UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

TIAGO MACHADO DE JESUS

Revelar o cenário, emprestar a paisagem: o trabalho *in situ* de
Daniel Buren e o sistema da arte (1967- 1987).

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2013

TIAGO MACHADO DE JESUS

Revelar o cenário, emprestar a paisagem: o trabalho *in situ* de
Daniel Buren e o sistema da arte (1967- 1987)

Tese apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em História
Social do Departamento de
História da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título
de doutor em História.

Orientador: Professor Dr.
Francisco Cabral Alambert
Júnior

De Acordo: _____

Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Júnior

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

JESUS, Tiago Machado de. **Revelar o cenário, emprestar a paisagem: O trabalho *in situ* de Daniel Buren e o sistema da arte (1967- 1987).** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Doutor em História Social.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao professor Francisco Cabral Alambert Júnior, por ter aceitado orientar esta tese e por se fazer presente nos momentos mais decisivos deste percurso.

Ao professor Jean-Marc Poinot, pela generosa acolhida na Universidade *Rennes 2 Haute Bretagne* quando da realização dos estágios de pesquisa na França (2011 e 2012) e por possibilitar o acesso ao seus arquivos pessoais sobre Daniel Buren. Aos atenciosos funcionários dos Archives de la Critique d'Art (ACA), sediado na cidade de Rennes.

Aos professores e aos funcionários do departamento de Historia e ao Programa de Pós-Graduação em Historia Social, local privilegiado para minha formação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio financeiro concedido através da Bolsa Regular para Doutorado e a Bolsa Estágio Pesquisa no Exterior (BEPE).

Aos professores Luiz Renato Martins e Marcos Soares e a todos os membros do grupo de pesquisa DESFORMAS, por possibilitarem a criação e manutenção de um estimulante espaço discussão sobre os mais variados aspectos da teoria crítica, onde pude colher valiosas indicações para o meu trabalho.

Aos professores Paulo Venâncio Filho, Artur Fontes, Marcos Napolitano e Vinicius Spricigo, pela animada e instigante arguição no momento da apresentação desta tese.

Aos amigos e colegas que me acompanharam de maneira mais próxima ou, pela força das variadas circunstâncias da vida, de forma mais distante. Dentre os quais gostaria de citar nominalmente: Lucas Endrigo, Renato de Mattos, o casal “parisiense” Gabriel Zacarias e Gisela Anauate, Marília Giannini, André Nicacio, Bruno Estefanes, Lindener Pareto e Eduardo Chammas.

Gostaria de lembrar também dos amigos brasileiros que encontrei em Rennes: Angelo Sampaio, Renata Gabriella, Luiza Mascarello e Hildeane Borges.

Ao apoio irrestrito da minha família: meu pai Hermínio, minha mãe Leontina e meu irmão Hugo.

E em especial, gostaria de agradecer o amor, a compreensão e, sobretudo, a paciência de Letícia Sá.

RESUMO

JESUS, Tiago Machado de. **Revelar o cenário, emprestar a paisagem: o trabalho *in situ* de Daniel Buren 1967-1987**. 2013. 200 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Esta tese analisa o desenvolvimento do trabalho do artista plástico francês Daniel Buren, nascido no ano de 1938 em Boulogne-Billancourt, nos arredores de Paris. Trata-se de um autor ligado aos desdobramentos das pesquisas neovanguardistas na França, conhecido como um dos fundadores da *crítica institucional*, no contexto da chamada arte conceitual. Suas instalações se caracterizam por estabelecer uma análise sistemática entre a obra de arte e seu local de exposição através daquilo que chamou de trabalho *in situ*. Atualmente, esta locução é frequentemente utilizada no campo da arte contemporânea para designar trabalhos realizados no próprio local de exposição. Dentre as múltiplas possibilidades de analisar a vasta obra de Daniel Buren, buscamos explorar exatamente o desenvolvimento deste aspecto central de seu trabalho, a noção de trabalho *in situ* e sua aplicação dentro e fora dos museus e galerias. Esta escolha visa dois objetivos: em primeiro lugar apresentar o funcionamento destes trabalhos ao longo do período analisado. Estes, apesar de surgirem de uma proposta simples, são capazes de movimentar, a cada vez, diversos elementos materiais e simbólicos que compõem o espaço investido. Em segundo lugar, trata-se de avaliar a força crítica do trabalho *in situ* nestas duas décadas e sua possível ressonância para a arte contemporânea, uma vez que o trabalho *in situ* tem por característica principal evidenciar o espaço no qual se insere como local de exposição e de produção cultural a ser problematizado. Para o desenvolvimento deste estudo consideramos que o “sistema da arte” analisado e criticado por Buren, e no interior do qual ele forçosamente desenvolve o seu trabalho, sofreu modificações profundas no período a que se refere esta pesquisa, acompanhado de mudanças igualmente significativas no modo como a cultura se reproduz no capitalismo tardio. Este efeito se consolida em diversas propostas curatoriais e museográficas que abandonam o território seguro da história da arte em direção a propostas autorais ou temáticas. Observa-se também a reformulação e criação de novos espaços expositivos, trabalhados pelos artistas e curadores, que buscam dar conta das questões ligadas à desmaterialização da obra de arte e de

sua circulação no campo cultural expandido. Em adição a isso, o próprio espaço urbano se torna um local a ser investido pelas obras *in situ*, suscitando questões concernentes à relação entre a arte, o artista e o espaço público da cidade.

Palavras-chave:

Daniel Buren. Arte Contemporânea. Trabalho *in situ*. Crítica Institucional. Capitalismo Tardio.

ABSTRACT

JESUS, Tiago Machado de. **Reveal the scenery, borrow the landscape: the work *in situ* of Daniel Buren 1967-1987**. 200 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

This thesis examines the development of the work of French artist Daniel Buren, born in 1938 in Boulogne-Billancourt, near Paris. His work is characterized by establishing a systematic analysis between the work of art and its exhibition venue through what he called the work *in situ*. Currently, this term is often used in the field of contemporary art to define a work done on site. Among the many ways of analyzing the vast work of Daniel Buren, we explore the development of this central aspect of his work, the notion of work *in situ* and its application in and out of museums and galleries. This choice aims at two objectives: firstly present the functioning of these works over the period analyzed. Even though they arise from a simple proposal, they mobilize various material and symbolic elements that constitute the invested space. Secondly, evaluate the critical strength of the work *in situ* during these two decades and their possible resonance to contemporary art, since the work *in situ* is characterized by evidencing the space in which it is installed as a site of exhibition and cultural production open to questioning. To develop this study, we consider that the "art system" analyzed and criticized by Buren, who work within that system, was modified significantly in the period referred to in this research, accompanied by equally significant changes in how culture reproduces itself in late capitalism. This effect is consolidated in many curatorial proposals that leave the safe territory of art history toward questions regarding the dematerialization of the art object and its circulation in the expanded cultural field. We also observe the redesigning and the creation of new experimental exhibition spaces. In addition to this, the urban space itself becomes a place to be invested by the works *in situ*, raising questions concerning the relationship of the art and the artists in the public space of the city.

Keywords:

Daniel Buren. Contemporary Art. Work *in situ*. Institutional Critique. Late Capitalism.

Résumé

JESUS, Tiago Machado de. **Montrer le décor, emprunter le paysage: le travail *in situ* de Daniel Buren 1967-1987**. 200 f. Thèse (Doctorat) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Ce travail analyse l'œuvre de l'artiste français Daniel Buren entre les années 1967 et 1987. Buren est né en 1938 à Boulogne-Billancourt, près de Paris. Il est connu comme l'un des fondateurs de la critique institutionnelle dans le contexte de l'émergence l'art conceptuel dans les années 1960 et 1970. Ses installations sont caractérisées par l'analyse systématique de l'œuvre d'art et son lieu d'exposition à travers ce qu'il a appelé le travail *in situ*. Actuellement, cette expression est souvent utilisée dans le domaine de l'art contemporain pour décrire le travail effectué sur le site de l'exposition elle-même. Parmi les nombreuses possibilités d'analyser l'œuvre de Daniel Buren, nous explorons le développement de cet aspect central de son travail: la notion de travail *in situ* et son application à l'intérieur et à l'extérieur des musées et des galeries. Ce choix vise deux objectifs: tout d'abord il s'agit de comprendre les principales caractéristiques du travail présentées dans la période analysée. Même s'il apparaisse comme une simple application du matériel à bande rayée, il est capable d'interroger, à chaque fois, de divers éléments matériels et symboliques qui forcément constituent l'espace investi. Deuxièmement, il est essentiel d'évaluer la force de l'œuvre *in situ* dans ces deux décennies et sa possible résonance dans l'art contemporain, une fois que la force du travail *in situ*, tel quel il est développé par Buren, est de mettre en évidence l'espace d'exposition compris comme un lieu où les oeuvres d'art sont produits et socialisés. Pour réaliser cette étude, nous considérons que le "système de l'art " analysé et critiqué par Buren, le système à l'intérieur duquel il travaille, a subi de profonds changements dans la période visée par cette recherche, accompagné également pour d'importantes altérations dans la façon dont la culture se reproduit dans le capitalisme tardif. Cet effet est consolidé dans les différentes propositions muséographiques qui quittent le territoire sûr de l'histoire de l'art vers des questions liées à la dématérialisation de l'oeuvre d'art et sa circulation dans le champ culturel élargi. En ce sens on observe aussi la création des nouveaux espaces d'exposition qui sont travaillés par les artistes et par les organisateurs d'expositions. En outre, l'espace urbain devient lui-

même un endroit à être investi par les œuvres *in situ*, établissant une relation entre l'art, l'artiste et l'espace public de la ville.

Mots-clés:

Daniel Buren. Art Contemporain. Travail *in situ*. Critique institutionnelle. Capitalisme tardif.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES¹

Figura 1 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Pintura sobre formas variáveis”. Pintura acrílica sobre tecido listrado. (223cmX198,3cm.). Julho-Agosto, 1966, Paris.....	32
Figura 2 - <i>Photo-souvenir</i> . “ <i>Within and Beyond the Frame</i> ”. Trabalho <i>in situ</i> . John Weber Gallery, Nova York, 1973.....	33
Figura 3.- <i>Photo-Souvenir</i> . “ <i>Within and Beyond the Frame</i> ” Trabalho <i>in situ</i> . John Weber Gallery, Nova York, 1973.....	33
Figura 4 - <i>Photo-souvenir</i> . “ <i>Within and Beyond the Frame</i> ” Trabalho <i>in situ</i> . John Weber Gallery, Nova York, 1973. (Vista interna da galeria).....	34
Figura 5. Capa das revistas Artforum e frieze publicadas no outono de 2007. Foto de Matthieu Laurette.....	40
Figura 6 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Interruption”. Trabalho <i>in situ</i> . Galeria Yvon Lambert, Paris, 1969.....	44
Figura 7 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Interruption”. Trabalho <i>in situ</i> . Galeria Yvon Lambert, Paris, 1969.....	44
Figura 8 - A Sorbonne ocupada pelos estudantes. Paris, Maio 1968. Foto: Henri Cartier Bresson / Magnum.....	51
Figura 9. <i>Photo-souvenir</i> . Pintura acrílica sobre tecido listrado Branco e verde. (226 x 206 cm). Outubro de 1966,Paris.....	57
Figura 10 - <i>Photo-Souvenir</i> . Exposição coletiva: Buren, Mosset Parmentier e Toroni. Manifestation 1. 1967.....	63
Figura 11 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Manifestation n°1”. Trabalho <i>in situ</i> . Detalhe.....	63
Figura 12 - <i>Photo-Souvenir</i> : Buren, Mosset, Parmentier e Toroni. “Manifestation n°3”. Trabalho <i>in situ</i> . 1967.....	65
Figura 13 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Manifestation n°4”. Trabalho <i>in situ</i>	67
Figura 14 - <i>Photo-souvenir</i> . “Manifestation n°4”. Trabalho <i>in situ</i>	68

¹ As ilustrações nomeadas como “*Photo-Souvenir*” são parte do acervo de Daniel Buren (mais detalhes sobre esta categoria da produção do artista V. abaixo a seção *Introdução*).

Figura 15 – <i>Photo-Souvenir</i> . “Manifestation n°4”. Trabalho <i>in situ</i>	68
Figura 16 - <i>Photo-souvenir</i> . “Il s’agit de voir: des bandes verticales blanches et vertes qui ne sont que des bandes verticales blanches et vertes qui reportent à des bandes verticales blanches et vertes qui ne sont que des bandes verticales blanches et vertes”. Trabalho <i>in situ</i>	72
Figura 17- <i>Photo-Souvenir</i> . “Les Hommes-Sandwichs”. Trabalho <i>in situ</i> . 1968, Paris.....	73
Figura 18 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Affichage Sauvage”. Trabalho <i>in situ</i> . Abril de 1968,Paris (Foto : Bernard Boyer).....	74
Figura 19 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Affichage Sauvage”. Trabalho <i>in situ</i> .1968,Paris. (Foto : Bernard Boyer).....	75
Figura 20 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Affichage Sauvage”. Trabalho <i>in situ</i> . Março 1969, Berna.....	77
Figura 21 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Peinture acrylique sur tissu rayé blanc et vert suspendu”. Trabalho <i>In Situ</i> . Detalhe. Dezembro 1970 – Janeiro 1971. Galeria Yvon Lambert. Paris.....	78
Figura 22- Hans Haacke. <i>Real-Time Social Systems</i> , in the Solomon R. Guggenheim, 1971.....	87
Figura 23 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Peinture/Sculpture”. Trabalho <i>in situ</i> . Solomon R. Guggenheim Museum. 1971.....	89
Figura 24. <i>Photo-Souvenir</i> . “Peinture/Sculpture”. Trabalho <i>in situ</i> . Solomon R. Guggenheim Museum. 1971.....	89
Figura 25. Plano do Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Yorque.....	90
Figura 26. Petição improvisada por Buren. 1971.....	92
Figura 27 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Kunst Bleibt Politik”. Trabalho <i>in situ</i> . Colônia, Alemanha, 1974.....	96
Figura 28 - Cartaz afixado por Buren por ocasião da primeira censura realizada pelo Museu de Colônia, contra o trabalho “ <i>Kunst bleibt politik</i> ”, 1974.....	96

Figura 29 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Sanction of the Museum”. Trabalho <i>in situ</i> . Museu de arte moderna da cidade de Oxford, Março-Abril de 1973.....	98
Figura 30 - <i>Photo-Souvenir</i> . “A partir de là...” Trabalho <i>in situ</i> . Mönchengladbach, Alemanha, 1975.....	100
Figura 31 - Le salon de 1699 [Academie de Peinture et Sculpture, Louvre], de N. Langlois, gravura, 1700, Bibliothèque Nationale de France.....	101
Figura 32 - Lauda-Conatum, Exposition au Salon du Louvre em 1787, de Pietro Antonio Martini, gravura, 1791.....	102
Figura 33 - <i>Photo-Souvenir</i> . “To Place and to Transgress”. Trabalho <i>in situ</i> . Nova York. 1976.....	105
Figura 34 - <i>Photo-Souvenir</i> . “To place”. Trabalho <i>in situ</i> . John Weber Gallery (quarto andar), 1976.....	105
Figura 35 - <i>Photo-Souvenir</i> . “To Transgress”. Trabalho <i>in situ</i> , Galeria Leo Castelli (2º andar), 1976.....	107
Figura 36 - <i>Photo-Souvenir</i> . “To place”. Trabalho <i>in situ</i> . John Weber Gallery (4ºandar), 1976.....	107
Figura 37– Esboços gráficos usados por Buren para a preparação da instalação “To place” e “To transgress”, 1976.....	109
Figura 38 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Frost and Defrost “ (Sala A). Trabalho <i>in situ</i> , Otis Arts Institute Gallery, Los Angeles, 1976.....	110
Figura 39 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Frost and Defrost “ (Sala B). Trabalho <i>in situ</i> , Otis Arts Institute Gallery, Los Angeles, 1976.....	111
Figura 40 – Entrada do Museu Fridericianum durante a Documenta, Kassel, 1955.....	118
Figura 41 – James Lee Byars, <i>As a Sight</i> , Documenta V, 1972.....	120
Figura 42 - Harald Szeemann, último dia da documenta 5.....	122
Figura 43 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Exposição d’une exposition, une pièce en 7 tableaux”. Trabalho <i>in situ</i> . Junho de 1972. <i>Documenta V</i> , Kassel, RFA.....	123

Figura 44 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Exposição d’une exposition, une pièce en 7 tableaux”. Trabalho <i>in situ</i> . Junho de 1972. <i>Documenta V</i> , Kassel, RFA.....	124
Figura 45 - <i>Photo-Souvenir</i> . <i>D’un panneaux a l’autre, D’une couleur à l’autre, À Travers de la XVII Biennale</i> . Trabalho <i>in situ</i> . 1983. <i>Bienal de São Paulo</i> . Foto de Leornado Crescenti Neto.....	129
Figura 46 - Planta do térreo, com a disposição das obras apresentadas pela Bienal de São Paulo em 1983.....	131
Figura 47- Planta do segundo andar com a disposição das obras apresentadas pela Bienal de São.....	131
Figura 48 - Planta do terceiro andar com a disposição das obras apresentadas pela Bienal de São Paulo em 1983.....	131
Figura 49 - <i>Photo-Souvenir</i> . “La cabane éclatée n°9”. Trabalho <i>in situ</i> . Setembro de 1985. In.: <i>Dialogues</i> . Moderna Museet. Estocolmo, Suécia.....	135
Figura 50 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Points de vue ou le corridorscope”. Trabalho <i>in situ</i> . 1983. Museu de Arte Moderna da cidade de Paris.....	137
Figura 51 e 52 - <i>Photo-Souvenir</i> : “Quatorze verrière moins Une”. Trabalho <i>in situ</i> , Veneza, 1976.....	142
Figura 53 - Centro George Pompidou. Paris.....	146
Figura 54 - <i>Photo-Souvenir</i> : “Les Couleurs: Sculpture”. Trabalho <i>in situ</i> . Junho de 1977. Centro George Pompidou. Musée National d’Art Moderne, Paris.....	152
Figura 55 - <i>Photo-Souvenir</i> . Foto panorâmica com a indicação da instalação das bandeiras listradas.....	152
Figura 56 - <i>Photo-Souvenir</i> : “Les Formes: Peinture”. Trabalho <i>in situ</i> . Junho de 1977. Centro George Pompidou. Musée National d’Art Moderne, Paris.....	154
Figura 57 - <i>Photo-Souvenir</i> : “Les Formes: Peinture”. Trabalho <i>in situ</i> . Junho de 1977. Centro George Pompidou. Musée National d’Art Moderne, Paris.....	154

Figura 58 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Les Deux Plateau” . Escultura <i>in situ</i> , cour d’honneur du Palais- Royal, Paris, 1986.....	160
Figura 59 - <i>Photo-Souvenir</i> . “ Autour du Retour d’un Détour”. Trabalho <i>in situ</i> . Paris, 1988.....	161
Figura 60 - <i>Photo-Souvenir</i> . “Affichage Sauvage”. Trabalho <i>in situ</i> . Abril de 1968,Paris (Foto : Bernard Boyer).....	163
Figura 61 - Richard Serra. “Tilted Arc”, Federal Plaza, New York, 1981-1989.....	172
Figura 62 - Daniel Buren. “Deux Plateaux”, Escultura <i>in situ</i> , Paris, 1986 (Foto: Letícia Sá, 2012).....	174
Figura 63- <i>Photo-souvenir</i> . “Deux Plateaux”, Escultura <i>in situ</i> , Paris, 1986.....	176
Figura 64 - Daniel Buren. “Deux Plateaux”, Escultura <i>in situ</i> , Paris, 1986. (Foto: Letícia Sá, 2012).....	177
Figura 65 - “Jeux d'enfants sur les "Deux Plateaux". Paris, 2010. (Foto: Pierre Lacroix).....	180
Figura 66 – Desfile primavera/verão 2013 da grife Louis Vuitton. (Foto: Reuters Pictures).....	186

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
SOBRE A CRÍTICA DO MODERNISMO NAS ARTES.....	25
“OS PINGOS NOS IS”	31
1 A REDUÇÃO DA PINTURA E OS PRINCÍPIOS DO TRABALHO <i>IN SITU</i>	43
1.1 PERIODIZAR OS ANOS 1960.....	48
1.2 A ESCOLHA DO MATERIAL E A PREPARAÇÃO PARA AS EXPOSIÇÕES....	56
1.3 AS MANIFESTAÇÕES.....	61
1.4 A FERRAMENTA VISUAL E OS PRINCÍPIOS DO TRABALHO <i>IN SITU</i>	69
1.5 ALGUNS EXEMPLOS DOS PRIMEIROS TRABALHOS.....	71
2 ENQUADRAR A MOLDURA: O TRABALHO <i>IN SITU</i> E O MUSEU/GALERIA	80
2.1 AS SANÇÕES DO MUSEU.....	86
2.2 OS ESPAÇOS E TEMPOS DA GALERIA.....	103
3 A “ARTE” DE EXPOR: O TRABALHO <i>IN SITU</i> E AS EXPOSIÇÕES PERIÓDICAS	114
3.1 DANIEL BUREN NA <i>DOCUMENTA 5</i>	117
3.2 BUREN NAS BIENAS DE SÃO PAULO: 17ª BIENAL DE SÃO PAULO, 1983.....	125
3.3 BUREN NAS BIENAS DE SÃO PAULO: 18ª BIENAL DE SÃO PAULO, 1985.....	132
4 PORTAS, JANELAS, CLARABÓIAS: AS POSSIBILIDADES DO TRABALHO NAS FRONTEIRAS DO SISTEMA	139
4.1 O CENTRO GEORGE POMPIDOU NA PERSPECTIVA DE DANIEL BUREN.....	144

5 O TRABALHO <i>IN SITU</i> E O ESPAÇO URBANO.....	158
5.1 OS CARTAZES SELVAGENS E A CIDADE COMO CENÁRIO.....	163
5.2 O TRABALHO <i>IN SITU</i> , O <i>SITE-SPECIFIC</i> , E A ARTE PÚBLICA.....	169
CONCLUSÃO: A EXPANSÃO INFINITA DO DÉCOR OU UMA GARRAFA	
AO MAR?.....	181
REFERÊNCIAS.....	188
ANEXOS.....	198

INTRODUÇÃO

Eu procuro desde o início mostrar o mais claramente possível que jamais uma coisa existe por ela mesma, em uma espécie de em si.

Daniel Buren, Autour de Ponctuations, 1980

Escrever sobre os trabalhos de Daniel Buren e ao mesmo tempo falar sobre as condições que dificultam ou proporcionam a sua plena visibilidade, eis o desafio desta pesquisa. O que poderia soar estranho em se tratando de uma monografia cujo objetivo seria o de estudar a obra de um artista em particular. Contudo, não se trata de analisar uma obra propriamente, ou um conjunto delas, mas sim de analisar um trabalho que no período estudado praticamente não cessou de colocar questões que pouco se relacionam com aquilo que inadvertidamente entendemos como “arte”, ou seja, como esse domínio da prática social que pressupõem uma obra a ser contemplada esteticamente em um lugar preciso para tal finalidade.

