento passa a ser o verão de 1924 e o local deixa de ser Paris e se torna Itália" (BUCK-MORSS, 1989, p. 8 – Tradução nossa)

4 Para o momento da virada biográfica, ver LINDNER, 1984. Ver também BRODERSEN 1982 e 1990.

5 Ao reivindicar a identificação de uma interpretação cinematográfica da cidade em Nápoles e a importância conceitual disso para a construção argumentativa de Benjamin em *A obra de arte...*, meu objetivo é apontar uma adoção real de um modo cinematográfico de expressão. Eva Geulen já demonstrou a relação entre o cinema e a forma com que os argumentos do texto constroem o cinema como seu tema em *A obra de arte...* Ver GEULEN, 1992.

6 Pensamento topográfico e abordagem cinematográfica, portanto, caminham de mãos dadas e antecipam o pensamento de Benjamin presente no projeto das *Passagens*, de que um filme fascinante poderia ser extraído do mapa da cidade de Paris. (BENJAMIN V.1, p. 135, C 1,9)

7 Sociografia: generalização descritiva de causalidades fenomenológicas. Ver FELLMANN, 2014, p. 47-94.

8 Sem dúvida, existe algo que pode ser chamado de generalização descritiva; sem relação com as formas óticas puras, mas com a alma, a expressão, a *Gesamtwesentlichkeit* da pessoa. Toda a abordagem literária das artes visuais é, portanto, errada. (Tradução nossa)

9 *Venise*, de Simmel, em seu *Mélange de Philosophie relativiste* de 1912, de onde Benjamin tira diversas citações para seu texto de 1938 *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire (Paris do Segundo Império em Baudelaire)*.

10 A proximidade de *Nápoles* e *A obra de arte...* foi sugerida por BRODERSEN, 1982, p. 133 e BURGIN, 1993, p. 42. Para indícios concretos que concedem os dois textos diretamente e alguns temas centrais, ver FELLMANN, 2014, p. 97-134.

11 Para o termo "mídia", desconhecido nos tempos de Benjamin no sentido que usamos contemporaneamente, ver o que o autor entendia do termo como um meio de imediaticidade (*unmittelbar*) na comunicação e na cognição, como ele exemplifica em *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*. É, ao mesmo tempo, instrumento e local, pelo qual a linguagem expressa a si mesma. (BENJAMIN, 1972-1999, v.2, t.1, p. 142)

12 Em todos os tempos, a arquitetura nos apresentou modelos de obra de arte que só são acolhidos pela diversão coletiva. As leis de tal acolhida são das mais ricas em ensinamentos. (1975, p. 32)

13 No tocante à arquitetura, é esse hábito que, em larga escala, determina igualmente a acolhida visual, esta última, de saída, consiste

muito menos em um esforço de atenção do que em uma tomada de consciência acessória. Porém, em certas circunstâncias, essa espécie de acolhida ganhou força de norma. “As tarefas que, com efeito, se impõem aos órgãos receptivos do homem, na ocasião das grandes conjunturas da história, não se consumam de modo algum na esteira visual, em suma, pelo modo de contemplação. A fim de se chegar a termo, pouco a pouco, é preciso recolher à acolhida tática, ao hábito”. (1975, p. 32)

14 Como um vietnamita nascido em 1975, ano da Queda de Saigon, eu nunca tive experiência direta com a guerra, mas fui criado em um ambiente tomado pelas sequelas do conflito geopolítico. Em 1979, minha família decidiu fugir do Vietnã em um barco; e nós estávamos entre os poucos que tiveram sorte de sobreviver à travessia e receber asilo no ocidente. (Tradução nossa)

15 Meu interesse em exibir esses lustres é mostrá-los como testemunhas mudas de um evento que encerrava o envolvimento dos EUA na guerra, a guerra inicialmente deflagrada pelos próprios EUA, mas que ainda não tinha acabado quando os acordos de paz foram assinados em Paris. Os lustres são testemunhas mudas do início de uma tragédia que afetou milhões de vida por todo o sudeste asiático, e também a minha história pessoal. (Tradução nossa)

16 Por si mesmos, esses escritórios, cômodos mobiliados, bares, avenidas de grandes cidades, estações e fábricas são feias, incompreensíveis e desacreditadamente tristes. Mais: assim o eram e aparentavam sê-lo, até o advento do cinema – que explodiu esse mundo aprisionado com a dinamite das frações de segundo, de forma que agora nós saímos em longas aventuras por entre essas ruínas espalhadas por toda parte. (Tradução nossa)

17 “Nós somos os 99%”, mote dos manifestantes do movimento Occupy Wall Street nos EUA (N. da T.)