Neste sentido, Buren mobilizou ao longo de seu trabalho não apenas a sua pintura/ferramenta visual, com todas as especificidades que ela contém – pintura situada, na maior parte dos casos de instalação efêmera, que repete o seu padrão visual – como também fez um uso, igualmente consciencioso de textos e registros fotográficos (por ele chamados de *photo-souvenirs*), ambos entendidos como elementos não substitutivos do trabalho visual e como conjunto de dispositivos indispensável para sua atuação no meio artístico contemporâneo. Assim, estes elementos adjacentes ao trabalho visual, e em especial os textos, são fundamentais para o funcionamento da obra e não uma espécie de paliativo do seu trabalho visual. Os textos se tornam fundamentais na medida em que toda a proposta do trabalho de Buren consistiu, desde muito cedo em sua carreira, a deslocar a atenção do objeto de arte sacralizado em direção àquilo que ele chamará, em seus primeiros textos teóricos, de “embalagem”:

Insisto em dizer que para além da ‘famosa coisa’ a ser olhada é preciso observar a maneira de apresentá-la. Chamaria isso de *embalagem*. Tal processo vai desde o local onde serão expostas as telas até esta entrevista que estamos fazendo. Esta embalagem é um ponto importante no que estou dizendo, já que desejo por os pingos nos is. Mas não se pode confundi-la com a coisa a ser olhada propriamente dita. Existe a tela e a embalagem: e reivindico este

último termo, porque ele é coerente com o primeiro. A partir daí, a embalagem é aceitável, já que a tela é justificável. Além disso, e numa perspectiva de comparação, diria que a arte não passa de embalagem... (BUREN, 2012, p.37).

O termo “embalagem”, por sua vez, será substituído ao longo dos textos mais elaborados da década de 70, por termos mais específicos, que buscam dar conta dos componentes pragmáticos, muitas vezes ignorados, que estão sempre ao lado da obra, fazendo-a falar, ou obliterando-a, garantindo o seu sentido e conservando-a: a formação do público, a cenografia da exposição, a arquitetura do ambiente que acolhe a obra, os comentários, convites para *vernissages*, os textos de mediação publicados no catálogo (textos assinados por críticos, marchands, curadores, entrevistas com o artista, etc.), no *press-release* ou fixados na parede da galeria. Todos esses pontos farão parte das preocupações de Buren. Assim, sem jamais abandonar o trabalho da instalação de materiais no espaço, mas se desfazendo das convenções a esse respeito, Buren, através de seus textos, pensará, de acordo com o desenvolvimento de seu trabalho condicionado pelo contexto expositivo, o papel dos variados elementos materiais que concorrem para o ato da exposição. O quadro, a moldura, o chassi, os quadros institucionais fornecidos previamente pelos museus e galerias de arte, os elementos políticos e ideológicos que ali se materializam serão considerados como limites de caráter cultural:

A propósito, os “Limites Culturais” de forma geral (a sociedade) e particular (os meios de informação) atingiram uma acuidade decisiva; ignorá-los enquanto limites é necessário à sobrevivência da arte, ao menos de sua vanguarda mais em voga. (BUREN, 2001, p.71)

Ao mobilizar termos como chassi, pintura e moldura, Buren está longe de desconsiderar aquilo que os historiadores do período tratam pelo termo “desmaterialização da arte”, entendendo por isso a virtual desaparecimento dos suportes tradicionais (pintura e escultura) como tendência hegemônica na arte no final dos anos 1960 e a consequente introdução dos mais variados tipos de materiais como componentes semânticos mobilizados pelos artistas (Cf. LIPPARD, 1997). Ao contrário, é exatamente desta desaparecimento virtual de que parte o trabalho do artista francês, tal como pode ser observado em seu texto chamado “Limites Críticos”, publicado originalmente em 1970 (BUREN, 2012, p.165). Ali o autor afirma que a desaparecimento dos suportes tradicionais não significou o fim do regime de visualidade

que orientava a arte “moderna”. A chamada arte conceitual não seria senão mais um desdobramento do idealismo próprio aos participantes do “sistema da arte”, que atinge níveis de abstração ainda mais elevados quando se retiram dos espaços especializados para executar o trabalho e, retornam a eles para difundi-lo para o público especializado:

O que se configura numa vantagem para recriar através de outros meios (terra, conchas, água, palavras, galhos ou transportando as telas do museu para terrenos baldios) formas esgotadas pela pintura tradicional e promover um aparente segundo sopro de vida ao que estava morto. Desta forma, reaparecem alegremente o ego, o anedótico, o naturalismo, o academicismo, o romantismo e todas estas noções similares e típicas do século XIX, e que o século XX não cessa de tomar emprestadas. (BUREN, 2001, p.69)

Dessa forma os textos publicados pelo autor tomam para si a reflexão sobre os elementos que poderíamos entender em seu conjunto, como discursos e dispositivos periféricos à obra visual. Estes, no entanto, contribuem, em seus momentos de socialização, para definir a realidade social e simbólica da obra, para fixar os conteúdos e perenizar os trabalhos em sua integralidade. Elementos estes que estão, na maioria dos casos, fora do controle dos artistas e dos trabalhos por eles apresentados. Ao contrário disso, o trabalho visual, segundo Buren, deve ser regulado mediante a proposta do trabalho *in situ*, o que significa afirmar que ele deve considerar as características do lugar enquanto espaço arquitetônico definido e o seu funcionamento como ambiente de reprodução do sistema artístico/cultural hegemônico a ser analisado e confrontado. É neste sentido que os textos refletem sobre os elementos pragmáticos dispostos no interior do espaço expositivo, que regulam os possíveis significados do trabalho visual. Como afirma Jean-Marc Poinot no prefácio dos escritos de Daniel Buren, publicados em três volumes em 1991, seus textos inevitavelmente devem se posicionar no debate artístico: “Do mesmo modo que os trabalhos são situados, suas propostas são endereçadas. Com seus textos e manifestações Daniel Buren toma partido no debate artístico.” (In.: BUREN, 1991, p.12).

A fotografia, por sua vez, é usada como um recurso documental, mnemônico, um *souvenir*, que, de maneira similar à produção textual, não pretende substituir ou representar a integralidade do funcionamento do trabalho por ela indiciado: “Ninguém chegaria a confundir – salvo em caso de dessaranjo cerebral profundo – o

crocodilo com sua fotografia, nem o contrário, sob pena de inconvenientes fatais para o enganado”. (BUREN, 1991, p.101). Contudo, mesmo sem deixar de ser um recurso mnemônico, pode assumir também funções investigativas e críticas a respeito das múltiplas possibilidades de construção de pontos de observação do trabalho já realizado, tal como descrito em um livro editado por ocasião de uma exposição no Château de Cadillac em 1985:

Inicialmente informativa, toda sala sendo fotografada de um só e único ponto de vista, o mais englobante possível, a fim de fornecer uma ideia geral do espaço investido. Em seguida, desconstrutiva, prevalecendo nesta fotografia os fragmentos, eles próprios reproduzidos na mesma escala do original. Nós obtivemos diferentes enquadramentos, todos arbitrários, mas indicativos tanto do lugar fotografado quanto da fragilidade da fotografia enquanto testemunha objetiva. Todas as fotografias sendo apenas, naquilo que concerne à obra fotografada, uma redução, uma fragmentação, uma manipulação do assunto em questão, quando não está totalmente em contradição com ele. (BUREN, 1991, p.101).

Trata-se aqui, portanto, da tentativa de recuperação de uma obra efêmera cuja dependência das circunstâncias de aparecimento para o estabelecimento de seu sentido é total, cuja pertinência não se encontra propriamente no material empregado nas intervenções propostas pelo artista, mas que depende do contexto real que foi enfrentado pelo trabalho realizado.

Portanto, a análise que se seguirá trabalhará em duas frentes. A primeira delas se situaria no nível daquilo que poderíamos chamar de análise semântica do trabalho, isto é, propor questões e esclarecer o funcionamento das proposições de Buren no interior de um domínio preciso, qual seja, o espaço expositivo que as instalações investem num determinado trabalho. A segunda frente seria atacar as instalações de Buren a partir de um ponto de visto histórico-crítico, propondo esclarecer o campo de forças do qual a obra emerge. Pois, se a ferramenta visual em si estaria fora de todo esforço interpretativo, o mesmo não se pode dizer dos elementos que ela mobiliza no momento de sua instalação. Este estudo busca analisar os trabalhos realizados entre 1967 e 1987. Período particularmente importante no desenvolvimento da obra de Buren, uma vez que compreende as primeiras manifestações parisienses nas quais o artista faz uso de suas listras e se encerra com a plena formulação dos requisitos do trabalho *in situ* no final da década

de 1980, após as polêmicas que envolveram a sua instalação pública em Paris (Deux Plateaux, trabalho *in situ*, 1986).

Nascido em 1938, em *Bolougne-Billancourt*, nos arredores de Paris, onde reside atualmente, Daniel Buren se formou na *École Nationale Supérieure des Métiers d'Art* em 1960. Após uma série de viagens para o continente americano, que inclusive lhe rendeu a oportunidade de trabalhar na realização de murais decorativos nas Ilhas Virgens. Torna-se conhecido no meio artístico parisiense ganhando o *Prix Le Franc* para jovens pintores em 1965. Entre 1966 e 1967 se dedica a questionar as bases da pintura formal através de seu trabalho em associação com outros três jovens pintores Michel Parmentier, Olivier Mosset e Niele Toroni ("BMPT"), pintando sobre uma tela pré-fabricada cujo fundo se resumia a listras verticais que alternavam o branco e a cor de 8,7cm de largura. Nos anos que se seguiram ao trabalho conjunto com a associação "BMPT", Buren adotará o padrão visual do tecido listrado como ponto invariável para suas intervenções, utilizando-a, segundo suas próprias palavras como uma "ferramenta visual" (*outil visuel*). Fazendo uso desta ferramenta, Buren será um dos artistas mais ativos no cenário da arte contemporânea, trabalhando em ambientes os mais variados, como lugares especializados em exposição de arte, museus, galerias e exposições periódicas, e ao mesmo tempo, com ou sem o apoio de uma instituição artística, no espaço urbano, no mobiliário das cidades, em outdoors, em monumentos ao ar livre. O trabalho do artista, marcado pela coerência e longevidade, ganhou notoriedade em vários países, recebendo, inclusive, o "Leão de Ouro" em Veneza por sua participação na Bienal de 1986. Para se ter uma ideia da extensão da proposta elaborada pelo artista, o historiador Guy Lelong afirma que até o ano de 2001, Buren produziu mais de dois mil trabalhos, número que só aumentou, uma vez que Buren continua ativo no cenário contemporâneo (LELONG, G., 2002, p.33).

O constante uso do elemento invariável por mais de quatro décadas lhe rendeu, desde os primeiros anos de sua carreira, rótulos pouco pertinentes como o de "artistas das listras", ou ainda a associação das listras com seu nome ("as listras de Buren"). Neste sentido, mesmo um filósofo e crítico experiente como Arthur Danto, em seu livro lançado em 1997 exemplifica o fim da pintura citando as monótonas e agressivas "listras de Buren" (DANTO, 2003, p.26).

Contudo, uma análise mais detida da literatura especializada, vistas por nós como documentos de pesquisa, revela que a obra de Buren desafia categorizações simples. Cada prefácio de catálogo de exposição, monografia dedicada ao seu trabalho, artigos de revistas ou de imprensa, parecem oferecer, a cada vez, uma abordagem levemente diferente de sua identidade artística, fornecendo perspectivas múltiplas e até contraditórias. Buren foi associado aos desdobramentos do pós-minimalismo, foi visto como um pintor de “grau zero”, como um artista conceitual, como um dos precursores da “crítica institucional”, ou ainda como uma figura politizada remanescente das neovanguardas. Nos Estados Unidos, por exemplo, seu trabalho foi compreendido principalmente como um desdobramento das posições mais radicais da arte conceitual, entendida *en bloc*, a partir do contexto histórico de radicalização política e estética que marcou a década de 1960. Década que foi marcada pelos movimentos de protestos por direitos civis nos Estados Unidos, a emergência do movimento feminista, do levante dos estudantes culminando com a ocupação da Sorbonne e das greves gerais que encaminharam o fim do gaullismo na França em 1968.

O historiador Thomas Crow que dedicou algumas páginas de seu influente livro *The Rise of The Sixties* à análise de um trabalho de Buren, procura entender as variadas produções artísticas do período como os *happenings*, as atividades multidisciplinares do Grupo Fluxus e as propostas do pintor dinamarquês Asgner Jorn (vinculado a Internacional Letrista e depois à Internacional Situacionista na Europa), a partir da conexão com um cenário político em ebulição, aberto a novos tipos de demandas sociais surgidas a partir das margens da sociedade afluyente:

O radicalismo social se moveu do terreno da indústria e dos partidos de massas em direção ao terreno da consciência, da expressão simbólica e da organização espontânea vinda de baixo. A experiência discordante dos artistas encontraram uma congruência energizante com as formas mais vibrantes e bem-sucedidas da discordância política (CROW, T., 1996, p.11).

Neste sentido, a crise de 1968 foi a evidência da primeira grande crise no modo de regulação do capitalismo no pós-guerra. Modo este que foi nomeado de fordista-keynesiano (HARVEY, 1992). Este modo de regulação manteve o capitalismo em funcionamento e sustentou suas instituições, inclusive as culturais, nos países ocidentais, durante o período de recuperação econômica após a segunda guerra

mundial. A crítica à cultura visual dominante no período foi também uma crítica ao predomínio do modernismo nas artes visuais cujo centro dinâmico não era mais a cidade de Paris, mas sim a cidade de Nova York (GUILBAULT, 1983).

SOBRE A CRÍTICA DO MODERNISMO NAS ARTES

A forma crítica consagrada pela estética modernista, principalmente na sua vertente norte-americana, pode ser resumida em duas características fundamentais. Primeiramente, destaca-se a recusa ao caráter mimético da arte. A arte modernista teria por princípio não reproduzir imagens retiradas da natureza, mas se pautaria pela criação de um sistema de valores autônomos, ou seja, valores perceptíveis a partir da própria organização interna ao plano da pintura. Isto, por sua vez, implicou para o modernismo uma orientação de pesquisa voltada para seu próprio meio, seguido pela especialização das divisões tipológica das artes plásticas segundo seu meio específico (pintura e escultura). Em segundo lugar, mas não menos importante, o modernismo, segundo Greenberg, se apoiaria sobre a constatação histórica deste movimento progressivo rumo à forma crítica, movimento este empreendido, sobretudo, pelo artista de vanguarda, cujo aparecimento dataria de meados do século XIX. Tal narrativa redundou em um modo peculiar de organização das múltiplas tendências da vanguarda.² Deste modo:

Em seu ensaio ‘Vanguarda e Kitsch’ de 1939, Greenberg fez algo extraordinário. Ele identificou o conceito de vanguarda com a perseguição da ‘arte pela arte’ [‘art for art’s sake’]. A marca distintiva dos movimentos modernos que ele chamou de vanguarda (...) seriam a constante busca por uma autonomia ou independência cada vez maior (...). Isto é o que foi entendido como ‘modernismo’, ou tradição de ‘vanguarda’, onde estes dois nomes foram tomados efetivamente como sinônimos (EDWARDS; WOOD, 2004, p. 3).

O esforço de Greenberg visava, sobretudo, manter a arte separada do campo das experiências cotidianas, uma vez que o autor já havia detectado em seu famoso texto “Vanguarda & *Kitsch*”, escrito em 1939, a impossibilidade da revolução

² “A história da pintura de vanguarda é a de uma progressiva rendição à resistência de seu meio; resistência esta que consiste sobretudo na negativa categórica que o plano do quadro opõem aos esforços feitos para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivo-realista.” (GREENBERG, et al., 2001, p. 55.)

socialista conjugada com a tendência totalitária do capitalismo avançado. A tentativa de elaboração de um solo de legalidade própria para as obras de arte resultou na imposição de uma narrativa unívoca sobre a obra de arte modernista, conforme destacado por Paul Wood na citação acima. O caráter problemático de tal organização certamente ficará mais claro se compararmos a estratégia greenberguiana com outra importante definição de arte de vanguarda fornecida pelo crítico literário alemão Peter Bürger. Segundo o autor, durante as primeiras décadas do século XX, a Europa convulsionada, por um lado pelas expectativas revolucionárias anticapitalistas e por outro pela ascensão dos movimentos fascistas, foi palco para o surgimento dos movimentos artísticos de vanguarda. Cada um deles com práticas peculiares de formalização do material artístico. Tanto assim que numa primeira aproximação seria difícil juntar na mesma categoria movimentos como o Dada sediado em Zurique e em Paris, o Construtivismo Russo ou Neoplasticismo de Mondrian e seus seguidores. A diferença específica instaurada pelas vanguardas, segundo Bürger, é a atitude destes movimentos artísticos em face da “instituição arte”:

Com o conceito de instituição arte, refiro-me, escreve Bürger, tanto ao aparecimento de produção e distribuição da arte quanto às ideias dominantes em arte numa época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras. A vanguarda dirige-se contra ambos os momentos: contra o aparelho de submissão a que está submetida a obra de arte e contra o status da arte na sociedade burguesa, descrito pelo conceito de autonomia (BURGER, 1993, p. 52).

Deste modo, as vanguardas históricas não estariam orientadas apenas para uma reflexão autocrítica, como a narrativa de Greenberg pode nos fazer acreditar, elas estariam atentas para o processo de institucionalização que, em última instância, alça as diversas produções culturais ao estatuto simbólico de obra de arte. As vanguardas, portanto, se posicionariam contra a suposta autonomia que coordena a recepção das obras de arte na sociedade burguesa via “instituição arte”. Assim, as principais vanguardas históricas nas primeiras décadas do século XX, ao levarem a experiência modernista à suas últimas consequências, questionando inclusive o conceito idealista de obra de arte — como portadora de categorias como autonomia, autoria e originalidade — visavam, em última instância, o fim da

“instituição arte” e a reintegração revolucionária das produções culturais com a vida cotidiana.

Ainda devemos ao estudo clássico de Bürger a introdução de um termo importante em muitas análises — “neovanguarda”. Tal termo procura dar conta de explicar os movimentos artísticos que retomam, a partir de meados dos anos 50, em um cenário onde o impulso revolucionário estaria ausente, as formas de expressão usadas pelas vanguardas históricas. As neovanguardas mobilizaram alguns dispositivos típicos das vanguardas da primeira metade do século XX (os monocromos, os *readymades*, as colagens, as performances, etc), introduzindo-os nas instituições artísticas. Sobre esta situação, sua análise não se furta a emitir um duro juízo em relação a estas experiências, enfatizando que a estratégia neovanguardista não seria senão fruto da repetição inofensiva de expedientes outrora dotados de potencial crítico:

A restauração da instituição arte e a restauração da categoria de obra indicam que hoje a vanguarda já passou à história. Naturalmente, verificam-se na atualidade tentativas de continuar a tradição dos movimentos de vanguarda (...); tais tentativas, porém como por exemplo os *happenings* — que poderíamos designar como neovanguardistas — já não podem atingir o valor de protestos dos atos dadaístas, independentemente de poderem ser concebidos e realizados com maior perfeição. A razão disto está em que o meio proposto pelos vanguardistas perdeu desde então, uma parte considerável de seu efeito de *choque*. (...). A recuperação das intenções vanguardistas e dos próprios meios de vanguarda já não pode, num contexto diferente, voltar a atingir o efeito restrito das vanguardas históricas. Enquanto o meio através do qual os vanguardistas esperam alcançar a superação da arte obteve com o tempo o *status* de obra de arte, a sua aplicação já não pode ser legitimamente vinculada à uma pretensão de uma renovação da práxis vital (BURGER, 1993, p. 105).

Assim, para Bürger, os meios utilizados pelos neovanguardistas dos anos 1950 e 1960 não seriam suficientemente críticos, ou seja, não estariam suficientemente distanciados das práticas aceitas pela “instituição arte” da segunda metade do século XX. O conteúdo crítico das práticas vanguardistas tenderia a esgotar-se, pois a “instituição arte”, contando inclusive com a cumplicidade do público, já teria codificado o efeito de choque e de ruptura presente nas intervenções vanguardistas.

Segundo o crítico norte-americano Hal Foster (1996) esse diagnóstico das experiências estéticas levadas a cabo no interior da instituição arte, principalmente a partir dos anos 1960, é sedutor, porém historicamente inadequada, pois desconsidera uma série de novas questões que começa a se cristalizar como problema para os artistas deste período:

Este tropo da tragédia seguida pela farsa é sedutor (...) mas dificilmente resiste como um modelo teórico, sem falar de uma análise histórica. Além disto, ele permite atitudes muito difundidas em relação à arte contemporânea, onde primeiro se constrói o contemporâneo como pós-histórico, um mundo-simulacro, de falsas repetições e pastiches patéticos, e então se condena este mundo como tal a partir de um mítico lugar da crítica posto além de todas estas questões (FOSTER, 1996, p. 14).

Ainda segundo Foster, o mero ato da repetição dos dispositivos criativos, típicos do surrealismo ou do dadaísmo efetuado pelas neovanguardas merece análise cuidadosa, pois, se por um lado ele pode servir para a estetização dos recursos não-estéticos através da adaptação das condições institucionais contemporâneas que fazem um uso controlado do “*choque*”; por outro lado, as intervenções acontecem em um tempo histórico muito diferente, ou seja, confrontado com uma sociedade e uma “instituição arte” profundamente modificadas em relação à primeira metade do século XX (BUCHLOH, 2003, pp. 12- 33).

O gesto repetido, neste segundo momento da compreensão, implica relações qualitativamente diferentes, e, muitas vezes reflexivas. Neste sentido, Foster chega a detectar diferentes correntes neovanguardistas — que incluem a pop art, o minimalismo, a arte conceitual, o Grupo Fluxus nos Estados Unidos; o *nouveau realisme* e a *institutional critique*, na Europa, entre outras — que trabalhariam na coordenação de dois eixos. Em primeiro lugar, no nível diacrônico, as neovanguardas propõem uma recuperação experimental dos dispositivos das primeiras vanguardas do século e, em segundo lugar, no nível sincrônico, procuram atualizar a sua questão fundamental, qual seja, aquela cujo eixo gira em torno do problema do estatuto da obra de arte como produção cultural. Neste modelo teórico, não se trata em absoluto de imputar um fim pré-estabelecido para as pesquisas artísticas contemporâneas, ou estabelecer uma simples relação de continuidade, ou ainda defender a originalidade das neovanguardas. Antes, tais práticas nos forçam a pensar sobre essas categorias, pois em última análise, neste modelo, a repetição

dos dispositivos utilizados nas pesquisas das vanguardas históricas — *readymade*, monocromo, colagens, etc. — nada têm a ver com reprodução.³

Neste ponto seria possível dizer que o questionamento do modernismo dá ensejo à retomada múltipla e sistemática das pesquisas efetuadas no período de entre guerras (1917-1936), em um momento de profunda alteração do campo artístico e das práticas culturais no início da década de 1960, ocorrida nos dois lados do Atlântico. Em uma entrevista algo saudosista, concedida em 1980, Daniel Buren se refere a este período nestes termos:

Eu fui parte de uma geração que assistiu a uma explosão que não se viu muitas neste século. Os anos 1960 foram uma renovação e também um fechar de portas para muitas coisas, tal como foi o caso provavelmente nos anos 1916-1917. Eu vivi uma confusão de sentimentos, questionamentos e modificações incríveis. Se lembrarmos das obras feitas com gordura animal de Joseph Beuys, das placas quadradas de metal recortado de Carl Andre, nós estávamos em meio a fabricações jamais vistas antes, modificava-se verdadeiramente toda uma tradição (BUREN, 2012, p.1993).

Assim, frente às modificações de longo alcance nos padrões de sociabilidade no pós-guerra, principalmente entre os países capitalistas avançados, “em quase todos os casos, estes paradigmas (o monocromo, o *readymade*, etc.) aparecem agora como voltados para articular a experiência fundamentalmente diferente dos objetos e dos espaços públicos sob uma recém-formada sociedade de espetáculo, controle e consumo” (FOSTER et. al., 2007, p. 434).