Referências

BENJAMIN, Walter. Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz. *Die Literarische Welt*, March 11, 1927, p. 7-8.

BENJAMIN, Walter (with LACIS, Asja). Neapel. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. R. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, Hermann (Ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-1999. Vol. 4, Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, 2 tomos, REXROTH, Tillmann (Ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 307-316.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe*. 6 Vols. Theodor W. Adorno Archiv (Ed.). GÖDDE, Christoph; LONITZ, Henri (Ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995-2000.

BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1939). Herausgegeben und editiert von Detlev SCHÖTTKER. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia, técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época das suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter. *Textos de W. Benjamin*. Trad. José Lino Grünewald. São Paulo: Abril, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte / São Paulo: UFMG / Imprensa Oficial, 2007.

- BLOCH, Ernst. Aktualität und Utopie. Zu Lukács' Philosophie des Marxismus. *Der Neue Merkur*, year 7, v. 1, October 1923 - March 1924. Nendeln/ Liechtenstein: Reprint, 1970, p. 457-477.
- BRODERSEN, Momme. Von Berlin nach Capri. Benjamin in Italien. In: BRODERSEN, Momme (Ed.). *Benjamin auf Italienisch. Aspekte einer Rezeption*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, p. 120-142.
- BRODERSEN, Momme. *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin. Leben und Werk*. Bühl-Moos, 1990.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge/ London: MIT Press, 1989.
- BURGIN, Victor. The City in pieces. *New Formations*, n. 20, p. 33-45, Summer 1993.
- DZIEWIOR, Yilmaz. Ins Licht. Über Danh Vo in der Kunsthalle Basel. *Texte zur Kunst*, n. 75, 2009, p. 217-221.
- FASSI, Luigi. Terra Incognita. On the art of Danh Vo. *Artforum*, February 2010, p. 152-159.
- FELLMANN, Benjamin. *Durchdringung und Porosität: Walter Benjamins Neapel. Von der Architekturwahrnehmung zur kunstkritischen Medientheorie*. Berlin: LIT, 2014.
- GEULEN, Eva. Zeit zur Darstellung. Walter Benjamins Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". *Modern Language Notes*, v. 107, n. 3, p. 580-605, April 1992
- GIEDION, Siegfried. *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton*. Leipzig/ Berlin: Klinkhardt & Biermann, 1928.
- KUNSTHALLE BASEL. Press release. Danh Vo: Where the Lions Are. 11. June - August 23, 2009. <http://www.kunsthallebasel.ch/exhibitions/current/82> (último acesso em 14 de julho de 2014).
- LINDNER, Burkhardt. "Habitationsakte Benjamin. Über ein 'akademisches Trauerspiel' und über ein Vorkapitel der 'Frankfurter Schule'". *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. 14, 1984, p. 147-165.
- LUKÁCS, G. *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*. Berlin: Malik, 1923.
- MICKO, Marian: *Walter Benjamin und Georg Simmel*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2010.
- SIMMEL, Georg. Venedig. In: SIMMEL, Georg. *Zur Philosophie der Kunst*. Simmel, Gertrud (Ed.). Potsdam: Kiepenheuer, 1922.
- SIMMEL, Georg. Kolleghefte, Mit- und Nachschriften." In: SIMMEL, Georg. Gesamtausgabe . RAMMSTEDT, Otthein (Ed.). Frankfurt am Main, 1989-; Vol. 21, RAMMSTEDT, Angela; ROL, Cécile (Ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010, p. 141-224.
- VARADINIS, Mirjam. Shattered Freedom. *Parkett*, n. 90, p. 210-216, 2012.
- VO, Danh. Letter from Buenos Aires, April 3rd 2009: To whom it may concern. Part of: KADIST ART FOUNDATION, Paris: Press Release. Danh Vo: Les fleurs d'intérieur, May 30-July 19, 2009, p. 2 of 6.
- WOLFS, Rein. Die fünfte Kolumne. Die Sprengkraft einer Smith Corona. November 2011. <http://archiv2.fridericianum-kassel.de/kolumne000.html> (Último acesso em 14 de julho de 2014).