O que distinguiu o século XX, em comparação com qualquer outro período da história, foi uma tendência contínua e acelerada de mudança tecnológica, com efeitos multiplicativos e revolucionários sobre praticamente todos os campos da experiência humana e em todos os âmbitos da vida no planeta. Seguindo a sugestão do historiador Nicolau Sevcenko (2001, p.23-26), esse surto de transformações poderia ser dividido em dois períodos intercalados pela Segunda Guerra Mundial. A primeira fase é marcada pelos desdobramentos das características introduzidas pela

³“Eu quero defender, contra Bürger, que a suposição de um momento de originalidade histórica na relação entre vanguarda histórica e a neovanguarda não permite uma compreensão adequada da complexidade desta relação, pois, nós somos confrontados aqui com práticas de repetição que não podem ser discutidas somente em termos de influência, imitação ou autenticidade. Um modelo de repetição que poderia descrever melhor esta relação é o conceito freudiano de repetição que se origina na repressão e denegação”. BUCHLOH, Benjamin. “Primary Colors” p. 43. apud. FOSTER, Hal. The return of the real, p.237-238.

Revolução Científico-Tecnológica de fins do século XIX, no qual processo industrial e mecânico de produção de mercadorias se generalizam em quase totalidade da produção dos países centrais do capitalismo. A segunda fase, iniciada após a década de 1950 foi marcada pela intensificação destas operações, em um contexto histórico de reconstrução e reurbanização dos países europeus. O período de reconstrução da Europa inaugura a fase que poderia ser compreendida como a consolidação da hegemonia norte-americana no então chamado mundo Ocidental, ou seja, a zona capitalista em oposição ao bloco soviético e à China no interior da geopolítica da Guerra Fria. Resultando naquilo que Hobsbawm chamou de a “fase de ouro” do capitalismo, com um crescimento sem precedentes até hoje das economias industriais e consequentemente a intensificação das relações capitalistas de produção e a ampliação dos setores tecnológicos, de serviços e das redes de comunicação (Hobsbawm, 1995). Analisando este processo, o economista Ernst Mandel argumenta de maneira convincente que a intensificação destas relações passa a englobar, inclusive, setores de atividade que antes se mantinham relativamente autônomas:

Longe de representar uma sociedade ‘pós-industrial’, o capitalismo tardio constitui uma industrialização generalizada universal pela primeira vez na história. A mecanização, a padronização, a super-especialização e fragmentação do trabalho, que no passado determinaram apenas o reino da produção de mercadorias na indústria propriamente dita, penetram agora todos os setores da vida social (MANDEL, 1982, p. 271).

Já o historiador Eric J. Hobsbawm em seu livro *A Era dos Extremos* (1995, p.483), no capítulo dedicado a explicar o que ele chamou de “a morte das vanguardas após 1950” afirmou:

É da prática dos historiadores tratarem o desenvolvimento das artes, apesar de suas profundas raízes na sociedade, como de alguma maneira separada de seu contexto contemporâneo, como um ramo ou tipo de atividade humana sujeita às suas próprias regras, e capaz de ser julgada de acordo com elas. Contudo, na era das mais revolucionárias transformações da vida humana jamais vistas, mesmo este antigo e conveniente princípio de estruturação da pesquisa histórica se torna cada vez mais irreal.

“OS PINGOS NOS IS”

É neste contexto histórico que gostaríamos de posicionar, inicialmente, a obra de Daniel Buren. Em meio a uma década marcada pelo retorno da politização do campo artístico, sua obra é orientada desde o início por uma tentativa de compreender criticamente os modos privilegiados de concepção de um objeto artístico. Em 1967, fruto de sua experiência com o grupo BMPT ele desenvolve a forma final de sua crítica à pintura, que ficaria conhecida a partir de então como seu “*outil visuel*”, ou seja, sua ferramenta visual.

No outono de 1965, enquanto comprava materiais para o meu trabalho no célebre mercado de Saint-Pierre em Paris, eu buscava um [tecido de] linho com listras que são geralmente utilizados em travesseiros e colchões. Ele tinha acabado, tinha um de algodão muito leve, parecido com aqueles usados para cobrir os terraços de cafés e restaurantes de Paris e do mundo inteiro. Este material lembrava exatamente aquilo que eu havia tentado fazer de maneira formal com a pintura durante mais de um ano — se bem que com pouco sucesso. Eu comprei alguns metros e comecei a trabalhar imediatamente. As listras se tornaram um modelo, um signo que mais tarde chamei de minha ferramenta visual (BUREN, 1991, v.3, p.357).

A ferramenta visual (*outil visuel*) configura-se, sobretudo, como a evidência de um padrão visual que pode ser materializada em qualquer superfície, em qualquer tamanho ou local mobilizando os mais diferentes tipos de suporte. O suporte variável é geralmente pintado nas extremidades *recto-verso*, seguindo o padrão invariável das listras verticais alternando o branco e a cor. As listras distam sempre 8,7cm entre si, formando uma série (1,2,1,2,1,). Este material deixa de ser “pintura” entendida como quadro e passa a se tornar um signo para o qual não existe um significado dado de antemão, procurando anular o gesto expressivo, aproximando-se do daquilo que Buren chamou de o “grau zero da pintura”.

Figura 1 - *Photo-Souvenir*. “Pintura sobre formas variáveis”. Pintura acrílica sobre tecido listrado. (223cmX198,3cm.). Julho-Agosto, 1966, Paris. Uma das primeiras experiências de Buren com a pintura sobre o tecido listrado.

Assim, não se trata mais da pintura como um fim, e nem do fim da pintura, como era o caso para os pintores norte-americanos, em especial Ad Reinhardt e Robert Ryman, mas de romper com as convenções que governam a produção da tela ligada à “forma pintura”, habitualmente instalada sobre o chassi e enquadrada por uma moldura. Transformando, assim, o material trabalhado em uma proposição visual que adquire sentido a partir das relações que estabelece com o lugar de sua instalação, conforme aponta Rosalind Krauss, em seu comentário da obra *“Within and Beyond the Frame”*(1973):

Na medida em que as pinturas listradas de forma idêntica (pouco diferentes de toldos comercialmente produzidos) rompiam o enquadramento da galeria atravessando seus interiores, Buren parecia pedir ao observador para determinar em que ponto elas deixavam de ser ‘pinturas’ (objetos raros, originais, etc.) e começavam a fazer parte de outro sistema de objetos: bandeiras, toalhas postas para secar, propagandas para a exposição do artista, enfeites de carnaval. Ele estava pesquisando qual é a legitimidade do poder do sistema para conferir valor a uma obra (IN.:FOSTER et. al., 2004, p. 43).

Figura 2 - *Photo-souvenir*. "Within and Beyond the Frame". Trabalho *in situ*. John Weber Gallery, Nova York, 1973.

Figura 3.- *Photo-Souvenir*. "Within and Beyond the Frame" Trabalho *in situ*. John Weber Gallery, Nova York, 1973. (parte externa da instalação).

Figura 4 - *Photo-souvenir. "Within and Beyond the Frame"* Trabalho *in situ*. John Weber Gallery, Nova York, 1973. (Vista interna da galeria).

Para designar seus trabalhos, a partir do desdobramento deste “grau zero da pintura”, Buren utiliza a locução “trabalhos *in situ*”. E não é à toa que ao se apresentar ele costuma dizer que vive e trabalha *in situ* (BUREN, 2007). Do ponto de vista de sua produção, com esta expressão o autor pretende designar uma maneira peculiar de proceder que, de maneira geral, pode ser descrita como uma incansável demonstração do caráter relacional e relativo da ferramenta visual. Pois, sua instalação se dá em meio a um conjunto de elementos variáveis, estabelecendo uma relação crítica com a arquitetura e com o espaço urbano (FERREIRA, 2001, pp.85-93). Por consequência, o lugar — ao contrário do espaço abstrato do plano modernista da pintura — adquire o estatuto de parte constitutiva do trabalho e pretende também ser uma moldura que faz ver o lugar composto por todos estes elementos. Neste sentido, lembremos como Buren define o trabalho realizado a partir deste material, em um texto de 1980, que é na verdade um comentário de seu texto *Mise en Garde n°3* publicado originalmente em 1970:

O trabalho de fato é aquilo que se passa uma vez que o tecido listrado (e recoberto de pintura) ou os papéis listrados são instalados, nunca antes. Assim, o material listrado não é senão uma ferramenta que se trata de utilizar. Nunca o material foi um fim em si mesmo. Ele não significa nada senão quando eventualmente é aplicado, colado, grafado, recortado, dobrado, rasgado, tensionado, transparente, opaco,.. *in situ*. (BUREN, 2012, p. 207).

Desta forma, como costuma situar suas obras dentro e fora da “instituição arte”, tendo o espaço — pretensamente neutro — do museu e da galeria como referência, ele participa, juntamente com outros artistas como Lawrence Weiner, Hans Haacke e Marcel Broodthaers, do movimento que ficou conhecido, principalmente pela historiografia norte-americana, como *institutional critique* ou crítica institucional (BUCHLOH, 1990). Apesar das inúmeras diferenças entre estes artistas, para todos eles, os trabalhos realizados deveriam reconhecer que os materiais e procedimentos, superfícies e texturas, localização e disposição não são questões apenas picturais ou esculturais, vinculadas à obra autônoma (modernismo), ou ainda questões a serem trabalhadas apenas no campo da fenomenologia visual (minimalismo) ou da experiência cognitiva (arte conceitual). Ao contrário, quando se realiza um trabalho em uma instituição artística ou mesmo fora dela, o modo de trabalhar os materiais a serem exibidos deve levar em consideração que o eventual espaço expositivo já está inscrito em um campo de forças 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. Em uma formulação programática, escrita em 1975, que norteará grande parte de seus trabalhos, Buren observa:

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 consequências que uma pertinência de tal ordem implica. Não se trata de ornamentar (tornar feio ou belo) o lugar no qual se inscreve o trabalho, mas indicar o mais precisamente possível a pertinência deste mesmo trabalho ao referido lugar, e vice-versa, tão logo ele é ‘mostrado’ (BUREN, 2012, p. 426-427).

O trabalho de Daniel Buren, portanto, contribui para a compreensão dos questionamentos em torno da arte e de seu sistema nas últimas décadas. Seu trabalho, contudo, diferentemente das vanguardas heróicas da primeira metade do século XX, procura falar de um lugar preciso seja no interior dos espaços especializados, no espaço urbano ou mesmo jogando no limite entre ambos. Sua luta política é localizada, situada em espaços codificados, ora revelando-os como cenários onde se expõem objetos culturalmente valorizados, ou negociando através das regras implícitas destes espaços a saída temporária da “moldura” criada por eles.

Esta pesquisa procura fornecer uma visão de conjunto do trabalho de Daniel Buren, baseada na aplicação da proposta de trabalho *in situ* entre os anos de 1967 e 1987. Levando-se em consideração a grande quantidade de trabalhos realizados por Buren ao longo destas duas décadas – número que desde então só aumentou -, buscamos concentrar nossas análises sobre os efeitos do trabalho *in situ* nos diferentes quadros sociais e culturais ligados ao local investido. No primeiro capítulo apresentamos o contexto de crítica à pintura e os primeiros passos para a utilização das faixas listradas. Mostramos como Daniel Buren chegou a transformar sua pintura em uma “ferramenta visual”, elemento capaz de se constituir como um material de análise das relações entre a obra visual exposta e o lugar de sua exposição (Museu, Galeria, Salões de exposições periódicas, e mesmo o espaço urbano). Analisamos as primeiras propostas críticas do ano de 1967, as chamadas “Manifestações”, realizadas em conjunto com três jovens pintores Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni, pela associação que ficou conhecida em Paris pelas iniciais do nome dos artistas (BMPT). Neste primeiro capítulo procuramos desenvolver questões referentes ao contexto histórico do período. Apresentamos também descrições de alguns dos primeiros trabalhos que mobilizaram a ferramenta visual, nos anos entre 1968 e 1971. Essas descrições procuram introduzir o esforço de Buren para apresentar seu trabalho como trabalho *in situ*.

No segundo capítulo, mostramos os desenvolvimentos de suas instalações no interior dos espaços especializados para a exposição de arte, os museus e galerias. Dentro destes espaços, Daniel Buren explora as contradições dos limites culturais ali implícitos, que, ao longo do século XX, acabaram, em sua grande maioria, se vinculando a um padrão de organização espacial e cênico que buscava enfatizar o seu aspecto de não-lugar, gerando um sistema expositivo que se pautava pela suposta autonomia do objeto artístico, padrão de organização do espaço que o artista e crítico norte-americano Brian O’Doherty chamou, em sua feliz expressão, de “cubo branco” (O’DOHERTY, 2002).

No terceiro capítulo buscamos analisar a aplicação do trabalho *in situ* nas exposições periódicas. Para tanto selecionamos como estudo de caso a Documenta 5, realizada em 1972 e a Bienal de São Paulo, nas edições dos anos de 1983 e 1985. Tanto as Bienais de São Paulo da primeira metade da década de 1980 quanto a quinta edição da mostra em Kassel de 1972, cada uma a seu modo, podem ser

vistas, em retrospectiva, cumprindo um importante papel nas modificações nos modos de expor a arte contemporânea. Neste sentido, procuramos mostrar como o trabalho de Buren se relacionou com os modos de organização do espaço expositivo temporário, ao mesmo tempo em que se evidencia a importância das Bienais de São Paulo e da Documenta para a atualização da arte contemporânea. Entre esses fatores estão a sua inserção em um circuito expositivo intensificado (a bienalização da arte), o enfraquecimento da história da arte enquanto disciplina capaz de organizar a produção artística do período e, conseqüentemente, a emergência da figura do curador como responsável não apenas pela organização e preparação da mostra, mas, sobretudo, como responsável por seu sentido artístico. Seguindo esta linha de raciocínio, Buren também constatou, paralelamente ao crescimento do número das grandes exposições periódicas, a diminuição do poder do artista para garantir o sentido de sua atividade.

Em seguida, no quarto capítulo, verificamos como Daniel Buren trabalhou no interior dos novos espaços expositivos criados a partir da década de 1970. Os estudos de caso foram as intervenções do artista no Centre George Pompidou em Paris em 1977 e 1978. Além disto, também foi questão explorar melhor a diferença entre a ferramenta visual e o trabalho realizado. Um dos pontos fundamentais do trabalho de Daniel Buren, além da análise e crítica aos mecanismos de exposição e conservação no interior dos museus de arte ou ainda das estratégias utilizadas nas exposições periódicas, foi o de tentar buscar novas articulações entre este espaço expositivo e a experiência visual que uma obra/trabalho pode vir a oferecer. Aqui se configura uma das ideias centrais para Buren, que ele desenvolverá ao longo dos anos 1980, segundo a qual o museu é entendido como centro de informações e lugar de ativação de discursos específicos sobre a cultura visual e não apenas como uma arquitetura limitadora para a arte ou como uma instituição cujo funcionamento ideológico estaria totalmente fora da possibilidade de questionamento.

O quinto capítulo se encaminha para a análise do trabalho *in situ* instalado no espaço público da cidade. São propostas de intervenções que não contam com o suporte das galerias e museus, que podem ser fruto de um projeto individual, de resultado efêmero, mas reproduzível, como no caso dos “cartazes selvagens” ou que podem ser intervenções permanentes no espaço urbano, fruto de encomenda pública, como no caso da instalação “Deux Plateaux” (1985-1986) em Paris. Baseado

nos trabalhos de Daniel Buren e em suas intervenções escritas, este capítulo discute o conceito de “arte pública” e os desafios para a prática artística quando esta deixa o território seguro dos espaços e contextos especializados para sua exibição. No caso dos “cartazes selvagens” abre-se para a reflexão questões sobre os espaços de visibilidade espalhados pelo tecido urbano, sua distribuição, seu mapeamento e a relação destes espaços com o olhar apressado do transeunte em meio a todos os outros elementos que compõem a paisagem urbana. No caso das instalações permanentes, mesmo antes de sua instalação, enquanto projeto, o trabalho deve lidar com questões tais como o uso específico do público, a história simbólica e arquitetônica do lugar investido e questões referentes ao patrimônio da cidade. Nesse sentido, elaboramos uma comparação entre a instalação permanente no Palais Royal em Paris “*Deux Plateaux*” realizada por Buren entre 1985 e 1986 e a obra “*Tilted Arc*” do artista norte-americano Richard Serra. Ambas foram instalações frutos de encomenda pública e se tornaram alvo de polêmicas e batalhas judiciais requisitando a sua remoção do espaço público. Contudo, diferentemente de “*Deux Plateaux*” a obra de Serra acabou, à revelia do artista, sendo deslocada de seu local original após a sua instalação.

Daniel Buren trabalhou na fronteira entre a arte (seus lugares especializados e sistemas de separação) e o cotidiano, procurando demonstrar que a questão central para a arte e os artistas não estaria mais ligada ao desenvolvimento de discursos e práticas voltadas para a autonomia do meio específico de cada uma das disciplinas das artes visuais (pintura, escultura, arquitetura), produzidas em um lugar específico (ateliê, estúdio) e exibida dentro de espaços igualmente específicos (museu, galeria). A proposta de trabalho de Buren, como a de muitos artistas de sua geração, não produz um objeto facilmente manipulável pelo corpus expositivo, mas, através do uso coordenado de diversos tipos de materiais semióticos, age ativamente no espaço de sua exposição. Rosalind Krauss, em seu texto de 1979, publicado pela primeira vez nas páginas da revista *October*, intitulado “Escultura no Campo Expandido”, havia notado que a prática artística que emerge no fim dos anos 1960 e se desenvolve ao longo da década seguinte, não se orienta mais pela construção de um discurso a partir de um meio específico, mas incorpora a variedade de materiais no sentido de ocupar e ampliar o espaço de intervenção para além dos muros dos museus e galerias, incorporando o espaço real como elemento

trabalhado pela proposta escultural. Tratava-se então de analisar os trabalhos chamados “*site-específic*” (KRAUSS, 1979, pp.30-44). O que a nossa pesquisa evidencia é o fato de que as intervenções de Daniel Buren não estão voltadas apenas para a ocupação de um espaço lógico determinado no interior da instituição artística e expandida para o seu exterior, mas que seu trabalho *in situ*, inspirado pelos eventos políticos que culminaram com as ocupações, greves e revoltas que se espalharam pela Europa no final de década de 1960, deve ser compreendido não apenas como uma tentativa de conceber o espaço expositivo como um terreno de enfrentamento contra seus pressupostos e subentendidos a serem desconstruídos, mas também como terreno de diálogo franco e de experimentações, que leva em conta as características físicas do ambiente, suas características culturais, históricas e simbólicas.

Atualmente, uma parte significativa das práticas artísticas contemporâneas baseia a sua atuação em um lugar específico, são os chamado projetos “*site-específic*”, que aparecem nas descrições de artistas e críticos com muitas variações de nomenclatura tais como “*site-determined*”, “*site-oriented*”, “*site-referenced*”, “*site-conscious*”, “*site-responsive*”, “*site-related*”. Esses termos procuram fazer referência às múltiplas permutações das práticas associadas ao trabalho crítico, com viés anti-comercial e anti-idealista desenvolvido a partir do final dos anos 1960 por artistas que pertenceram a mesma geração de Daniel Buren, como Robert Smithson, Richard Serra, Michael Asher e Hans Haacke (KNOW, 2002). Hoje em dia é comum que estes trabalhos sejam muitas vezes comissionados pelo curador do museu em nome das instituições que representam ou da exposição periódica que estão, em parte, ajudando a organizar. Os eventos passaram a prescrever, inclusive, o local e a forma do investimento que a obra deve sustentar.

Comentando esta profusão de trabalhos *site-específic* a curadora inglesa Claire Doherty, em uma coletânea chamada “*Situations*”, publicada em 2009, conta uma experiência cada vez mais comum no circuito de arte dos verões europeus. Em primeiro lugar a autora destaca a aparente coincidência no fato de que duas das mais importantes revistas de arte do mundo – *Artforum* e a *Frieze* (FIG. 5)– nas suas respectivas edições de outono, dedicadas ao *Grand Tour* na Europa (Veneza, Basel, Kassel e Münster), tenha elegido não apenas a mesma obra para a suas capas, mas a mesma foto, com o mesmo enquadramento, que retratava uma instalação de

Bruce Nauman (*Square Depression*), instalada naquele ano em Münster. Não era apenas a lente dos fotógrafos ou os responsáveis pela edição de arte das revistas que se sentiam particularmente interessados pela obra. Doherty destaca também o deslocamento quase obrigatório de levadas de turistas em direção à instalação de Nauman, tornada atração exclusiva do festival em Münster face ao cada vez mais competitivo circuito de exposições europeus. Segundo a autora as obras de tipo *site-specific* teriam se tornado, para usar os termos de Walter Benjamin, uma espécie de reencarnação da “obra de arte aurática” na era do turismo cultural:

“A autenticidade do lugar fixado e reconhecível é promovida nesta imagem de capa duplicada através das linhas axiais de *Square Depression* que levam o espectador a um ponto de destinação definido, permitindo ao peregrino da arte a oportunidade de declarar ‘Eu estou no Bruce Nauman! Eu cheguei! Eu estou aqui!’ (DOHERTY, 2009,p.12).

Figura 5 - Capa das revistas Artforum e frieze publicadas no outono de 2007. Foto de Matthieu Laurette.⁴

Em meio à profusão de trabalhos “*site-specific*” que marca a produção contemporânea nos circuitos de arte, a proposta de trabalho *in situ*, desenvolvida por Buren ao longo das duas décadas que estudamos é uma proposta performativa e dialógica, pois, por um lado o trabalho *in situ* recorta o espaço real e, assim, define

⁴ Disponível em: <http://www.akimbo.ca/akimblog/index.php?id=159>, acessado em 17/08/2013.

as condições de visibilidade da proposta. Contudo, ela só se constrói graças ao reconhecimento das determinações materiais e simbólicas do espaço, com as quais inevitavelmente dialoga, “emprestando a paisagem”⁵. Os elementos do ambiente material tornam-se suporte para ação, reconfigurados segundo a situação. Este diálogo se orienta em direção a diferentes aspectos dentre os quais as injunções de ordem econômica, política e estética. Portanto, o trabalho *in situ* considera o lugar como espaço de construção/produção da proposta e simultaneamente como espaço de exposição, sujeito a diferentes situações e contextos a serem igualmente trabalhados. A trajetória de Buren, sem dúvida, está ligada ao aumento sem precedentes no número das instituições voltadas para as atividades criativas e da relativa globalização do sistema artístico, fenômeno que o próprio artista francês chamou a seu modo de “explosão dos museus”. Em Agosto de 1979 Buren publica no catálogo da exposição “*Over wandelingen em reizein. On walks and travels*”, realizada na cidade de Maastricht na Holanda, uma lista com a relação das viagens de trabalho realizadas entre Janeiro de 1978 e Julho de 1979, ali podemos contar mais de 100 viagens (BUREN, 2012, pp.698-701). Vinte anos depois, uma lista similar aparece no excelente livro *Mot-a-Mot*, publicado por ocasião de sua retrospectiva no Centro George Pompidou em 2002. Ali foi publicada a relação das viagens de trabalho realizadas entre Janeiro de 1998 e Setembro de 1999, onde constam quase duzentos deslocamentos (BUREN, 2002, pp.V18 – V21).

Em face da mudança radical de paradigma na produção capitalista nas últimas décadas, que incorporou a produção cultural no cerne de seus interesses, as experiências em busca de alternativas neste campo foram importantes para definir os rumos da arte neste período. Neste sentido, ao fim de nossa pesquisa, gostaríamos de sugerir que o trabalho *in situ* tal como praticado por Daniel Buren, dá testemunho de uma condição histórica para a arte e as produções culturais contemporâneas: por um lado, o trabalho de Buren nos mostra a obsolescência da arte enquanto atividade produtora de objetos específicos de origem artesanal, autoral e única, destinadas a um público específico, concentrados em lugares

⁵ Sobre esta noção, em uma entrevista concedida ao curador Hans Ulrich Olbrist em 2000 em Roma, Buren comenta: “Pede-se emprestada a paisagem como se fosse por um instante, como quem diz: ‘vou pegar emprestado o seu lápis.’ (...) Mesmo que o empréstimo dure por séculos, a coisa emprestada não é, nem nunca será sua. É o oposto de se apropriar. Pegar emprestado não é se apropriar. Quanto a tudo o que foi pensado durante o século XX a respeito da apropriação, com Duchamp e os demais, isso me parece ser algo totalmente diferente.” (OLBRIST, 2011, p.42).

especializados para tal finalidade; por outro lado, mostra os impasses do funcionamento do sistema da arte quando incorporado ao circuito cultural ampliado do capitalismo tardio.

1. A REDUÇÃO DA PINTURA E OS PRINCÍPIOS DO TRABALHO *IN SITU*.

Imagem: Dois pescadores.

- Parece que a arte se tornou revolucionária...
- Oh! Já faz tempo...

Imagem: Um leitor do jornal L'Express.

- Nunca a arte se quis mais social do que hoje em dia. Social no diz respeito à transformação da ligação que une o homem à sociedade, para tornar o mundo moderno mais agradável de se viver.

Imagem: Duas pessoas saindo de uma loja de departamentos (HLM).

- Parece que os artistas querem mudar nosso ambiente e transformar nossa visão.
- Se for verdade, eu tenho certeza que seria bem mais agradável ser explorado.

Imagem: Um homem entra em uma cabine de foto automática

- A biografia de artista é o pedigree dos cachorros

Imagem: Diante da galeria Yvon Lambert, rue de l'Échaudé

Voz off:

- Você esta em um lugar cultural parisiense

Imagem: Narradora na televisão

- Direto de Veneza em sua 34ª edição: Arman o grande favorito saiu da disputa muito cedo. É Schöffer que venceu após ter conduzido o seu trajeto de forma muito habilidosa.

Imagem: Leitor.

- A velocidade de adaptação do tecido social proíbe que o criador revoltado se mantenha por muito tempo na margem, desde que ele tenha sucesso.

- Este sucesso é decidido por cerca de cinquenta indivíduos colocados em postos-chave (foto de Pompidou).

Imagem: Dois homens em frente a uma propriedade rural com um porta-garrafas em um canto.

- Desculpe senhor! O senhor poderia me ver uma dúzia de ovos, por favor?
- Com certeza!
- Mas que magnífico Duchamp o senhor tem aí!

Figura 6 - *Photo-Souvenir*. "Interruption". Trabalho *in situ*. Galeria Yvon Lambert, Paris, 1969

Figura 7 - *Photo-Souvenir*. "Interruption". Trabalho *in situ*. Galeria Yvon Lambert, Paris, 1969.

Os trechos transcritos acima foram retirados do roteiro para os filmes exibidos na primeira exposição individual de Daniel Buren em Paris (BUREN, 2012, p.59ss.). A exposição se chamava “*Interruption* (trabalho in situ)”, foi inaugurada em 23 de abril de 1969 na Galeria Yvon Lambert. Consistia na apresentação de oito filmes por meio do aparelho de reprodução *scopitone*, que, à época, era muito popular nos cafés parisienses. Era uma espécie de jukebox (FIG. 6 e 7), com um aparelho de reprodução de vídeos na sua parte superior e alto-falantes na parte central. O aparelho tinha por finalidade sincronizar um filme em película Super-8 e uma banda de som. Na época o *scopitone* permitia aos clientes dos cafés parisienses escutarem as músicas de seus artistas pop preferidos e ao mesmo tempo apreciar os primeiros videoclipes musicais, o aparelho também permitia assistir a pequenos trechos de filmes famosos. Para sua exposição a única intervenção de Daniel Buren no espaço da galeria Yvon Lambert foi a instalação deste aparelho, exibindo seus curtas-metragens, em um dos cantos da galeria.⁶

Na carreira de Daniel Buren este tipo de intervenção será uma exceção à regra de sua produção a partir de 1967. Além de ser fruto de um trabalho conjunto (cf. nota acima), ele não vincula o lugar de apresentação ao desenvolvimento formal de sua proposta. O espaço da galeria Yvon Lambert, uma galeria de “vanguarda”, supostamente responsável por apresentar as tendências mais novas da produção artística parisiense, é utilizado, contudo, como exemplo de funcionamento do mundo da arte em Paris, tomado como um cenário quase teatral. Sobre esta forma de utilização do espaço em “*Interruption*”, Buren comenta:

Se não apresento aquilo que venho fazendo nos últimos três anos, é por uma questão de visibilidade. Não apenas estaríamos insatisfeitos como o fato de que se trataria de arte, mas ainda, no quadro de uma galeria de vanguarda, seria apresentar a última “novidade”, espremida entre a anterior e a seguinte (BUREN, 2012, p.70).

Os quadros na parede, que podem ser vistos na figura acima, são quadros da exposição anterior que foi deixada intacta, cumprindo a função de elementos decorativos para sua intervenção. A proposta era bastante coerente, uma vez que o

⁶Os oito filmes estão disponíveis no DVD Works & Process “Daniel Buren”, a.p.r.e.s. éditions, 2002, são eles: La Critique et La Foi, (3’,5”), texto de Michel Claura. Températures relevées sous abri et Évolution probable du temps (4’,10”), texto de Daniel Buren e Michel Claura. Biographie (20”), texto de Daniel Buren. La partie de cartes (4’, 15”), texto de Daniel Buren. Mise au point (20”), texte de Daniel Buren. Qu’est-ce qui essentiellement est à dire ? (4’, 20”), texto de René Denizot. Petites annonces (3’, 5”), texto de Daniel Buren et Michel Claura Topographie (25”), texto de Daniel Buren.

conjunto do conteúdo dos filmes buscava compor uma representação do meio artístico parisiense. Mais do que isto, Daniel Buren buscava mostrar também o descompasso entre as múltiplas variáveis do sistema artístico, essas que conferem valor a uma obra de arte e à crescente socialização destes mesmos objetos segundo padrões culturais, ainda mal definidos, da sociedade francesa no final do processo acelerado de modernização vivido pelo país a partir dos anos 1950. Nos curtas-metragens reproduzidos pelo *scopitone*, a produção artística aparece difusamente socializada, ora como assunto de telejornais, ora como *gadget* cultural e componente indispensável de um moderno *lifestyle*, com traços hedonistas e consumistas, ora como elemento de manipulação política pelas figuras oficiais do estado. Estes filmes são comentários que atualizam a questão da relação entre as artes plásticas e o espaço cotidiano produzido no interior da cidade capitalista moderna, repleta de espaços de fluxo e de exposição da produção industrial e, no caso, de Paris, também da produção artística. Situação explorada com humor nos filmes, onde se pode ver representada a situação na qual um cidadão pode encontrar um *readymade* de “Duchamp” (secador de garrafas) instalado na fazenda, ou onde duas senhoras falam sobre o absurdo que é não haver uma exposição de Vasarely em Paris, ou onde um jovem percorre um anúncio de emprego no jornal no qual se busca um artista de vanguarda promissor que, de preferência, tenha facilidade para trabalhar em grupo, ou ainda, quando ouvimos uma voz *off* que anuncia a provável integração do artista rebelde sobre a imagem da fotografia de George Pompidou, então ex-ministro da cultura do governo do general de Gaulle.

Se a utilização de filmes e instalações audiovisuais não é uma constante na carreira de Daniel Buren, citamos estes filmes logo no início deste capítulo porque eles possuem o mérito de resumir muito bem o contexto cultural que marca a elaboração de suas propostas de intervenção nos lugares especializados de exposição da arte. A relação entre esses espaços especializados para a exibição da arte, com suas restrições, possibilidade e limitações culturais e os espaços de fluxo da cidade, será um dos pontos fundamentais no desenvolvimento posterior de seu trabalho *in situ*. Esta proposta aparece aqui apenas como uma restrição figurada no nome desta instalação. Tratava-se, então, de interromper, ao menos pelo período da exposição, o funcionamento usual da galeria, inserindo ali um objeto estranho à sua lógica de funcionamento, de difícil descrição e nada comercial.

O final da década de sessenta do século passado, por sua vez, marca o início das crises sistemáticas pelas quais passaria o processo de valorização do capital e que, de certo modo nos atinge até hoje. Neste contexto, as críticas aos padrões socioculturais e políticos ganham enorme força contestatória, chegando, na França, em 1968 à beira de uma paralisação total das atividades comerciais e produtivas. Mas antes do fim da “era de ouro”, que marcou o mundo com um desenvolvimento técnico e científico sem precedentes na história (cf. HOBBSBAWN, 1995), concentrados principalmente nos países centrais do capitalismo, as críticas ao sistema social e político correspondente já se faziam presentes em vários pontos do espectro cultural: as rebeliões estudantis, as greves operárias, o movimento por direitos civis das minorias, as guerras de independência pós-coloniais, a emergência do feminismo, são apenas alguns dos exemplos de posições radicais que se estruturaram neste período e reverberaram nas décadas seguintes. O historiador Thomas Crow que dedicou algumas páginas de seu influente livro *The Rise of The Sixties* à análise de um trabalho de Buren, procura entender as variadas produções artísticas do período como os *happenings*, as atividades multidisciplinares do Grupo Fluxus e as propostas do pintor dinamarquês Asger Jorn (vinculado a Internacional Letrista e depois à Internacional Situacionista na Europa), a partir da conexão com um cenário político em ebulição, aberto a novos tipos de demandas sociais surgidas a partir das margens da sociedade afluyente:

O radicalismo social se moveu do terreno da indústria e dos partidos de massas em direção ao terreno da consciência, da expressão simbólica e da organização espontânea vinda de baixo. A experiência discordante dos artistas encontraram uma congruência energizante com as formas mais vibrantes e bem-sucedidas da discordância política (CROW, T., 1996, p.11).

Assim, as estratégias desenvolvidas por Daniel Buren podem ser mais bem compreendidas quando se leva em consideração esta reorganização do campo cultural e em particular do campo artístico. No caso de Buren, sua estratégia, ao final dos anos 1960, se apoiará em três pontos fundamentais: o anonimato do gesto, o fim da distinção entre local de apresentação e local de produção e a efemeridade do trabalho apresentado. Em outras palavras, neste momento de sua carreira, Daniel Buren procura desconstruir os processos consagrados pelo sistema artístico que, geralmente, levam à produção de uma obra de arte:

Ou seja, um objeto qualquer, transportável sem importar para onde, e que é antes de tudo uma mercadoria, um produto (commodité). Isto foi o ponto mais importante no início do meu trabalho: fazer alguma coisa que rompa a produção artística habitual, que é – queiramos ou não – uma cópia ou espelho da sociedade de consumo (BUREN, 2012, p.640).

Neste sentido, apresentaremos uma interpretação histórica das rebeliões e contestações que explodiram ao fim da década de 1960, pois, elas ajudaram a cristalizar algumas possibilidades de intervenção dos artistas no interior das instituições responsáveis pela socialização da arte, além de poderem ser compreendidas como um sinal do esgotamento do processo de modernização baseado na industrialização e no consumo de mercadorias. Em seguida, trataremos com mais detalhes da elaboração da proposta de trabalho do artista plástico francês, considerando suas instalações realizadas em Paris em 1967, juntamente com outros três pintores (Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni). Por fim, analisaremos os desdobramentos da redução da pintura ao estatuto de ferramenta visual para a construção de uma estratégia de trabalho que consiste em mostrar através da proposta visual aliada à produção textual, os elementos que condicionam a reprodução da arte ao seu estatuto ideológico no interior dos aparatos culturais responsáveis por sua socialização.

1.1 PERIODIZAR OS ANOS 1960

O amplo espectro de análises que procura explicar as revoltas dos anos 1960 é marcado por uma forte tonalidade ideológica. Este espectro cobre desde as análises conservadoras que assinalam que as revoltas de maio de 1968 (Fig. 8) seriam o ápice da cultura modernista, e consequentemente, o retrato da emergência de uma nova subjetividade voltada para práticas individualistas, hedonísticas e, portanto, oriundas de uma cultura adversária da ética protestante “solta nas ruas” - análises que por mais contestáveis que sejam, pelo menos admitem que o capitalismo produz contradições, ao menos no campo das práticas culturais (BELL, 1976, pp.120ss.) - até análises que, mais compreensivamente, argumentam no sentido de vincular os novos projetos subjetivos, estéticos e culturais seriam resultantes das contradições entre as estruturas institucionais e os

desenvolvimentos consideráveis dos meios técnicos de produção após a Segunda Guerra Mundial.

Sobre este ponto é de conhecimento dos historiadores que o período de reconstrução da Europa inaugura a fase que poderia ser compreendida como a consolidação da hegemonia norte-americana no então chamado mundo Ocidental, ou seja, a zona capitalista em oposição ao bloco soviético e à China no interior da geopolítica da Guerra Fria. Resultando no período que foi chamado por Hobsbawn de a “era de ouro” do capitalismo. Período marcado pelo crescimento sem precedentes das economias industriais avançadas. Para termos uma ideia do processo em curso, entre 1953 e 1973 o crescimento das economias industriais foi da ordem de 6 por cento ao ano. A taxa média de crescimento da taxa de riqueza nestas economias foi de quatro por cento per capita. O processo de modernização em território francês, por sua vez, difundiu a percepção de uma rápida mudança em direção à emergência uma nova sociedade. Ao fim da Segunda Guerra, a França era ainda um país majoritariamente agrário e possuía uma política e uma economia antiquadas. Segundo John Ardagh, entre 1950 e meados da década de 70 a França passou por uma grande renovação. Uma economia antes estagnada transformou-se, em um prazo de duas décadas, em uma das economias mais dinâmicas e bem-sucedidas do mundo (ARDAGH,1982, p.13). A modernização seguiu-se em ritmo acelerado e transformava uma sociedade de bases agrárias em uma sociedade urbana e industrial. Segundo, Lefebvre, ao final dos anos 1960, depois de cerca de uma década a modernização acelerada já não fazia mais sentido, do ponto de vista estrutural, a separação entre cidade e campo, zona urbano ou rural. O campo já fora absorvido pelo tecido urbano, tornára-se um lugar que a população urbana usa como opção de lazer e também tornou-se quase que exclusivamente um lugar de produção de mercadorias para a cidade.

A partir de um ponto de vista materialista e desconsiderando os diagnósticos positivistas (acúmulo de fatos) ou francamente neoliberais (a revolta hedonística) poderíamos afirmar que o capitalismo ao fim dos anos 1960, seria presa do seu próprio sucesso. O geógrafo David Harvey explora esse paradoxo através de um diagnóstico que detecta na expansão sem precedentes da produção industrial a uma forma de regulação que ele chamou de pacto “fordista-keynesiano” (HARVEY,1990, p.141 e ss.). Este pacto repousava em um consenso entre o capital, trabalho

assalariado fortemente sindicalizado e comprometido com a produção industrial e o estado forte e regulador da economia e garantidor do estado de bem-estar social. O resultado deste modelo foi, nos países capitalistas avançados, a generalização da produção industrial, a reformulação do espaço urbano e a expansão e generalização do consumo de mercadorias. Contudo na década de 1960, ou seja, bem antes do marco comumente associado à "crise" da sociedade de consumo, já era possível ouvir os gritos e manifestações dos descontentes, daqueles que perceberam que a sociedade que se articulava era, em grande medida, um espelho da dominação sobre o trabalho, sobre a produção e sobre as identidades subjetivas. O líder dos situacionistas Guy Debord, um dos primeiros críticos franceses deste novo rumo da chamada sociedade afluenta, já apontava que o consumo generalizado, tendia a se organizar através da comunicação de massas e através da própria cultura tornada espetáculo. E que a cultura desempenharia na segunda metade do século XX papel equivalente ao do automóvel na primeira metade do século XX e ao das ferrovias na segunda metade do século XIX (DEBORD, 2005, p. 126-127). Assim, não é a toa que teóricos como o norte-americano Fredric Jameson viram a produção cultural do período como uma forma de afirmação do fim da arte. Segundo tais diagnósticos a própria cultura, arte inclusa, entrava de cabeça, em um processo irreversível de intensificação das influências capitalistas:

O grande movimento de desdiferenciação da pós-modernidade apagou tais fronteiras (e, como já foi dito, mescla a cultura e a economia ao mesmo tempo em que transforma a economia em várias formas de cultura). É por isso que parece apropriado enfatizar a imensa aculturação geral da vida cotidiana e social no nosso momento pós-moderno, que justifica descrições proféticas da nossa sociedade como a sociedade do espetáculo ou da imagem (JAMESON, 2001, p.87).

Figura 8 - A Sorbonne ocupada pelos estudantes. Paris, Maio 1968. Foto: Henri Cartier Bresson / Magnun.

Por mais que essa menção às mudanças estruturais advindas dos processos de modernização do pós-guerra pareça não nutrir uma relação imediata com o campo artístico, não podemos deixar de notar, ao nível das instituições, o aparecimento de uma série de novos espaços dedicados, principalmente, à exposição de jovens artistas na França. O *Salon de Mai em 1943*, o *Salon des réalités nouvelles em 1946*, o *Salon de la jeune peinture em 1950* e o *Salon des peintres témoins de leur temps em 1951*, são exemplos de um primeiro esforço na construção de uma rede dedicada à exposição da Arte Moderna. Em 1959 teremos a criação do *Ministère des Affaires Culturelles*, dirigido por Andre Muraux e da Bienal de Paris, dedicada exclusivamente aos jovens artistas. Neste mesmo ano a mostra periódica mostrou Rauschenberg, Tinguely, Arman e Klein. Segundo Monnier, esta Bienal teria marcado o início do fim da fixação francesa sobre a Escola de Paris (MONNIER, 1991,p.271). Na edição seguinte, consolidando o seu papel central na divulgação da arte jovem em Paris, a Bienal mostraria as obras de Arman e dos Novos Realistas e da Pop Art inglesa. Já em 1963 foram expostas as obras de Christo e pinturas de autores ligados à Nouvelle Figuration. A edição de 1965 expôs as primeiras pinturas de Daniel Buren, apresentação que lhe garantiu um prêmio neste ano. Assim, quando Daniel Buren empreende juntamente com Olivier Mosset,

Michel Parmentier e Olivier Toroni as manifestações na Bienal de 1967, que analisaremos mais abaixo, ele já é um artista reconhecido pelas instituições francesas em processo de modernização.

Já no campo do debate intelectual, este período é marcado por desenvolvimentos importantes para o pensamento filosófico e social. Neste sentido, novas teorias sociais emergiram na tentativa de articular o sentido da dinâmica da mudança experimentada por muitos durante o pós-guerra, analisando as novas formas da cultura de massas, a sociedade de consumo, a tecnologia e a modernização urbana. Por toda a França pipocavam arranha céus dentre os quais a torre de *Montparnasse* talvez seja o exemplo mais desolador. Surgiam novas “*highways*”, *tal como a via expressa na margem esquerda do Sena*, imortalizada no filme de Godard “O Acossado”, novos centros comerciais (na tentativa de remodelação do Les Halle) para abrigar as novas mercadorias e produtos da cultura de massa. Elementos que, em seu conjunto, por sua vez, criavam significativas mudanças no cotidiano. Neste contexto, um dos grandes textos deste período “*Mitologias*” de Roland Barthes procurava, em uma aplicação prática da semiologia, mostrar os mecanismos de idealização e a naturalização das novas configurações sociais pela comunicação de massa, que, por sua vez, passava cada vez mais a cumprir um papel bastante delimitado, o de naturalizar as disposições de conduta de uma sociedade voltada para o consumo de mercadorias, isso através da criação de propagandas para esta nova sociedade afluyente (BARTHES, 2001)⁷. O interesse pela reificação da linguagem é também o assunto principal do livro que precede *Mitologias*: “O Grau Zero da Escritura”, publicado em um pequeno volume no ano de 1953. Contudo, diferentemente de “*Mitologias*”, “O Grau Zero da Escritura”, se concentrará em um tema, também vinculado aos usos reificados da linguagem, mas de propósito muito mais específica. Tratava-se do papel da Literatura nos debates políticos do momento, em outras palavras, Barthes analisava neste livro a possibilidade de emergência de uma literatura “engajada”. Ainda teremos outras incursões importantes no campo de teoria como é o caso de Guy Debord, o principal teórico por trás das manifestações da Internacional Situacionista sintetiza em seu

⁷ “A ideologia burguesa transforma continuamente os produtos da história em tipos essenciais; tal como o choco expele sua tinta para se proteger, ela camufla ininterruptamente a perpétua fabricação do mundo, fixa-o em objeto de posse infinita, inventaria seus bens, embalsama-os, injeta no real uma essência purificadora que lhe interrompe a transformação, a fuga para outras formas de existência” (BARTHES, op. cit., p.174-175)

livro “A Sociedade do Espetáculo” a situação de mascaramento através da difusão de imagens midiáticas da realidade alienada e opressiva da vida cotidiana (DEBORD, 2005). Baudrillard, durante o fim da década de sessenta se dedicou a analisar os códigos, práticas e estruturas da sociedade de consumo (BAUDRILLARD, 1995). Henri Lefebvre procurou demonstrar que as transformações do cotidiano criavam novos modos de dominação através da burocracia e da expansão da influência do capitalismo em seu viés industrial e consumista, que invadia insidiosamente o dia a dia, através da produção de espaços especializados e, em grande medida, independentes do interesse público de uma determinada comunidade (LEFEBVRE, 2010).

Durante os anos 60 houve uma superação do existencialismo marxista e da fenomenologia, por análises orientadas pela linguística e seu modelo estrutural. O estruturalismo, como ficou conhecida esta corrente que transitava entre as Ciências Humanas e a linguística fundada por Saussure, foi extremamente influente no ambiente intelectual francês. Os estruturalistas, de maneira geral, procuraram aplicar os princípios da linguística às ciências humanas, na tentativa de marcar as análises de forma mais rigorosa. Nas palavras de Barthes:

O objetivo de toda a atividade estruturalista, tanto nos campos do pensamento como no da poesia, é reconstituir um objeto, e, neste processo, tornar conhecida as regras de funcionamento, ou as “funções”, deste objeto. A estrutura é, neste sentido, um simulacro do objeto que mostra alguma coisa que permanecia invisível, ou se quisermos, inteligível no objeto natural (BARTHES, 1964, p.231).

A revolução estruturalista descreveu fenômenos sociais em termos de estruturas linguísticas e sociais, regras, códigos e sistemas, enquanto rejeitava o humanismo que havia marcado as ciências sociais do período anterior. Althusser defendeu um anti-humanismo teórico e eliminou a prática humana e a subjetividade de sua versão do marxismo. A psicanálise lacaniana, por exemplo, forneceu novos conceitos sobre a linguagem, teoria, subjetividade e sociedade. A crítica estruturalista buscou eliminar a herança humanista que se enraizava em Descartes e chegava até Sartre. A subjetividade foi descentrada, compreendida como um efeito da linguagem, da cultura ou do inconsciente e de relações sociais. Segundo este modelo, o sentido não era o produto de intenções transparentes de um sujeito autônomo; a própria subjetividade era constituída por suas relações com a

linguagem, de modo que a subjetividade era vista como um construto linguístico e social. A *parole*, isto é, os usos particulares da linguagem feitos por um indivíduo, era visto como determinado pela *langue*, o sistema da linguagem.

As correntes estruturalistas se enraizavam, em grande parte, na *linguistic turn*, baseadas na recepção da obra do linguista Ferdinand de Saussure. Afirmando que a linguagem poderia ser analisada pelas suas leis sincrônicas, sem referência à sua evolução nem considerando suas propriedades históricas, isto é, sem considerar o eixo diacrônico como relevante para as análises linguísticas, Saussure interpretou o signo visual como composto de duas partes integralmente relacionadas. Para o linguista o signo formava-se através de uma combinação de um componente acústico visual, o significante e de um componente conceitual, o significado. Nesta chave a linguagem é compreendida como um sistema de signos que expressa ideias ou significados, através de diferentes significantes que produzem sentido. Saussure percebeu duas propriedades cruciais da linguagem que serão importantes para o estruturalismo, a primeira é que a formação do signo é arbitrária, que não há nenhuma ligação natural entre o significante e o significado, apenas uma designação cultural contingente. Em segundo lugar ele enfatizou que o signo é diferencial, ele é parte de um sistema de sentido onde palavras adquirem significados apenas em referência aquilo que ele não é.

O programa pós-estruturalista estava alicerçado em uma crítica das premissas do estruturalismo. O estruturalismo não teria ainda sido capaz de superar as heranças humanistas dado que eles ainda reproduziam a noção de uma natureza humana imutável. Crítica a uma estrutura imutável, inata, não aceitavam que os mitos e outras formas simbólicas fossem modos variados de se lidar com a mesma contradição entre cultura e natureza. Apresentaram, em oposição a isso, uma visão radicalmente histórica que enxergava as diferentes formas de consciência, identidades, significações e etc., como historicamente produzidas e, portanto, variando de acordo com diferentes períodos históricos. Contudo, compartilhavam com os estruturalistas a crítica ao sujeito autônomo. O pós-estruturalismo enfatizou as dimensões da história, da política e do cotidiano. Estas críticas emergiram, principalmente ao fim da década de 60 em textos de diversos autores como Derrida, Foucault, Kristeva, Lyotard e Barthes. Apesar das diferenças entre os projetos críticos empreendidos por cada um destes autores, todos eles parecem dar primazia

ao significante sobre o significado, enfatizando assim a produção dinâmica da linguagem, a instabilidade do sentido e um rompimento com os esquemas convencionais do sentido baseados na representação. É como se para estes autores, o próprio eixo sincrônico do sistema linguístico proposto inicialmente por Saussure estivesse fadado a uma instabilidade inescapável. Nas teorias tradicionais do sentido, para uma consciência desperta o significante traz consigo o significado. Para os pós-estruturalistas, ao contrário, o significado é apenas um momento em um processo incessante de significação onde o sentido é produzido, não mais em uma relação referencial estável entre sujeito e objeto, mas apenas em um jogo infinito intertextual de significantes (BEST; KELLNER, 1991, pp.16-24).

Tais 'revoltas' dos sistemas de pensamento foram acompanhadas ao final da década pela revolta de Maio de 68, quando, inegavelmente, mesmo que por um instante, filosofia, política e estética pareciam convergir. Ao acelerado processo de modernização do pós-guerra sucedia uma percepção de intelectuais e artistas variados de que a padronização e a mecanização próprias à realidade da produção industrial avançavam em múltiplos setores da vida cotidiana. Consequentemente, ficava cada vez mais claro que, ao contrário das ortodoxias dos partidos de esquerda (como o PCF francês que apoiara a chamada à ordem em Maio de 1968 feita pelo General de Gaulle), o poder na sociedade do capitalismo tardio não estava concentrado no governo. Antes estava difundido também por todas as instituições culturais e políticas ligadas ao Estado, que, funcionando de uma maneira aparentemente indireta confirmavam a ideologia dominante através de seu próprio método de funcionamento, que nem sempre opera de maneira abertamente violenta ou repressiva (ALTHUSSER, 1980). O poder estava presente na família, na escola, na polícia, no exército, nos hospitais psiquiátricos, nas prisões, nas cortes de justiça, nas ruas e na arquitetura da cidade. Em poucas palavras, as instituições que formavam o tecido social tornavam o poder ubíquo, produzindo características normativas particulares.

Apesar de, em suas inúmeras entrevistas e textos publicados, quase nunca falar abertamente sobre suas influências intelectuais, poderíamos admitir que, em sua crítica ao sistema da arte, neste momento ainda dando os seus primeiros passos, Buren será, sem dúvida, tributário das discussões teóricas que movimentavam o ambiente intelectual francês no final da década de 1960. Em

particular das questões levantadas pelas recepções das obras de Roland Barthes, Guy Debord, Michel Foucault e Louis Althusser. Muito cedo em sua carreira o artista francês considera as exposições de arte como uma estrutura social a ser não apenas conhecida, mas explorada em suas convenções, limitações e rituais:

O artista apesar de toda a sua boa vontade, não pode alterar as estruturas da sociedade, pois ele as aceita em seu início de carreira. A fraude consiste em, indiretamente pela arte, fazer com que estas mesmas estruturas sejam aceitas pelos outros (BUREN, 2012, p. 30).

1.2 A ESCOLHA DO MATERIAL E A PREPARAÇÃO PARA AS EXPOSIÇÕES

O ano de 1965 é considerado por Daniel Buren como o ano de sua estreia no circuito de arte parisiense, através da mencionada IV Bienal de Paris, onde foi laureado com o prêmio de melhor artista jovem da mostra. Antes Buren já havia exposto seus quadros no prix Lefranc no ano anterior, mas como a autora de uma das primeiras entrevistas dada por Buren afirma: “Este ano [1965] é o ano das estréias porque ele permitiu mostrar ao público obras que ele não considerava mais como um ensaio” (BUREN, 2012, p.15). O ano de 1965 também marca um rompimento com os trabalhos anteriores. Nesta entrevista o artista revelava, sem citar nomes, uma série de referências que compunham o seu repertório que permitiu o desenvolvimento de seus primeiros trabalhos com a pintura. Ali, Buren afirmava: “Inicialmente eu, busquei eliminar a pintura de meu espírito. Eu fiz telas com colagens em papéis coloridos. No fim elas pareciam belas pinturas. Não valia mais a pena continuar com aquilo” (BUREN, 2012, loc. cit.).

Neste momento de sua carreira Buren faz questão de se posicionar como um artista preocupado com as questões ligadas ao seu meio específico da pintura. A empreitada dizia respeito à possibilidade de redução da pintura aos seus elementos fundamentais, nesse sentido Buren procura desvincular o ato e o resultado da pintura a qualquer tipo de ativismo político ou de busca de um ideal estético: “Um pintor não está lá para fazer belas telas, nem para chocar”(BUREN, loc.cit.). O ato da redução da pintura ao seu mínimo já estava sendo empreendido pelos pintores norte-americanos como Frank Stella, Ad Reinhardt e Robert Ryman, artistas que influenciaram Buren, ao menos formalmente, no sentido de desfazer a ligação entre

pintura e imagem, entre pintura e conteúdo narrativo, presentes mesmo em algumas interpretações do expressionismo abstrato. Buren conhecia a pintura norte-americana graças à inúmeras viagens que fez aos Estados Unidos entre 1957 e 1965. (Cf. SOLOMON R. GUGGEINHEIM MUSEUM, 2005, section 4). Além de lhe fornecer as condições de se contrapor às correntes da arte contemporânea francesa, difundida pelas galerias e museus (BUREN, op. cit., p. 638)⁸, esta tentativa de redução da pintura ao seu “grau zero” será, ao menos no que toca ao desenvolvimento de sua proposta de trabalho, um estágio intermediário, cuja formulação o levará a se concentrar não mais nos problemas formais típicos do modernismo, mas às reflexões sobre as condições de apresentação de um objeto de arte (Fig. 9). As condições de produção, recepção e exposição destas pinturas será algo melhor explorado logo no ano seguinte, por ocasião da participação de Daniel Buren nas exposições que faziam parte do circuito de arte parisiense à época. Essas intervenções foram chamadas de Manifestações e foram realizadas em associação com outros três pintores Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni.

Figura 9. *Photo-souvenir*. Pintura acrílica sobre tecido listrado Branco e verde. (226 x 206 cm). Outubro de 1966, Paris.

⁸ Em entrevista posterior realizada em 1978, Buren cita como contraponto de sua proposta os Novos Realistas, o Tachismo e o que restava da Escola de Paris.

A idéia de utilizar um tecido listrado pré-fabricado como tela para suas pinturas lhe ocorreria no final de 1965. Segundo o Buren se tratava de um gesto de dessacralização dos materiais artísticos tradicionais em favor de uma apropriação de um material industrialmente produzido, logo, impessoal, que fornecesse, inclusive, as características prévias para o ato reduzido da pintura, no caso o preenchimento da última listra com tinta acrílica branca:

No outono de 1965, enquanto comprava materiais para o meu trabalho no célebre mercado de Saint-Pierre em Paris, eu buscava um [tecido de] linho com listras que são geralmente utilizados em travesseiros e colchões. Ele tinha acabado, tinha um de algodão muito leve, parecido com aqueles usados para cobrir os terraços de cafés e restaurantes de Paris e do mundo inteiro. Este material lembrava exatamente aquilo que eu havia tentado fazer de maneira formal com a pintura durante mais de um ano — se bem que com pouco sucesso. Eu comprei alguns metros e comecei a trabalhar imediatamente. As listras se tornaram um modelo, um signo que mais tarde chamei de minha ferramenta visual. (BUREN, 2012, p.1379)

Afora o tom algo anedótico do relato, o uso do tecido listrado, que mesmo hoje pode ser comprado a preços módicos no mercado *Saint-Pierre* em *Montmartre*, como tela para a pintura será importante para Buren no sentido de estruturar uma prática impessoal e desprovida das expectativas geralmente associadas à pintura como quadro. O projeto de aplicação da proposta da pintura reduzida começará no final do ano de 1966 com o envio dos convites, para o *18º Salon de la Jeune Peinture*, que seria aberta ao público em 3 de Janeiro de 1967 (BUREN, op. cit. p. 19):

Il se passe quelque chose [alguma coisa acontece]

24 de dezembro 1966

Prezado Senhor,

Alguma coisa acontece pela primeira vez em 3 de janeiro de 1967 no *Salon de la Jeune Peinture*. Nós o convidamos a assistir a primeira de uma série de manifestações tendo por objetivo, não apenas apresentar o traço de nossa atividade, *mas, sobretudo, fazer aparecer a mecânica da qual ela procede.*

Desejosos de vossa presença no dia 3 de janeiro, enviamos os nossos melhores cumprimentos.

Buren, Mosset, Parmentier, Toroni

Este convite foi enviado para quinhentos contatos entre museus, galerias e críticos, fazendo uso da mala direta do próprio evento. O texto consta nos catálogos e colêneas organizadas por Daniel Buren com o nome de “Manifestação 0”. Neste sentido, é importante notar que a utilização de um convite personalizado e assinado pelos expositores não é um dado irrelevante para a intervenção proposta pelos artistas envolvidos. Se o convite não se integra propriamente ao trabalho, ele não deixa de ser um instrumento importante para sua preparação. Pois, se configura como modo de garantir as premissas para a proposta, uma vez que o convite formula através de um enunciado linguístico as intenções dos artistas para um público endereçado, neste caso o público que costuma frequentar os salões de arte e as galerias. Daniel Buren dará muita importância para esta modalidade de comunicação linguística. Não é à toa que os convites integram uma parte importante de seu arquivo pessoal, catálogos *raisonné* e de suas exposições mais recentes. Conforme veremos mais abaixo, os enunciados linguísticos se desdobrarão em muitos outros tipos de enunciados que procuram controlar a exposição e a recepção do trabalho.

Portanto, desde os preparativos, que podem ser verificados pelo envio do convite personalizado, pode-se afirmar que as intervenções de Buren e seus colegas têm como alvo principal o contexto aberto pelas ocasiões e espaços do 18º *Salon de la Jeune Peinture*, pela Bienal de Paris (MAM-Paris) e pelo *Musée d’arts Décoratifs*, que serão usados como os cenários para as primeiras manifestações. As Bienais de Paris podem fornecer uma amostra das pressões institucionais jogadas sobre esta geração de artistas jovens. Elas revelam não uma instituição hostil à arte moderna, mas, ao contrário, uma instituição pronta para acomodar as mais novas tendências. Inclusive seu júri era composto de jovens críticos que tinham por orientação permitir a visibilidade dos artistas mais jovens, de preferência ainda com seus vinte e poucos anos. O texto assinado por Jacques Lassaigne no catálogo da Quarta Bienal é muito claro neste sentido: “Quando das primeiras exposições pendíamos de preferência para os pintores mais próximos do limite fatídico dos 35 anos. (...) Agora preferimos os mais jovens, admitimos sem medos tolos a novidade que eles propõem.” (MUSÉE D’ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, 1965, p.129).

A quarta Bienal de Paris fez questão de garantir a todos um lugar. A seção “Les jeunes citiques ont choisi”, quatro críticos de arte, todos com menos de 35 anos

e escolhidos pelo *Syndicat Professionnel des Critique d'Art*, escolheram oito artistas; a seção “Les Jeunes Artistes ont retenu” foi composta de um júri formado por doze artistas que, por sua vez, selecionaram mais de cem artistas expondo mais de duzentas obras. Além disso, tivemos a seleção do Conseil d'Administration de la Biennale que trouxe para a mostra mais setenta e sete artistas, a seleção dos Casinos que patrocinavam a Bienal trouxe mais 12 artistas, sem contar os artistas envolvidos na organização da Bienal anterior que fizeram parte do júri e foram chamados para participar da edição de 1965 como expositores. Buren participou desta exposição com a obra *Peinture n° 3*.

Seguindo a análise de Monnier poderíamos levantar alguns fatores explicativos para esta abertura quase compulsiva às novas gerações. Havia uma evidente vontade política do governo de Gaulle de encorajar a criação artística que contou com a importante atuação de André Mauraux como ministro dos *Affaires Culturelles*, que parecia particularmente interessado no patrocínio das artes visuais, principalmente em suas vertentes experimentais (MONNIER, 1991, pp.261-264). O ano de 1959, data do início dos trabalhos de Mauraux à frente da pasta, coincide com a criação da Bienal de Paris, com o centro nacional de artes plásticas e o incremento da participação do Estado no patrocínio das artes. O caráter aberto é uma característica que acompanha a Bienal de Paris desde a primeira edição em uma disposição clara de renovar o ambiente artístico parisiense. Lembremos aqui que em 1958 a Bienal de Veneza pela primeira vez desde 1946 não premiou um artista francês, fato que se repetiria na próxima edição de 1960, seguida de uma dura crítica da seleção francesa pelos críticos italianos. Este fato foi encarado pela sociedade francesa como um verdadeiro desastre em termos de hegemonia cultural no Ocidente. Esse sentimento de uma espécie de “atraso” cultural, principalmente em relação aos Estados Unidos, compartilhado pelos agentes oficiais da cultura francesa, ainda perduraria pela década de 1960. Em 1968, mesmo após as manifestações de Maio, que contaram com ampla participação dos jovens artistas franceses, Jean Clair, em um artigo com o título expressivo de “A Grande Miséria da Arte Contemporânea Francesa”, ao resenhar uma exposição itinerante destinada ao público norte-americano, preparada pelo Centre National de l'Art Contemporain, diagnosticou com clareza o descompasso das representações oficiais em virtude

do seu excesso de conservadorismo, a exaltação da “Escola de Paris” (CLAIR, 1968, pp. 766-776).

1.3 AS MANIFESTAÇÕES

Em 3 de Janeiro de 1967, dia da abertura anual do *Salon da la Jeune Peinture*, em uma sala inicialmente vazia, quatro artistas – Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni – realizaram uma série de pinturas idênticas enquanto os visitantes os observavam. Cada um dos artistas obedecia a um padrão, que era repetido, tela após tela, todas do mesmo tamanho. Buren recobria de tinta branca as duas extremidades do tecido listrado verticalmente. Mosset desenhava um círculo preto no centro de uma tela branca. Parmentier pintava com spray e dobrava a tela de modo a obter listras verticais. Toroni gravava, sobre a tela branca, pequenos quadrados pretos em intervalos regulares com pincéis nº50. Cada artista obedecendo a seu ritmo próprio de trabalho, resultando, ao final do dia, em um número diferente de telas expostas para cada artista, que, por sua vez, as instalavam na medida em que cada uma delas era composta. Durante o período de trabalho (11h às 20h) a reprodução de uma gravação sonora repetia em três línguas “*Buren, Mosset, Parmentier e Toroni, vous conseillent de devenir intelligent.*”. Esta foi a chamada *Manifestation* nº 1 (Fig.11), que foi concluída com a distribuição de um panfleto no qual criticavam a positividade da pintura, sua adesão às causas do dia, sua capacidade de traduzir em termos estéticos, segundo uma gramática inquestionável, os mais variados assuntos. E terminavam por anunciar seu distanciamento da pintura, isto é, do conjunto de regras que a articula, com uma frase direta em letras maiúsculas: “NÃO SOMOS PINTORES”. Ao fim do dia em, precisamente às oito horas e quinze minutos, eles retiraram suas pinturas da mostra, pendurando na parede destinada à exposição uma faixa com os dizeres “Buren, Mosset, Parmentier e Toroni n’exposent pas”, espaço que permaneceu deste modo até o fim da exposição.

« Puisque peindre c'est... » - Texto do panfleto distribuído em 1 de Janeiro de 1967, assinado por Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni.

Puisque peindre c'est...

Puisque peindre c'est un jeu.

Puisque peindre c'est accorder ou desacorder des couleurs.

Puisque peindre c'est appliquer (consciemment o non) des règles de composition.

Puisque peindre c'est valoriser le geste.

Puisque peindre c'est représenter l'extérieur (ou l'interpréter, ou s'approprier, ou le contester, ou le présenter).

Puisque peindre c'est proposer un tremplin pour l'imagination.

Puisque peindre c'est illustrer l'interiorité.

Puisque peindre c'est une justification.

Puisque peindre sert à quelque chose.

Puisque peindre c'est peindre en fonction de l'esthétisme, des fleurs,
des femmes, de l'erotisme, de l'environnement quotidien, de l'art,
de dada, de la psychanalyse, de la guerre au Viêt Nam.

NOUS NE SOMMES PAS PEINTRES.

Constatez-le, le 3 janvier 1967, 11 avenue du Président Wilson.

Paris, le 1^{er} janvier 1967

Buren, Mosset, Parmentier, Toroni

Figura 10 - *Photo-Souvenir*: Exposição coletiva: Buren, Mosset Parmentier e Toroni. Manifestation 1. Salon de la Jeune Peinture, 1967.

Figura 11 - *Photo-Souvenir*: "Manifestation n°1". Trabalho *in situ*. Detalhe. Lugar reservado a Buren, Mosset, Parmentier e Toroni, os artistas não expõem. A sala é deixada vazia durante o período da exposição.

Em seguida, após o fim desta primeira manifestação distribuíram um segundo panfleto no qual criticavam o espaço dos salões, denunciando-os como os locais construídos, desde o século XIX, como lugares ideais para a exposição de mercadorias diversas, o que ficou conhecido como Manifestação 2. Segundo este panfleto, em pleno século XX, os verdadeiros herdeiros dos salões seriam as grandes exposições de automóveis e de utilidades domésticas variadas.

« Lettre contre les salons », texto da carta aberta divulgada em 3 de janeiro, parte da segunda manifestação no Salon de La Jeune Peinture, assinada por Buren, Mosset, Parmentier, Toroni.

Lettres contre les salons

Aujourd'hui, à 18 heures précises, nous avons quitté le Salon de la Jeune Peinture.

Cette 2nde manifestation, bien qu'apparemment orientée contre ce Salon, n'en définit pas moins, de façon irréversible, notre attitude envers tous les Salons quels qu'ils soient (Salon de mai, Salon de la peinture à l'eau, Salon des réalités nouvelles, Salon des Indépendants, etc.).

Parce que ces Salons sont l'héritage des Salons du XIX^e siècle (les véritables salons du XX^e siècle étant à la rigueur ceux des Arts ménagers, de l'Automobile, etc.)

Parce que ces Salons aggravent la paresse du public. Chacun est un lieu de pèlerinage où un public bien déterminé vient se reconforter, à date précise, on se scandalise et on se pâme, le gadget-culture devant servir au moins une fois par an.

Parce que, surtout, ces Salons montrent de la Peinture et que la Peinture, jusqu'à preuve du contraire, est par vocation objectivement réactionnaire.

Pour ces raisons, nous nous désolidarisons de façon définitive, de tous les Salons parisiens et de tous les Peintres qui y exposent.

Le 3 janvier 1967

Buren, Mosset, Parmentier, Toroni

P.-S. : Nous tenons à remercier les membres du comité du Salon de la Jeune Peinture qui nous ont permis de mener à bien notre 1^{ère} manifestation publique et de bénéficier ainsi de leur publicité, de leur local, etc.

Nous rendons hommage également à leur courtoisie qui nous permet de retirer nos toiles le jour même du vernissage.

Seis meses depois, em no dia 2 de junho de 1967, os quatro artistas apresentaram suas pinturas, com o mesmo padrão visual já mostrado na exposição anterior, penduradas no palco do teatro do Musée des Arts Décoratifs (FIG. 12). Sobre quatro telas brancas já instaladas e terminadas, viam-se as listras horizontais de Parmentier, obtidas através de sucessivas dobraduras no tecido que servia de tela; as marcas dos pincéis nº 50 repetidas sistematicamente em intervalos de 30 cm, espalhadas pela tela de Toroni, as listras pré-fabricadas de Buren acrescidas de uma camada de tinta acrílica em suas extremidades e, finalmente o meticuloso círculo desenhado no meio da tela de Mosset. Os visitantes tiveram que pagar para ver nada além das quatro telas dispostas desde o princípio da intervenção. Os espectadores também tiveram que esperar cerca de quarenta e cinco minutos quando lhes foram distribuídos panfletos em que se lia logo no título destacado em negrito “Não se tratava de outra coisa senão de ver as telas de Buren, Mosset, Parmentier e Toroni”. Em outras palavras, dado a disposição do lugar da “exposição” – a sala de um teatro – o espetáculo já estava dado desde o início e consistia exatamente do público que ali estava.

Figura 12 - *Photo-Souvenir*: Buren, Mosset, Parmentier e Toroni. “Manifestation n°3”. Trabalho *in situ*. 2 de junho de 1967. Théâtre Du Musée des Arts Décoratifs, Paris.

« Il ne s'agissait évidemment que de regarder des toiles de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni », texto do panfleto distribuído em 2 de Junho 1967, assinado por Buren, Mosset, Parmentier, Toroni.

Il ne s'agissait évidemment que de regarder des toiles de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni

Il faut y voir :

Une toile de 2,50m x 2,50 m divisée en 29 bandes égales et verticales, rouges et blanches, dont les deux extrêmes sont recouvertes de blanc (Buren).

Un cercle (1) noir au centre d'une toile (2) blanche (Mosset).

Sur une toile de 2,50m x 2,50m des bandes horizontales alternées grises (3) et blanches (4) de 0,38 m X 2,50 m. Partielle, la septième (et dernière) bande mesure 0,22m X 2,50m (Parmentier).

85 empreintes bleues d'un pinceau plat (n°50), à intervalles de 30cm, sur une surface blanche de 2,50m X 2,50 m (Toroni).

C'était Manifestation 3.

2 de juin 1967

Buren, Mosset, Parmentier, Toroni

1. Diamètre intérieur 4,5cm, diamètre extérieur 7,8 cm.
2. 2,50 m X 2,50 m
3. Gris palombe foncé Krylon
4. Blanc cellulosique Lefranc

Em setembro do mesmo ano, na Bienal de Paris, os artistas fizeram sua última manifestação em conjunto. As quatro pinturas com os mesmos motivos reapareceram (FIG. 13). Dispostas na ordem alfabética de cada signatário, em uma instalação que contava com um projetor de slides e alto-falantes. Contudo, desta vez a elas foram acrescentadas uma projeção de slides mostrando fotografias de coisas disparatadas como uma praia em *Saint-Tropez*, uma dançarina de strip-tease, o Papa, etc (FIG. 14,15,16). Acompanhado das imagens, foi distribuído um panfleto didático onde era possível ler algumas frases que eram repetidas por uma gravação sonora que emitia comentários sobre as funções ilusionísticas da pintura: “A arte é ilusão de deslocamento ... ilusão de liberdade ... ilusão de sacralidade ... A pintura começa com Buren, Mosset, Parmentier e Toroni”. Cada uma destas frases era sincronizada com um conjunto de slides projetado no teto da galeria, no espaço reservado para a instalação. Após a exibição da série de fotos a *voz off* anunciava : “Não a pintura de Buren, Mosset, Parmentier e Toroni”. “A arte é distração, a arte é falsa.” “A pintura começa com Buren, Mosset, Parmentier e Toroni”.

Figura 13 - *Photo-Souvenir*: “Manifestation n°4”. Trabalho *in situ*. In : “*Cinquième Biennale de Paris*”. Da esquerda para a direita, começando pelo alto, as obras de Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni.

Figura 14 - *Photo-souvenir*: “Manifestation n°4”. Trabalho *in situ*, in “Cinquième Biennale de Paris”. No teto, projeção de imagens de um zoológico. Em *voix off* : *l’art est illusion de liberté*.

Figura 15 – *Photo-Souvenir*: “Manifestation n°4”. Trabalho *in situ*, in “Cinquième Biennale de Paris”. No teto, projeção de imagens de Chapeuzinho Vermelho. Em *voix off* : *l’art est illusion de rêve*.

A esta altura a estratégia do grupo aparece com clareza: tratava-se de aproveitar as aberturas do próprio sistema da arte para, através da manipulação coordenada dos elementos que compõem o espaço expositivo, elaborar uma crítica ao modo pelo qual uma obra de arte aparece como tal. A pintura, confinada neste local, tributário da gramática inquestionável que comanda sua recepção, seria tomada pelos autores como reacionária por natureza. Crítica dupla, direcionada tanto ao espaço expositivo, quanto aos objetos que ali se apresentavam, indiciando o fato de que pinturas e salões se comportariam como os grandes pavilhões das exposições universais do século XIX e suas mercadorias fantasmagóricas, respectivamente. Em todas estas ocasiões, o grupo se apropria de um espaço. Neste gesto de apropriação, o grupo BMPT procurou mostrar o seu trabalho como realização material da pintura, desmistificando o gesto artístico de dois modos complementares: trabalhando no local de exposição, abolindo temporariamente a separação entre produção e exposição, e, como desdobramento lógico desta posição produtiva, procuravam evidenciar também as condições nas quais estes são mostrados, segundo as convenções do contexto de exibição de momento (Manifestação nº3) ou das possibilidades abertas pelas instituições artísticas (Manifestação nº1, por exemplo). Graças à redução do código da pintura ao seu mínimo, estas obras se recusavam a criar uma nova linguagem pictórica. Como as manifestações não cessavam de demonstrar, a pintura exposta era exatamente a mesma, que se refazia a cada exposição, sem variação com respeito à composição, à expressão ou à representação. Assim, seguindo esta lógica, não era mais possível o desenvolvimento de uma linguagem interna da pintura como na tradição modernista: “Minha tentativa, afirma Buren, “não é questionar a forma da pintura. Isto é problema dos artistas. Minha questão é o fundo do processo.”.

1.4 A FERRAMENTA VISUAL E OS PRINCÍPIOS DO TRABALHO *IN SITU*

A partir de 1968, com o fim da associação BMPT, Buren trabalhará sozinho assim como os outros pintores envolvidos no grupo. Após essas experiências, as possibilidades abertas ao fazer artístico pela redução da pintura ao seu mínimo foram logo compreendidas por Daniel Buren. Segundo o historiador Guy Lelong, Buren percebeu com clareza que a pintura levada a tal grau de redução não tinha

nenhum valor *per se* (Cf. LELONG, 2002). A única forma de atribuir algum valor ao tecido listrado pré-fabricado era derivá-lo do lugar onde ele se situava. Este programa abriu a possibilidade de escapar do “fim da pintura” e transformá-la em um signo que ele chamou de ferramenta visual cujo único valor, como o nome diz, é servir para alguma outra coisa. Daniel Buren utilizará em seus trabalhos posteriores o tecido listrado como uma “ferramenta visual”, cuja função era revelar, através de sua instalação, o trabalho feito a partir dos elementos fornecidos pelos espaços nos quais se situa. Assim, segundo Daniel Buren, “seja qual for a arte, ela é exclusivamente política. Impõem-se a análise dos limites formais e culturais (não um ou outro) no interior dos quais a arte existe e se debate.” (BUREN, 2012, p.180). O artista francês elabora esta tarefa de análise como uma ruptura em duas frentes. Ruptura em relação ao modo consagrado de se escrever a história da arte, uma vez que se segue que a matéria da história da arte não deveria ser constituída apenas a partir da consideração dos elementos formais que constituem um objeto de arte. E também ruptura com os métodos de produção e socialização da arte, uma vez que mais do que os corredores formados pelas paredes brancas do Museu ou da Galeria, o lugar de exposição da arte é constituído por um sistema de práticas que incluem o atelier do artista, a crítica e a história da arte, o organizador da exposição e o mercado, cujo modo de funcionamento, aberto às pressões sociais, políticas e econômicas é, na maioria dos casos, oculto pelo sistema artístico e pelos objetos apresentados. Em 1970, Buren escreve:

Estes limites são múltiplos e de intensidades diferentes. Mesmo que a ideologia dominante e os artistas a ela associados tentem por todos os meios camuflá-los, e que seja muito cedo para eliminá-los – as condições não estão reunidas – é dado o momento de desvelá-los. (BUREN, 2012, p.180)

Ao fim das manifestações, a palavra “ferramenta visual”, ainda não está presente em seu vocabulário. Nesse sentido, em vários documentos (panfletos, textos críticos e entrevistas) que datam do fim dos anos 1960, o artista ainda precisa se ocupar em fornecer uma descrição para o material usado em sua intervenção, contudo a ideia de que o material só ganha sentido a partir de seu contexto expositivo já se configura como a principal lição aprendida com as exposições realizadas em 1967:

É uma coisa nem ruim nem boa, nem justa nem falsa, nem questão nem resposta, nem a favor nem contra, nem arte nem anti-arte. É uma coisa neutra, que existe uma vez observada. Uma coisa irreduzível. O suposto observador está enfim livre, lúcido, adulto. Ele pode escolher. Eu sustento que além desta ‘famosa coisa’ a ser vista existe o modo de apresentá-la. Eu chamaria isso de *embalagem*. Ela compreende desde os locais onde as telas são apresentadas, à manifestação do público, até esta entrevista que estamos fazendo agora. A embalagem é um ponto importante, pois ele tem por finalidade esclarecer as coisas, por os pingos nos “is” (BUREN, 2012, p.37).

Este programa amplo, ainda um tanto indefinido, que envolve a relação entre o trabalho apresentado, o espectador e o sistema artístico (“embalagem”), será mais bem explicitado a partir dos trabalhos efetivos realizados ao longo da década seguinte. Caminho que levou Buren a se concentrar nos variados elementos que incidem sobre as condições efetivas de exposição do trabalho, situado tanto nos espaços especializados (museus e galerias) quanto fora deles (o espaço urbano). Assim, partindo da constatação de que a arte é tomada erroneamente como as obras de arte em geral, organizadas pelo Museu e pela História da Arte, fazendo uso de sua pintura reduzida ao mínimo – sem o uso de chassi ou tela como suporte obrigatório – ou mesmo reproduzindo o padrão visual das listras sobre outros suportes (como papel colado, vitrais, mármore, etc.), Buren procurará, ao longo da década de 1970, apresentar seu trabalho como uma maneira de desvelar os diferentes limites e fatores que condicionam a produção e a socialização das obras de arte.

1.5 EXEMPLOS DOS PRIMEIROS TRABALHOS

Adiante, descreveremos e comentaremos brevemente algumas das instalações mais importantes do período entre 1968 e 1971.

Il s'agit de voir: des bandes verticales blanches et vertes ...

Travail In situ. Octobre , 1968. Galerie Appollinaire. Milan, Italie.

Figura 16 - *Photo-souvenir*. “Il s’agit de voir: des bandes verticales blanches et vertes qui ne sont que des bandes verticales blanches et vertes qui reportent à des bandes verticales blanches et vertes qui ne sont que des bandes verticales blanches et vertes”. Trabalho *in situ*, in Galleria Apollinaire, Outubro de 1968, Milão.

Primeira exposição individual na qual Daniel Buren faz uso da ferramenta visual com as listras verticais. A exposição individual anterior havia sido realizada antes da utilização sistemática de seu signo visual, ocorrida em 1965 por ocasião do prêmio *Le Franc*, concedido ao artista na edição daquele ano.

Segundo Buren, a primeira obrigação da galeria era pagar pelos honorários referentes ao serviço prestado, do reembolso das despesas de viagem, estadia e do material utilizado para o trabalho. Princípio que Buren manterá em vigor durante todo o seu trabalho futuro (Cf. BUREN, 2012, p.612). A instalação consistiu em fechar a Galeria Appollinaire, a mesma utilizada pelos Novos Realistas alguns anos antes, cobrindo a porta de entrada com os papéis listrados em branco e verde, como

que selando a porta. A obra a ser vista recobria e acentuava um determinado aspecto da arquitetura, a forma peculiar do pórtico de entrada, sua maneira de proceder se assemelha à Manifestação nº3 (cf. acima). Tratava-se então de elaborar um duplo jogo: a recusa em utilizar as paredes da galeria e ao mesmo tempo, ao fechá-la, mostrá-la como suporte da obra a ser vista. A Instalação joga com a recusa da função clássica da galeria (dispor em suas paredes a obra) e com a aceitação de uma parte das funções da galeria, suporte da obra através de sua arquitetura. O acesso ao seu interior foi impossibilitado durante toda a duração da exposição.

Les Hommes-Sandwiches

Travail In Situ. Mars-Avril 1968. Paris France.

Figura 17- *Photo-Souvenir*. “Les Hommes-Sandwichs”. Trabalho *in situ*. 1968, Paris. Dois Hommes-Sandwichs andando no caminho que liga o Musée d’art moderne de la ville de Paris e o Musée national d’art moderne (Palais de Tokyo).

Papéis listrados em branco e verde instalados sobre os painéis carregados pelos “homens-sanduíche”. Nenhum outro tipo de indicação sobre a exposição era visível, nem título, nem autor. Ademais os homens encarregados de andar com os painéis eram instruídos, em caso de questionamentos dos passantes, a responder apenas: “Portamos painéis recobertos frente e verso por listras verticais alternadas,

brancas e verdes.” Primeira de uma série de intervenções do ano de 1968 que examina as fronteiras entre o espaço público e o espaço da galeria, no que se refere aos modos de exposição e percepção dos objetos, a esta prestação se seguiriam: os “Affichages Sauvages” e “Exposition personnelle sur les limites de la liberté de l’artiste vis à vis de la société.”.

Affichages Sauvages

Travail In Situ. Abril 1968. Paris França

Figura 18 - *Photo-Souvenir*. “Affichage Sauvage”. Trabalho *in situ*. Abril de 1968, Paris (Foto : Bernard Boyer)

Aproximadamente 200 trabalhos colados em diversos ambientes externos da cidade: painéis publicitários, colunas, muros, etc. Os suportes da comunicação e da organização do espaço urbano eram recobertos com um papel colado cuja única “mensagem” era as listras verticais brancas e verdes. O trabalho não teve qualquer ligação direta, através de encomenda ou algo do tipo, com qualquer galeria ou museu. Sua divulgação foi feita através do envio de um postal anônimo, que continha um papel listrado com as mesmas cores da instalação. Na mesma época, ocorria a apresentação de um papel colado (18mx5m) no interior do Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, na ocasião do 24º Salão de Maio, cancelado em decorrência dos eventos de Maio 1968.

O conjunto formado pelos cartazes procurava mostrar que no espaço urbano há diferentes limites, sejam eles físicos, institucionais, conceituais, políticos etc. que compõem a cidade. Nesta instalação trata-se fundamentalmente de uma análise da infraestrutura criada no processo de modernização da cidade de Paris a partir do fim da segunda guerra mundial e que atinge o seu ápice na década de 1960. O espaço da cidade e seus múltiplos sentidos passam a ser coordenados cada vez mais por sinais: anúncios publicitários, placas de trânsito, sinais de orientação especiais nos espaços turísticos etc.

Neste sentido, o que há de surpreendente nestes cartazes é que, em meio à convulsão política de 1968, eles não transmitiam nenhuma mensagem política direta, mas apontavam para o próprio fato bruto da transmissão das mensagens. As listras apontavam apenas para a sua presença em uma porção do espaço parisiense dedicado à comunicação pública. Os cartazes selvagens não se constituíam como objetos em si, mas procuravam ligar todo um sistema de distribuição disperso e onipresente no interior da cidade. Algo que a maioria dos passantes dá por natural. Contudo, o que a obra de Buren deixa claro é que uma mensagem não é apenas o efeito de linguagem, mas também efeito de uma infraestrutura e de uma norma ou padronização.

Figura 19 - *Photo-Souvenir*. “Affichage Sauvage”. Trabalho *in situ*. 1968, Paris. (Foto : Bernard Boyer)

Assim Buren reinvestiu a “parede” enquanto lugar de expressão pública, talvez lembrando a tradição que remonta aos muralistas mexicanos. Contudo aquilo que ele exibia parecia contradizer toda intenção de uma arte pública, uma vez que os cartazes por si permaneciam mudos, recusando-se a entregar qualquer tipo de mensagem. Neste momento de sua carreira Buren antes está mais próximo das estratégias situacionistas e Lefebvrianas baseadas em uma análise do território onde se desenvolve a vida moderna, ou a vida coordenada pelo espetáculo. O *détournement*, princípio estético desenvolvido pelos Situacionistas, consistia na criação de situações onde as características institucionais de um lugar eram subvertidas com o objetivo de revelar a reificação dos sentidos atribuídos a uma prática cultural e, de certa forma, lança-las novamente contra o inimigo. As listras, “ferramenta visual”, funcionam como uma espécie de grau zero do signo. Isto é, ela se sustenta como condição mínima para ser um signo, baseada nesta diferença entre figura e fundo, como uma espécie de significante vazio, ao mesmo tempo em que recusa a sintaxe que lhe proporcionaria o outro elemento do par, isto é seu significado. Este advém exatamente do seu caráter *in situ*. Dito de outra maneira, este elemento sintático, que é a estrutura por onde o sentido pode vir à tona, ou seja, está por toda a parte no espaço urbano. Os sentidos se cruzam a todo o instante, a ferramenta visual unifica sentidos relativamente desconexos, as propagandas dos bens de consumo, dos filmes de western italianos e de jogos de futebol, os sinais e as placas de rua convivem com os cartazes de protestos e com os manifestos dos estudantes de Nanterre, um dos pólos irradiadores das revoltas de Maio de 1968 (FIG. 19).

Em resumo, o que parece emergir daí é, por um lado, a plena visualização de um espaço público em ebulição, cujo sentido está em intenso processo de disputa entre o capital e seus descontentes, e por outro lado faz ver também a consolidação de uma estrutura comunicativa padronizada, típica das grandes cidades.

Exposition personnelle sur les limites de la liberté de l'artiste vis à vis de la société.

Trabalho in situ. Berna, Suíça. Março, 1969.

Figura 20 - *Photo-Souvenir*: “Affichage Sauvage”. Trabalho *in situ*. Março 1969, Berna.

Obra realizada no contexto da exposição “*When attitudes become form*”, organizada por Harald Szeemann, à época diretor da Kunsthalle de Berna. “*When attitudes become form*” se consagrou como uma das exposições de arte experimental mais importantes da década. Foi marcada por muitas polêmicas em sua organização uma das quais terá o trabalho de Buren como centro.

Buren não foi um dos artistas convidados para a exposição, apesar de ter sido visitado por Szeemann em 14 de Novembro de 1968 (RATTEMEYER, 2010, p.175). Sendo assim, ele decidiu apresentar independentemente da exposição em andamento uma declinação da instalação *affichages sauvages*, instalando cerca de 100 cartazes com as listras verticais brancas e rosas sobre painéis publicitários nos arredores da Kunsthalle. Após a instalação do material, que contou com a ajuda de Herman Daled, na madrugada de 22 de março de 1969, a polícia invadiu o quarto em que Daniel Buren estava hospedado, o prendendo e confiscando seu material. Depois de aproximadamente 24 horas de detenção, Buren é liberado após pagamento de fiança e com o compromisso de destruir o material, algo que não

cumpriria, deixando a Suíça no primeiro trem disponível.⁹ Os cartazes e o material confiscado foram destruídos pela polícia.

Peinture acrylique sur tissu rayé blanc et vert suspendu

Travail *In Situ*. Dezembro 1970 – Janeiro de 1970. Galeria Yvon Lambert Paris.

Figura 21 - *Photo-Souvenir*. “Peinture acrylique sur tissu rayé blanc et vert suspendu”. Travail *In Situ*. Detalhe. Dezembro 1970 – Janeiro 1971. Galeria Yvon Lambert. Paris. Visível frente e verso

O trabalho consistia na instalação de duas peças. No interior da galeria, toda a parede à esquerda da entrada foi coberta com um tecido listrado branco e azul marinho (3mx11m), pintado em tinta acrílica branca sobre as duas extremidades. Do lado de fora, foi instalado um tecido com as mesmas características visuais, mas com tamanho diferente (3mx3m).

Na ocasião desta exposição foi publicado o texto “Limites Críticos” (BUREN, 2012, p.165). No texto, Buren discorre sobre os limites das instituições culturais e da pintura inserida nestes ambientes, partindo da constatação de que a Arte é tomada erroneamente como as obras de arte em geral, organizadas previamente pelo Museu e pela História da Arte. Buren procura apresentar seu trabalho como uma

⁹ Segundo declarações do próprio Buren no filme Daniel Buren. Camille Guichaud (dir), Terra Luna Films, 52', 2000. Além do testemunho do organizador Harald Szeemann.

maneira de desvelar os diferentes limites que constituem a obra no interior deste sistema. O conjunto destes limites desconsiderados (Tela, Chassi, Pintura, Suporte, Museus e Limites Culturais) é o que o autor entende como Arte. Assim, seu trabalho estaria ligado a cada uma destas instâncias, de maneira diferente, a cada momento que o trabalho se apresenta, isto porque, a cada exposição uma investigação é proposta, através da mesma ferramenta, ou seja, por meio da pintura entendida como ferramenta visual. Seu trabalho seria um desdobramento crítico na medida em que não denega esses limites, mas procura se relacionar com estes elementos e revelando-os ao mesmo tempo. Uma contradição explorada a cada situação onde a obra é apresentada. Tais instâncias limitadoras são iguais em suas funções e diferentes em seus efeitos, pelo que se pode entender: os limites, tanto culturais como materiais, sempre criam situações de apresentação distintas e, ao mesmo tempo, mantém a característica geral de encobrir tais diferenças, restando ao artista desvelá-las em cada uma das situações em que o trabalho é realizado.

2. ENQUADRAR A MOLDURA: O TRABALHO *IN SITU* E O MUSEU/GALERIA

O lugar da obra seria então a obra ela própria. Dito de outro modo, a obra não teria lugar fora de si mesma. Mas a obra não existe senão em determinados lugares – repetitivos porque sempre os mesmos – Museus, Galerias. Isto significa que fora destes lugares fundamentalmente a obra não tem lugar. Estes lugares não são quaisquer lugares: como sabemos eles são unívocos.

Daniel Buren, Rebondissements, 1977.

Este capítulo busca analisar o modo pelo qual o trabalho *in situ* tal como praticado por Daniel Buren se relacionou com os espaços especializados de exposição de arte, ou seja, com as estruturas e convenções que governam os espaços expositivos dos museus e das galerias de arte e, no caso do trabalho *in situ*, permitem a leitura da proposta. No capítulo anterior vimos que os primeiros trabalhos do artista francês se dedicaram a analisar a produção e exposição de um objeto de arte no interior do sistema artístico, aproveitando-se do contexto fornecido tanto pela proposta da exposição a ser elaborada, quanto da função do lugar investido. Ao longo dos anos 1970 e 1980, seu trabalho será expandido e se dedicará a mostrar que o local de exposição da arte moderna, o “cubo branco”, é, na verdade, um espaço ideológico e materialmente construído através de um projeto cênico e arquitetônico que, na maioria das vezes não é levada em consideração pelos artistas, esse espaço partilhado e, não raro, pressuposto por eles:

Um número considerável de obras de arte (as mais exclusivamente idealistas, cf. ready-made de todos os tipos) ‘só existe’ porque os lugares onde são vistos é subentendido, mera decorrência.

O lugar toma uma importância considerável, pela sua fixidez, sua inevitabilidade, ele se torna o “quadro” (e o conforto que ele supõe) no momento mesmo quando nos querem fazer acreditar que o que se passa em seu interior explode todos os quadros (carcaças) existentes para atingir a pura “liberdade”. (BUREN, 2012, p. 86).

Assim, veremos que as intervenções que analisamos procuram explorar as variadas maneiras pelas quais tais espaços de visibilidade se constituem. As formulações fundamentais sobre o tema do caráter ideológico dos espaços

especializados dos museus e das galerias se encontram basicamente em dois de seus textos “Função do Museu” (BUREN, 2012, p.160 e ss.) e “Limites Críticos” (idem, p.165 e ss.), ambos escritos em 1970. Escritos estes que procuram sintetizar o resultado dos trabalhos realizados nos três anos anteriores com a “pintura de grau zero”. O argumento contido nestes textos será repetido e desenvolvido em várias direções em função dos problemas e da recepção dos trabalhos realizados. Novas formulações do trabalho serão propostas à medida que Buren avança em espaços cada vez mais variados, fornecendo novos resultados. Mas a principal questão plenamente formulada no início dos anos 1970 pelo autor era então o questionamento da suposta liberdade conquistada pelo artista dentro do sistema da arte. Liberdade esta que aparentemente era demonstrada através dos trabalhos propostos pelos novos movimentos artísticos que surgiram e se consolidaram a partir do final dos anos 1960, no hemisfério norte, como a land art, os earthworks, a arte minimal, os happenings, a arte conceitual.

Como vimos na introdução a este estudo, todos estes movimentos poderiam ser enquadrados no termo genérico “neovanguardas”, utilizado para designar estes movimentos artísticos que recuperaram certos dispositivos de crítica à arte e seu sistema. Alguns dos quais mobilizados pelas vanguardas históricas do início do século XX. E também poderíamos aplicar este termo, “neovanguarda”, no sentido de enfatizar que todos eles teriam por característica fundamental operarem uma renovação de materiais, métodos, temática e relações das obras com o espectador, no interior do sistema da arte. Mantendo, assim, uma diferença significativa em relação às experiências vanguardista da primeira metade do século XX, cujas manifestações aconteciam, em grande parte fora do sistema da arte ou no seu limite.

Contudo, em meio a esta aparente euforia, a atenção de Daniel Buren se voltará para o questionamento do espaço físico e das forças simbólicas que fornecem o quadro cultural do museu/galeria. Em primeiro lugar a arquitetura será compreendida como um dos fatores fundamentais para o surgimento e fruição de uma obra de arte e, portanto, entendida como o quadro cultural onde o sistema da arte se desenvolve “abrigado das intempéries”. Em segundo lugar, em grande medida, dentro deste quadro arquitetônico, a organização dos objetos expostos é sustentada por um discurso museográfico específico: a história da arte. Assim, o

museu de arte cumpriria uma dupla função: a de produzir um ponto de vista único sobre os objetos e garantir a eles um lugar seguro. No interior dos museus, a obra de arte se consolidaria como um objeto seguro, tanto do ponto de vista material (alimentando a ilusão de eternidade da obra de arte), quanto sobre os valores e os sentidos dos objetos, controlados por um discurso específico, com seus porta-vozes autorizados.

A prática desenvolvida por Buren nas décadas de 1970 e 1980 vai ao encontro do diagnóstico de muitos historiadores, museólogos e críticos de arte que também trabalharam sobre os efeitos produzidos pela museologia na difusão das obras de arte. Assim, vários comentadores afirmaram que as práticas modernas da museologia – bem como daquelas práticas discursivas auxiliares do museu, a museografia (ou neste caso a história da arte) - estão firmemente enraizadas na ideia moderna de adequação entre objeto e representação, onde o conjunto dos elementos expostos é concebido como representativo de um conjunto de fatos extramuseais. O que é exposto dentro do espaço do museu corresponderia a alguma história “real” que, supostamente, preexiste ao seu retrato ou representação no espaço expositivo ou discursivo (PREZIOZI, 1995, pp. 13-15). A museologia, assim, pode ser entendida como “...uma investigação sistemática sobre as condições históricas que determinam a produção e a percepção da arte, seus modos de fabricação e distribuição e seus princípios de instalação e apresentação” (BUCHLOH, 1977, p.99).

Para outros comentadores, os museus estão entre as mais complexas, poderosas e bem-sucedidas instituições sócio-políticas da modernidade. Desde a sua invenção na Europa do fim do século XVIII, o museu foi compreendido como uma das primeiras tecnologias epistemológicas do Esclarecimento, e da educação política, ética e social das populações dos estados-nação em modernização. Os primeiros museus foram em sua maioria construídos como instituições que evidenciavam e documentavam, não apenas de uma prática historiográfica, mas também como instituição que veiculava valores simbólicos e cognitivos. Assim, eles constituem em um modo particular de ficção – um dos mais notáveis e brilhantes gêneros modernos de ficção, e que se tornou um componente indispensável do estado e da identidade ética e nacional (PREZIOSI, *idem*). A museologia e a museografia são modos complementares de distribuir o espaço da memória; ambos

operam juntas nas relações entre passado e presente; ambas operam conjuntamente para transformar a cognição do passado no presente em uma economia espacial onde passado e presente estão justapostos. Segundo Douglas Crimp (2005, p.181) o museu:

...arranca os objetos de seus contextos históricos originais não como um ato de calebração política, mas com o objetivo de criar a ilusão do conhecimento universal. Ao expor os produtos de histórias particulares em um *continuum* histórico reificado, o museu os fetichiza (...). O museu constrói uma história cultural ao tratar seus objetos independentemente tanto das condições materiais da própria época desses objetos quanto das do presente.

Deste modo, não é surpreendente a afirmação de Crimp sobre o “nascimento” da arte moderna:

...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 ideia 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. (CRIMP, idem, p.91).

Já para Tony Bennett (2005), a instituição do museu, se estruturou, não apenas como um mausoléu da cultura, conforme a célebre definição de Theodor Adorno¹⁰, seguida em certa medida por Crimp, mas também como um aparato espetacular cujas implicações de ordem política e cultural vão além do mero fato de esconder seus pressupostos. O espaço público de exposição fornecido pelo museu garante o seu funcionamento através da difusão de valores culturais hegemônicos em determinada sociedade, regulando, inclusive, as práticas aceitáveis da democracia e da civilidade em seu interior. Bennett lembra também que o Museu age como produtor de conhecimento, difundindo-o muitas vezes de forma autoritária e não dialógica:

¹⁰ “A expressão ‘museal’ possui na língua alemã uma coloração desagradável. Ela designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos que por necessidade do presente. Museu e mausoléu não estão ligadas apenas pela associação fonética. Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura. (ADORNO, 2001, p.173)

(...) [A] divisão entre os espaços ocultos do museu nos quais o saber é produzido e organizado e os espaços públicos nos quais ele é oferecido para o consumo passivo produz um discurso monológico dominado pela voz autoritária do museu. (BENNETT, 2005, p.103)

Ao longo de seu percurso Buren não chega a desenvolver um estudo sistemático sobre a museologia, mas se atém, a partir de seu trabalho, ao conjunto de seus efeitos contextuais e de longa duração no que toca à organização do espaço visual partilhado pelas obras de arte. Ele encara o espaço fornecido pelo museu enquanto elemento fundamental para a constituição dos limites culturais requeridos para o funcionamento da arte, constituindo também, aquilo que Buren chama de o “ pilar do sistema”, a figura do artista (Cf. BUREN, 2012, p.551).

O trabalho de Buren compreende o museu e, por consequência o espaço das galerias, como objetivo e fim da arte moderna, configurando-se como um dos principais elementos para o funcionamento do sistema da arte. De seu ponto de vista, o museu seria a moldura que impõe limites e sustenta as obras de arte. Segundo o artista, o aspecto ideológico do sistema artístico não está concentrado apenas naquilo que ela eventualmente representa, através do trabalho mais ou menos pertinente do artista, mas sim na própria forma como se estrutura a representação. Toda obra de arte depende de um “fundo persistente” para se estruturar enquanto “forma”. Este capítulo mostra como a lógica do trabalho *in situ*, obriga Buren a trabalhar com o Museu enquanto participante ativo na construção da obra, como elemento inevitável na composição da arte. O esforço de um trabalho *in situ*, quando adentra o espaço do museu ou da galeria é o de fazer ver o caráter idealizante deste espaço de representação daquilo que chamamos arte, considerando os efeitos dos múltiplos discursos produzidos pelas disciplinas associadas à arte com “A” maiúsculo, para usarmos o termo de Douglas Crimp. 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 (O’Doherty, 1999, p.3).

Na história recente da arte, o trabalho *in situ*, não foi o único a tentar incorporar o espaço real como elemento constituinte da obra. No final dos anos 1960, um pouco antes das práticas *site-specific*, os artistas minimalistas, animados pelo projeto de superar os limites impostos pelo modernismo de Greenberg, haviam tentado dissuadir os últimos resquícios do ilusionismo presente na pintura enquadrada pela moldura e na escultura sobre o pedestal. Donald Judd será um dos principais teóricos do movimento, em seu texto “Objetos Específicos” ele afirma:

Três dimensões são o espaço real. Esse fato elimina o problema do ilusionismo e do espaço literal, o espaço dentro e em torno das marcas e das cores — o que significa liberar-se de uma das mais significativas e contestáveis relíquias da arte europeia. Os diversos limites da pintura já não estão mais presentes. Um trabalho pode ser tão potente quanto em pensamento. O espaço real é intrinsecamente mais potente e específico do que pintura sobre superfície plana. Obviamente, qualquer coisa em três dimensões pode ter qualquer forma, regular ou irregular, e pode ter qualquer relação com a parede, o chão, o teto, a sala, as salas e o exterior, ou absolutamente nenhuma. Qualquer material pode ser usado como é ou pintado. (In.: FERREIRA;COTRIM, 2006, p.103)

Contudo, a tentativa de incorporar o espaço real, entendido como fenômeno perceptivo a ser trabalhado pelo objeto minimalista, esbarra no conceito euclidiano de espaço sustentado por Donald Judd, como se pode inferir de um trecho da correspondência do artista com o crítico Lawrence Alloway, quando ele expressa o seu desejo relativo ao lugar ideal para a exposição de suas obras:

Um grande espaço retangular com um teto relativamente alto é ideal – a sala superior do Jewish Museum ou o quarto andar do Whitney tal qual estava por ocasião da exposição anual de escultura. Uma sala menor pode ser boa se o teto for alto e se não existirem muitas obras ali dentro. Não deve ser moldada nem apresentar ranhuras. As paredes e o chão devem ser lisos, como por exemplo no Whitney. O chão não deve apresentar desenhos. Idealmente a arquitetura do prédio deve ser agradável tanto por dentro como fora. Isto exclui a elegância da maior parte dos novos museus e galerias. (JUDD, apud. POINSOT, 2008, p.82).

O espaço “real” buscado pelo artista norte-americano, ou não existe ou se parece em muito com o cubo branco de uma galeria. Este conflito reaparecerá logo abaixo quando comentarmos a instalação de Daniel Buren no Guggenheim realizada em 1971. Pois, diferentemente do minimalismo, a prática do trabalho de Buren

considera o espaço para a instalação da obra como quadro social e cultural a ser problematizado pelo artista e não como um suposto espaço “real” a ser incorporado por ele. Assim, este capítulo busca mostrar como Daniel Buren considerou o Museu como limite cultural inescapável para a visibilidade da arte, concebida como um sistema cultural peculiar, com regras e determinações muitas vezes inacessíveis tanto para o espectador quanto para o produtor dos objetos de arte.

2.1 AS SANÇÕES DO MUSEU

Um exemplo muito mais conflituoso da tentativa de incorporar o espaço real do museu e trabalhar com seus pressupostos pode ser visto em dois famosos episódios ocorridos no ano de 1971, tendo o Guggenheim como palco e Daniel Buren e Hans Haacke como protagonistas. Neste ano estava programada uma exposição individual do artista alemão, mas ela acabou não ocorrendo graças a uma censura por parte do museu. 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 pública da cidade (FIG. 22). O trabalho de Haacke se apresentava como uma série de cartazes. Na parte superior estavam as fotos das propriedades, na maioria cortiços e habitações precárias localizadas fora da ilha de Manhattan e distantes do Museu Guggenheim, e na parte inferior do cartaz, como uma legenda, constavam certas informações acerca do imóvel, tais como o nome dos proprietários e o seu valor. As legendas davam conta de informar sobre as propriedades imobiliárias pertencentes principalmente a duas ou três famílias, que se organizavam em torno de grandes companhias imobiliárias, e faziam uma descrição da valorização das propriedades e dos aluguéis ao longo do tempo. Como um jornalista investigativo, Haacke procurava revelar a estrutura destes verdadeiros impérios imobiliários, sem envolver qualquer texto narrativo acusatório ou polêmico. Contudo, os rentistas cujos nomes foram revelados pelo trabalho eram também importantes membros doadores no conselho do Museu. Logo, a polêmica e a posterior censura dos trabalhos se deveram antes ao próprio lugar onde as informações foram divulgadas. Conforme é possível entrever a partir da própria declaração do diretor Thomas Messer quando argumentou que as colagens feriam a neutralidade implícita em toda obra de arte e, portanto, não

poderiam mais ter a proteção do Museu (Cf. FOSTER; et al., 2007, p.545 ss.) Há neste trabalho um evidente choque entre as informações coletadas fora do Museu 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 consequentemente dois modelos sociopolíticos referentes à urbanização de uma metrópole, fundamentalmente excludentes entre si, do qual depende o depende o circuito das “belas-artes”.

Figura 22 - Hans Haacke. *Real-Time Social Systems*, in.: the Solomon R. Guggenheim, 1971.

Em 20 de outubro de 1970 Daniel Buren recebeu oficialmente o convite para participar da exposição intitulada “SIXTH GUGGENHEIM INTERNATIONAL EXHIBITION” através de uma carta enviada pelo diretor da instituição Thomas M. Messer. Nas palavras de Messer a intenção da exposição: “não é, desta vez, a de apresentar uma antologia da pintura e da escultura moderna, mas formular nossas próprias preferências e nosso próprio viés” (SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, 2005, p.1B-3). A proposta da exposição era então não apenas a de proporcionar um panorama do que de melhor se fazia em arte no mundo todo, mas incorporar na exposição, de maneira aberta, as preferências do museu sobre a arte atual. A nacionalidade dos participantes já demonstrava com certa clareza o viés de preferência do museu. Para a ocasião foram convidados 21 artistas sendo 12 norte-americanos, 6 europeus, 2 japoneses e 1 brasileiro.¹¹ Daniel Buren era o único artista francês.¹²

A participação de Daniel Buren nesta exposição resultaria em um dos episódios mais controversos de sua carreira. Após meses de preparação, no dia 11 de fevereiro de 1971, a peça a ser instalada dentro do museu (FIG. 23 e 24) seria removida um dia antes da abertura pública da exposição, retirada em plena noite do vernissage reservada aos artistas e convidados, enquanto Buren, após a instalação, retornava ao hotel para trocar de roupa. No ano seguinte em texto publicado no catálogo da Documenta 5, Daniel Buren descreve assim o ocorrido (BUREN, 1991, vol.1, p.275):

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).

¹¹ 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.

¹² Esta situação motivou, em uma das inúmeras respostas dadas ao ocorrido, a seguinte afirmação de Buren: “A arte não está acima das ideologias, faz parte delas, no que concerne às vanguardas, reflete a própria ideologia, a ideologia dominante. Em nossas sociedades é a expressão da ideologia burguesa e daquilo que ela comporta, na sociedade americana é a expressão do imperialismo e sua afirmação.” (BUREN, 2012, p.196).

Figura 23 - *Photo-Souvenir*. “Peinture/Sculpture”. Trabalho *in situ*. Solomon R. Guggenheim Museum. 1971. No canto direito inferior da imagem pode-se ver uma escultura de Richard Serra.

Figura 24. *Photo-Souvenir*. “Peinture/Sculpture”. Trabalho *in situ*. Solomon R. Guggenheim Museum. 1971.

Para além das polêmicas que cercaram este episódio, cuja cobertura se realizou nas páginas da revista *ArtStudio* em seus números dos anos de 1971 e 1972, gostaríamos de comentar a importância desta instalação nunca vista pelo público, destacando três de seus aspectos:

O primeiro deles diz respeito ao desenvolvimento da proposta de trabalho de Daniel Buren: a censura feita foi realizada pela instituição, na figura da curadora associada Diane Waldman, mas sua motivação estava em aspectos contingenciais que se reportam à situação própria da exposição. Embora, como visto no capítulo anterior, a proposta de trabalho de Daniel Buren já tivesse incorporado a importância da materialidade do lugar, o trabalho que resultou na peça a sefurr instalada foi desenvolvido em Paris. Buren se fiou nos documentos (desenhos e planos da arquitetura do prédio) enviados por Diane Waldman ao longo dos meses que antecederam à exposição. O tecido listrado, usado na instalação foi confeccionado no apartamento dos pais de Buren. Neste projeto, desenvolvido à distância de seu local de apresentação e instalação, Buren propunha percorrer os limites do museu ou da galeria de modo a mostrar estes limites institucionais materializados na poderosa arquitetura do prédio do Museu Guggenheim projetado pelo grande arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright (1867-1959).

Figura 25 .*Photo-souvenir*. Plano do Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York. Arquiteto Frank Lloyd Wright.

Diane Waldman, curadora associada do Guggenheim e uma das responsáveis pela exposição de 1971, enviou para Daniel Buren, entre outros documentos, este diagrama com as medidas do prédio do museu em outubro de 1970.

Com sua instalação, que não era senão uma enorme faixa de tecido pré-fabricado de 20m de altura por 10m de largura, instalado no átrio do poço central do museu, Buren preenche o vazio que estrutura a arquitetura do prédio, em volta da qual as salas utilizadas para a exposição estão instaladas uma depois da outra como em espiral. Através deste preenchimento, agressivo sem dúvida, o trabalho mostra a necessidade da transparência do poço central para a correta visibilidade das obras em seu interior, de tal modo que a arquitetura do prédio se mostrasse como um limite evidente em toda a exposição realizada em suas galerias. Buren pretendia questionar 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”. A própria arquitetura materializava-se como um verdadeiro projeto museal.

O projeto do arquiteto Frank Lloyd Wright era bastante claro. Em sua elaboração ele pensou não apenas em construir um prédio revolucionário em seu formato espiralado, uma verdadeira escultura por si só, construído próximo à Quinta Avenida ao lado do Central Park em Nova York, em um ponto importante de Manhattan, mas, orientando-se pelo conceito-chave de seu pensamento arquitetônico – o de organicidade – Wright pensou também em sua função enquanto museu. E, mais do que isso pensou a sua função segundo pressupostos museológicos bem específicos: “[O museu Guggenheim] deve criar uma nova unidade entre o espectador, a pintura e a arquitetura; a arquitetura deve formar com aquilo que ela encerra uma sinfonia ininterrupta tal qual o mundo da arte jamais conheceu antes.” (FRANCBLIN, 1987, p.37).

Apesar de visar, trabalhando em seu apartamento em Paris, este verdadeiro pugilato contra a arquitetura de Wright e o projeto museológico nela implícito, a motivação para a retirada do trabalho da faixa no dia da inauguração para o público, veio, principalmente, de dois artistas, os minimalistas Don Judd e Dan Flavin. Este aspecto contextual não havia sido previsto por Buren ou pelos organizadores. Mesmo com uma petição assinada por dez outros artistas (FIG.26) , Judd e Flavin apoiados por Michael Haezer, Joseph Kosuth e Walter de Maria, ganharam esta

queda de braço, sob a alegação de que a faixa estendida por Buren no vão central atrapalhava a plena visibilidade das outras obras.

COMMUNITY CLASH
JULY 1978
16th Feb

We think Daniel Buren's work
should be in the show as it was installed

Richard Long
Richard Serra
Moore Milby
Bob Rysman
Lawrence Weiner
Laurie Clab
Sol LeWitt
Jan Dibbets
Bruce Nauman
Dias

Figura 26. Petição improvisada por Buren, escrita no verso de um envelope, onde se pode ler: “Nós achamos que o trabalho de Daniel Buren deve estar presente na exposição tal qual foi instalado.”, seguido das assinaturas de dez artistas.

Assim, antes de romper com o regime do olhar proposto por Wright, Buren, com sua instalação, rompeu com o frágil equilíbrio entre o espaço expositivo e as propostas dos artistas minimalistas, defendidos em última instância pelos organizadores da exposição. Ademais, este episódio mostrou quase didaticamente o papel exercido pelos próprios artistas na reprodução do sistema da arte, levando Daniel Buren (2012, p.199) a elaborar sua experiência relativa à censura nos seguintes termos:

Nós nos encontramos assim em face de duas revelações conflitantes;

a-) Revelação do museu de tal modo forte que ele não privilegia mais aquilo que ele abriga/apresenta, mas ao contrário o mascara, o destrói, o reduz, o sufoca, para enfim mostrar-se a si mesmo.

b-) Revelação simultânea da inadaptação de uma arte que é pensada e concebida apenas a partir de um abrigo arquitetônico neutro e sem ideia, algo que lhe permite ali se adaptar e impor sua vontade sem correr riscos. Isto é, revelação de uma arte pensada tendo em vista unicamente um espaço valorizador. Daí uma arte mistificadora/mistificante, ilusionista e regressiva.

Isto nos leva ao segundo ponto importante para se compreender a posteridade desta instalação censurada. Ele diz respeito ao fato de que este episódio mostra com clareza as limitações do conceito de espaço mobilizado pelo minimalismo. No espaço expositivo a arquitetura já materializava uma proposta museológica que foi apenas tornada evidente com a instalação de Buren. Soma-se a isso a interferência dos curadores associados do Museu que buscavam imprimir a sua marca no conjunto da arte daquele período, fornecendo ainda um enquadramento suplementar que incide sobre as obras expostas. Estes dois fatos, elaborados à propósito da intervenção de Buren, jogavam por terra a tentativa de incorporar o espaço como um fenômeno perceptivo apenas, sem levar em contas os fatores sociais e políticos que ali se materializam. A operação de Buren complicou não apenas o projeto minimalista, mas o próprio modo de organização da vanguarda norte-americana que gravitava em torno do modernismo de Greenberg – às vezes contra, outras a favor.

Após este episódio, segundo o historiador norte-americano Alexander Alberro (1997), o clima liberal esclarecido que animava as principais instituições culturais norte-americanas, foi definitivamente solapado e prepararia o terreno para a década marcada pelo avanço do neoconservadorismo. O terceiro aspecto que gostaria de mencionar é decorrente do que foi dito acima. Trata-se da reformulação institucional do próprio Museu Guggenheim. Após estes eventos desastrosos, mas ao mesmo tempo reveladores da fragilidade do regime de funcionamento 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*, iniciada em 1956, foi a última de seu gênero. O

Museu passaria a apostar em grandes eventos, em exposições arrasa quarteirões, com artistas já consagrados e bem representados em seu acervo tais como Kandisky e os expressionistas abstratos por exemplo (ALBERRO, *idem*). Um pouco mais tarde, nos anos 1980, o Museu consolidaria um modelo gerencial comandado pelo administrador oriundo do mundo das finanças Thomas Krens, que trabalhou para criar o sistema de franquia que se reproduziu através de suas filiais ao redor do mundo. Segundo Rosalind Krauss, não era à toa que Krens se inspirava nas experiências minimalistas e sua ênfase no poder do espaço expositivo:

“O museu industrializado tem necessidade de um sujeito tecnológico, do sujeito em busca não de afetos mas de intensidades, do sujeito que experimenta a sua fragmentação como euforia, de um sujeito cujo campo de experiências não é mais a história, mas o próprio espaço: o hiperespaço...” (KRAUSS, 1990,p.17)

O episódio de 1971 no Guggenheim não foi o único episódio de censura movido por um museu na carreira de Buren. Outro acontecimento célebre foi a exposição “Project 74: Kunst bleibt Kunst” [arte permanece arte]. Este episódio também mantém relações com o trabalho de Hans Haacke, artista que também foi convidado para esta exposição, cujo número de participantes deveria ser de mais de 60, a ser realizada no Museu de Colônia na Alemanha. Como vimos acima a obra de Haacke se caracteriza por expor no ambiente especializado dos museus e galerias questões ligadas a outros sistemas sociais. Através da utilização de fotos, colagens e informações coletadas em bibliotecas e sistemas de registro públicos, o artista alemão procura tratar de temas como a ligação entre as grandes corporações e o mundo da arte, a história da arte, os valores culturais e os interesses de poder. Em muitos de seus trabalhos é possível observar como o mundo dos negócios se apropria da esfera culturalmente valorizada da arte para seus próprios fins (através da filantropia, por exemplo) e pensam estratégias para mostrar e criticar esta estranha e contraditória situação onde a inserção da arte no capitalismo tardio se dá através da manutenção artificial de suposta autonomia da arte.¹³ Para a exposição em Colônia Haacke fez uma montagem com dez folhas ilustradas e uma reprodução de um quadro de Manet (Monte de Aspargos) que fazia parte da coleção do Museu. Neste trabalho, Haacke refazia a trajetória da pintura até chegar ao Museu de

¹³ Para mais informações sobre o trabalho de Haacke ver o catálogo : WALLIS, Brian (ed). *Unfinished Business*. Cambridge, Massachusetts and New York: The MIT Press and The New Museum of Contemporary Art, 1986. E o livro de BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. *Free Exchange*. Cambridge: Polity Press, 1985.

Colônia. Sem muitas explicações, o trabalho foi censurado pelos organizadores e retirado alguns dias antes da abertura da exposição. Apesar da falta de justificativa dos responsáveis, dentre eles o próprio diretor de M. Schneckenburger, podia-se perceber, na lista preparada por Haacke, que o penúltimo dono do quadro havia sido um judeu morto durante a ascensão do nazismo na Alemanha. Assim, a lista expunha de maneira evidente o último dono do quadro que o havia doado ao Museu.

Logo após sua chegada a Colônia Buren toma consciência da censura feita a Haacke, bem como do subtítulo agregado sem prévio aviso aos artistas ao título da mostra: o slogan era *kunst bleibt kunst* (arte é arte). Todos estes fatores, segundo Buren mobilizaram a completa modificação daquilo que havia intencionado fazer na cidade. Sua intenção original era a de espalhar seu material visual, materializado no papel colado, por alguns ônibus e bancos de praças da cidade e utilizar o mesmo material na parede do Museu. A primeira modificação na instalação foi a mudança de nome, ela viria a se chamar “Kunst bleibt Politik”, trabalho *in situ*, com a intenção de romper com a tautologia explícita no slogan de “Project 74”(Cf. BUREN, 2012, p.388-9). O trabalho agora, animado por este novo contexto, se desenvolveria unicamente no espaço expositivo fornecido pela galeria do Museu. À instalação das listras na parede foi incorporado um fac-símile do trabalho de Hans Haacke censurado anteriormente. O trabalho de Buren foi censurado no dia seguinte após o vernissage. Em um primeiro momento a censura se materializou através da instalação de folhas de papel sobre o fac-símile do trabalho de Haacke incorporado em “Kunst bleibt Politik”, logo em seguida o trabalho seria vandalizado pelos responsáveis pela exposição, sob a direção de M. Schneckenburger (FIG. 27 e 28). Após esses eventos, mais de vinte artistas se retiraram da exposição.

Figura 27 - *Photo-Souvenir*: "Kunst Bleibt Politik". Trabalho *in situ*. Colônia, Alemanha, 1974. No meio da figura pode-se ver o fac-símile da obra de Haacke vandalizado.

Figura 28 - Cartaz afixado por Buren por ocasião da primeira censura realizada pelo Museu de Colônia, contra o trabalho "*Kunst bleibt politik*", onde se pode ler: "Os diretores do museu de Colônia exerceram censura na noite de cinco de julho de 1974. Isto releva entre outras coisas que a alegada liberdade para os artistas em exibição é uma farsa"

Um dos aspectos mais importantes levantados pela brutal censura da instalação, elaborado, sobretudo, pelos escritos posteriores de Buren, foi o fato de que a instituição responsável pela conservação e estabilidade da proposta artística, só realiza esta missão na medida em que seus interesses não sejam atacados, ou ela sinta-se atacada. Neste caso, além de uma censura simbólica e da remoção da peça, como foi o caso no Guggenheim em 1971, o que se observa é um ato de vandalismo e destruição.

No entanto, os episódios de censura explícita por parte de museus são casos raros na carreira de Daniel Buren. Ao longo de seu trabalho é possível notar desistências por parte do museu em levar à frente os projetos propostos e também de recusas por parte do autor em participar de certas exposições. Durante os seus trabalhos desenvolvidos no interior destas instituições ele procurou trabalhar outras questões mais sutis, compreendendo o duplo sentido das sanções impostas. Isto é, tratava-se tanto de estabelecer os limites permitidos tanto quanto as possibilidades abertas pelo conjunto que compõem um determinado museu, na ocasião de uma exposição. Não se tratava propriamente de atacar os museus, mas testá-los em seu próprio jogo, enquanto instituição fundamental para a socialização do trabalho do artista.

Para testar os efeitos da arquitetura na disposição dos objetos no espaço, após a tentativa desastrosa no Guggenheim em 1971, Daniel Buren apresentou o trabalho com o sugestivo título de “Sanções do Museu” no Museu de Arte Moderna da Cidade de Oxford no ano de 1973. A instalação consistia em seis tecidos listrados (4,20m X 4,20m), em cores diferentes (preto, laranja, azul, verde, vermelho e marrom) com as duas extremidades preenchidas de tinta acrílica branca dos dois lados (recto-verso), penduradas nas estruturas metálicas que sustentavam o teto. A altura do teto e o tamanho dos grandes tecidos quadrados se combinavam de tal modo que a circulação dos espectadores não era perturbada. A instalação dos elementos visuais se adequava aos elementos arquitetônicos presentes no teto da galeria e comandavam o percurso sugerido ao olhar do visitante (FIG. 29).

Figura 29 - *Photo-Souvenir*. “Sanction of the Museum”. Trabalho *in situ*. Museu de arte moderna da cidade de Oxford, Março-Abril de 1973 Grã-Bretanha.

Já no trabalho apresentado no Städtisches Museum Möchengladbach, na então República Federal da Alemanha, intitulado “*A partir de là...*”, realizado entre os meses de Novembro e Dezembro de 1975, apresenta os efeitos do estilo de instalação dos quadros como um estilo desenvolvido pelo museu. A instalação se compunha de tecidos listrados instalados sobre as paredes do espaço interno do Museu, divididos em três cores: azul no térreo, marrom na escada e vermelho no primeiro andar. Após o término do processo de instalação dos tecidos, ao se olhar para as paredes, era possível ver espaços vazios, sem tecido (FIG. 30). Estes recortes na parede marcavam o posicionamento de quadros ali expostos nos oito anos anteriores. Este período coincide com a direção de Johannes Cladders frente do museu de Möchengladbach, o diretor que propôs a Buren investir em seu Museu sob o convite de realizar uma retrospectiva da carreira do artista francês, então com 37 anos:

“...a *retrospectiva*, tema proposto para J. Cladders quando em 1972 discutíamos sobre uma nova exposição em Mochengladbach. “A seguir”, “na sequência”, “seguir seu pensamento”, e aqui, no lugar mesmo onde, sem previsão de que ele seria de novo utilizado, estava já anunciado que o trabalho “X” não deveria ser considerado

como uma realização nem como um fim, mas como um processo, um método a ser provado pelo fazer.” (BUREN, 2012, p.440)

Como se pode perceber por esta declaração, a designação de trabalho *in situ* ainda não fazia parte de seu vocabulário, tampouco a designação de “ferramenta visual” para nomear o modo de instalação das faixas listradas que compõem quase todos os seus trabalhos. Neste momento do desenvolvimento de seu trabalho Buren utilizava o termo genérico de “trabalho X” para se referir a sua prática. Contudo, a ideia central segundo a qual o trabalho se desenvolve em relação às múltiplas dimensões do lugar entendido como lugar culturalmente formado e sujeito a determinações contextuais já estava sendo esboçada. Neste sentido, o trabalho parte de algum lugar, este lugar é simbolicamente construído, a temática é anunciada e incorporada à instalação. No texto publicado por ocasião da exposição Buren afirma:

... se falo aqui de retrospectiva é para tentar ver o que esta etapa inelutável da “carreira” recobre, esconde ou mostra e não porque uma retrospectiva de meu trabalho seria organizada pelo Museu de Mönchengladbach. (BUREN, 2012, p.442)

Esta exposição trata, assim, da “retrospectiva” como um princípio para a investigação a ser seguida. O tema “*retrospectiva*” é encarado como momento oportuno para demonstrar não os trabalhos acabados realizados pelo artista, mas sim as preocupações que, em grande medida os orientaram até então. Tais preocupações, acumuladas como experiências elaboradas do passado, motivam o novo trabalho a ser apresentado no interior do espaço enquadrado pela temática sugerida pela instituição.¹⁴ O ensejo da retrospectiva assinala um começo, um lugar a partir de onde se começa o trabalho e não o seu fim.

¹⁴ Este modo de compreender a retrospectiva, como algo vivo, como trabalho a ser realizado em vista de uma nova orientação temática e não como conjunto de obras a ser manipulado pelo corpus expositivo da instituição interessada, será o modo de operação geral de todas as retrospectivas futuras do trabalho de Buren. Cf. por exemplo o maravilhoso catálogo publicado por ocasião de sua retrospectiva “Le musée qui ne existait pas” [O museu que não existia], realizada pelo Centro George Pompidou em 2002 (Cf. CENTRE POMPIDOU, 2010).

Figura 30 - *Photo-Souvenir*. “A partir de là...” Trabalho *in situ*. Mönchengladbach, Alemanha, 1975.

“À partir de là...”, procura assinalar, fazendo uso do branco da parede, uma retrospectiva possível da atividade precedente do museu, principalmente dos modos de instalação das pinturas sobre a parede, sob a direção de um mesmo responsável. Buren parte do princípio de que o modo de instalação das obras corresponde ao estilo de trabalho empregado pelo diretor da instituição e pelo estilo da época. A instalação, com os documentos agregados no catálogo, busca mostrar que este estilo é em grande parte estranho ao momento histórico no qual as obras do acervo do museu foram feitas e expostas. O trabalho recobre, através do papel colado, a parede do museu, obedecendo aos limites impostos pela arquitetura. Os quadros expostos na parede aparecem aqui como elementos faltantes, presentes apenas enquanto um rastro, um vazio, incorporado na instalação. O lugar que as obras uma vez ocuparam foi marcado pela sua ausência na parede, ressaltada através do enquadramento proposto pela ferramenta visual, que abria então um campo visual praticamente inédito aos visitantes de museus, ocupados, quase sempre com as informações constantes na decupagem visual sugerida pelo quadro emoldurado da pintura em exposição.

Ademais, a instalação sugere que as obras do acervo do Museu não eram necessariamente dispostas da mesma maneira antes do trabalho de Cladders junto

ao Museu Mönchengladbach. Por isto Buren fez questão de incluir no ensaio que consta no catálogo desta exposição uma série de figuras que mostram a disposição das pinturas ao longo de certo período histórico. (cf. BUREN, 2012, p. 439 ss.). Foi reunida no catálogo da exposição uma série de fotografias e gravuras que registravam, ao longo do tempo, os modos de disposição das pinturas na parede dos museus europeus. Esta série de cinco reproduções são as seguintes: Um quadro de David Thiers que mostra o arquiduque Leopoldo-Guilherme (c.1650) em sua galeria, ela se encontra abarrotada de quadros colocados lado a lado sobre a parede. O segundo quadro de Adrian de Lilie é sobre o “gabinete de amador de Jan Gildemeesters em torno de 1795, o espaço do gabinete está igualmente preenchido de pinturas sobre as paredes e objetos espalhados pelo chão e no teto, também aparecem no quadro os visitantes. A terceira reprodução é uma fotografia de uma sala do Rijksmuseum de Amsterdã em torno de 1890, com o espaço de exposição já bastante esvaziado. A quarta e a quinta fotografias representam dois museus, o primeiro é o Palácio de Belas Artes de Bruxelas em 1947 e o segundo é diz respeito ao StedelijkMuseum de Amsterdã em 1957: nestas reproduções o vazio das paredes já é bastante visível, as obras estão bem separadas umas das outras e enquadradas por uma moldura fina. Nas duas fotografias se trata de uma exposição de Pablo Picasso. (Cf. FRANCBLIN, 1986, p.37).

Figura 31 - Le salon de 1699 [Academie de Peinture et Sculpture, Louvre], de N. Langlois, gravura, 1700, Bibliothèque Nationale de France.

Figura 32 - Lauda-Conatum, Exposition au Salon du Louvre em 1787, de Pietro Antonio Martini, gravura, 1791.

Toda a arte exposta como objeto acabado é, de certo modo, uma retrospectiva, porque o artista apresenta no museu um objeto já acabado que é visto pelo visitante a partir do ponto de vista fornecido pelo museu. A concepção que Buren faz da retrospectiva é bastante clara: ela seria, na verdade, o procedimento típico de todo o museu. Reunião, valorização simbólica e, eventualmente, valorização mercantil, das obras. Nesta situação, que segundo Buren é a situação da arte exposta nos museus, o olhar é restritivo, se limitando a contemplar não apenas o trabalho pronto e acabado, produzido em outro lugar por um produtor ausente, mas também submetido à disposição da instalação levada a cabo pelo museu. No caso de sua proposição, Buren assinala que a disposição das obras de arte obedece a um “estilo”, que, neste caso, se encontra personificado no diretor e curador do museu de Mönchengladbach à época Johannes Cladders.

Para Buren, em oposição a uma biblioteca, por exemplo, o museu não é apenas uma instituição cultural de conservação, proteção, de recapitulação da história da arte, mas o lugar próprio e único onde estes trabalhos de produção cultural que chamamos de objeto de arte existem e podem ser vistos. E o modo de

instalação da pintura é também um índice importante que influencia a recepção das obras, pois o próprio modo de “pendurar” encerra suposições sobre o que se deseja apresentar. Pelas fotos reunidas no catálogo pode-se afirmar que a colocação interfere nas questões de interpretação e que um determinado modo de “pendurar” sofre influência constante do gosto e da moda de uma época.

A autonomia da obra de arte seria assim uma ilusão que seria desfeita uma vez considerado os elementos materiais de fundo e do estado presente da museologia e da cenografia que a acompanha. Portanto, o museu como lugar inelutável de exposição das obras de arte exerce sobre elas o poder de outro discurso – a museologia. O que esta instalação somada aos textos descritivos e as reproduções fotográficas que constam no catálogo busca problematizar é exatamente o poder deste outro discurso cujo controle escapa ao produtor e à sua obra, bem como ao visitante inadvertido cujo olhar é captado por este jogo de estilo que comanda a instalação das pinturas sobre a parede branca e a disposição das obras de arte em geral quando adentram o espaço do museu:

Se atualmente não podemos mais instalar as obras todas juntas em fila, umas sobre as outras, do piso ao teto, da direita à esquerda, sem causar sérios inconvenientes, (...) o espaço necessário entre uma obra e outra deve ter portanto uma função essencial que comanda a obra, não obstante seu silêncio sobre ela, pois esta função do espaço não pode ser anulada. (BUREN, 2012, p.449)

2.2 OS ESPAÇOS E TEMPOS DA GALERIA

O trabalho de Buren, portanto, não está interessado em problemas já resolvidos pela história da arte ou em problemas trazidos pela pintura de maneira geral. Mas está interessado nos problemas levantados pelo sistema artístico enquanto instrumento ideológico de recuperação de certa parcela da produção cultural. Como vimos acima, a materialização do espaço através da arquitetura é de interesse do trabalho, pois, entendido como um lugar cultural possui pressupostos que orientam e estruturam as possibilidades de realização da obra de arte e também do percurso para o olhar:

A arquitetura de uma galeria com a qual a obra deve se articular talvez não seja apenas a da sala de exposição propriamente dita (ali onde a mercadoria se mostra), mas também o escritório da direção (ali onde se negocia a mercadoria), a reserva técnica (ali onde a mercadoria se conserva), o salão de recepção (ali onde se discute a mercadoria). Talvez seja também a arquitetura externa da galeria, a escada que conduz até ela, o elevador, a rua que leva até ela, o bairro onde ela se encontra, a cidade... (BUREN, 2012, p. 433)

Esta questão foi levantada em duas instalações que se complementavam: “*To place*” and “*To Transgress*”; trabalhos *in situ*, realizados nos espaços da Galeria John Weber e galeria Leo Castelli, *respectivamente, entre* 15 de Setembro e 4 de outubro de 1976. Apesar destas duas exposições, serem concebidas e organizadas separadamente, elas estavam ligadas conceitualmente, visualmente e geograficamente. O conjunto formado pelas duas instalações se aproveita do fato de que as três maiores galerias de arte de vanguarda dos Estados Unidos funcionavam não apenas no mesmo bairro em Nova York (o *Soho*) como também no mesmo edifício localizado no 420, *West Broadway Street*. A estratégia formal é semelhante à utilizada na seminal instalação *Within and Beyond the Frame*, apresentada em 1973 na John Weber Gallery, quando Buren buscou expandir o enquadramento da exposição horizontalmente, usando as janelas da galeria como o elemento de referência para a construção do trabalho. Contudo, no caso das instalações realizadas em 1976, Buren faz uso das janelas para uma expansão vertical, na qual a totalidade do trabalho, composta pelas duas peças instaladas nas galerias, só pode ser vista quando se leva em conta toda a fachada do prédio (FIG. 33). No segundo andar funcionava a galeria de Leo Castelli, no terceiro a galeria Sonnabend e no quarto andar a galeria John Weber.¹⁵

¹⁵A galeria fundada em 1957 por Leo Castelli (1907-1999) operou neste endereço até 1999. Castelli foi um dos maiores responsáveis pela difusão, promoção e socialização da pintura norte-americana na segunda metade do século XX, organizando exposições célebres sobre os expressionistas abstratos e os artistas ligados à pop arte. No ano de 1971 sua mudança para o SoHo é acompanhada por Ileana Sonnabend, esposa de Leo Castelli. A galeria Sonnabend era especialista em operar o traslado de artistas e obras europeias para os Estados Unidos, possuía uma filial em Paris. A John Weber foi uma das galerias responsáveis pela difusão da arte pós-minimalista, entre os artistas representados se encontrava, por exemplo, Robert Smithson, um dos precursores da land art. (Cf. GROSENICK; STANGE, 2005).

Figura 33 - *Photo-Souvenir*: "To Place and to Transgress". Trabalho *in situ*. Nova York. 1976.

Figura 34 - *Photo-Souvenir*: "To place". Trabalho *in situ*. John Weber Gallery (quarto andar), 1976.

O primeiro elemento do trabalho foi a instalação de um amplo quadrado feito com um papel listrado em branco e vermelho, visível a partir da fachada do prédio localizado na 402, *West Broadway Street*, portanto, visível apenas pelos passantes na calçada oposta ao prédio (FIG. 33). O limite inferior do quadrado foi definido pelo posicionamento das janelas da galeria Leo Castelli, localizada no segundo andar, já o limite superior foi definido pelas janelas da galeria John Weber, situada no quarto andar do prédio. Os lados do quadrado correspondiam aos limites laterais sugeridos pela largura do conjunto das janelas usadas pelas três galerias, limite este que não correspondia à medida da largura total da fachada do prédio, pois Buren usou, como referência nesta parte do trabalho, as janelas correspondentes ao espaço expositivo usado pelas (três) galerias. No interior deste quadrado era visível um vazio em forma de círculo. A largura do conjunto de janelas usadas pela galeria Sonnabend (no terceiro piso), que não estava diretamente envolvida com os trabalhos, foi usada para demarcar o diâmetro do círculo faltante. No interior do espaço das galerias as paredes também foram investidas com os papéis listrados. Na parede oposta à janela se encontrava a parte faltante do círculo sugerido pelas listras vermelhas (FIG. 34).

O segundo elemento desta instalação se constituía de um triângulo desenhado com a ferramenta visual em branco e cinza sobre a grande parede de fundo, oposta ao quadrado instalado na fachada (praticamente invisível nos espaços internos). A base do triângulo era visível no segundo andar, enquanto a sua parte superior era exposta no quarto piso (FIG. 35 e 36). Como a Sonnabend não fazia oficialmente parte da exposição, a parte central do triângulo, que deveria estar posicionado no terceiro andar, era visível apenas em alguns fragmentos dispostos nas paredes da escadaria que unia os três andares. O padrão criado pela ferramenta visual era, por sua vez, interrompido por uma faixa branca que espelhava as dimensões das três colunas verticais que cortavam as galerias. Considerando-se a reprodução fotográfica da fachada do imóvel é possível perceber que ele se estrutura em sete colunas, sendo um pouco maior a largura da coluna do meio. O trabalho considerou as medidas das três colunas centrais que interferem diretamente no espaço utilizado como local de exposição.

Figura 35 - *Photo-Souvenir*: "To Transgress". Trabalho *in situ*, Galeria Leo Castelli (2º andar), 1976

Figura 36 - *Photo-Souvenir*: "To place". Trabalho *in situ*. John Weber Gallery (4º andar), 1976.

Finalmente, a terceira peça se encontrava na parte exterior de uma parede do escritório da galeria John Weber. Quem visitasse o espaço interno da galeria, veria, no quarto piso, sobre uma pequena parede lateral, um círculo incompleto com as listras em verde e branco (FIG. 36). A cisão no círculo deste terceiro elemento se devia ao fato de que a parede escolhida era visivelmente uma interferência, talvez por razões comerciais, no espaço cúbico da galeria. Assim, a pequena fatia correspondente à parte restante do círculo foi instalada, respeitando o alinhamento do círculo principal e com as mesmas cores, na galeria Leo Castelli no segundo andar (FIG. 35).

Como nenhuma das figuras geométricas sugeridas pela colagem do papel listrado sobre a parede da galeria era visível a partir de um ponto de vista único, a instalação demandava dos observadores um deslocamento por todo o espaço do prédio, tanto pra cima quanto para baixo, dentro e fora dele e requeria também um exercício de memória, na medida em que as figura se completavam apenas no imaginário de cada espectador que aceitasse andar pelo prédio todo. Assim, ao trabalhar o espaço arquitetônico e não apenas o espaço cênico – o cubo branco – fornecido previamente pela instituição, as galerias de arte de vanguarda, materializada, neste caso pelo conjunto formado pelo prédio na *West Street*, se tornava ao mesmo tempo o espaço inevitável, onde um verdadeiro jogo de esconde-esconde (ou de esconder e mostrar) foi instaurado nos espaços investidos.

Estas instalações de Buren têm a força de mostrar uma curiosa situação: em meados dos anos 1970 três das maiores galerias de arte vanguarda dos Estados Unidos operavam exatamente no mesmo prédio, considerado por alguns comentadores como um dos melhores endereços do bairro, então em processo avançado de gentrificação, efeito gerado, inclusive, pela chegada de vários artistas de vanguarda na região que se aproveitaram da desindustrialização do bairro, já visível no final dos anos 1960, para substituir com seu lofts, os velhos espaços vazios dos prédios industriais (Cf. GUGGENHEIM, 2005, p.3B-4).

"To Place and to transgress" explora esta situação significativa para evidenciar, através de uma intervenção visual aliada à sua produção textual, o modo como o sistema das galerias de vanguarda opera, à revelia dos artistas, com a condição de visibilidade imposta às obras de arte. Afinal, as galerias seriam,

seguindo a alegação de Buren, o fundo comum, o cenário permanente ao qual a obra de arte, quando confortável em seu regime estético, presta pouca ou nenhuma atenção: “Galeria e artista, na maioria dos casos pertencendo à mesma geração, partilham desde o início uma espécie de fundo comum que – a menos que uma ou outro desapareçam – ainda hoje os liga profundamente” (BUREN, 2012, p.1949).

Figura 37– Esboços gráficos usados por Buren para a preparação da instalação “To place” e “To transgress”, 1976.

Ainda sobre as explorações das possibilidades abertas pelas sanções das galerias, lembramos aqui a instalação realizada em Los Angeles em 1979, intitulada “*Frost and Defrost*” realizada na Galeria Otis em Los Angeles entre os dias 28 de janeiro e 05 de março. Se a instalação em Nova York se sustentava a partir da movimentação do espectador em torno do espaço investido pela decoração proposta por Buren, “*Frost and Defrost*” se sustentava, exatamente pela proposta da movimentação, no intervalo de tempo entre a abertura e o fechamento da exposição,

das parcelas da arquitetura investidas pela ferramenta visual, bem como dos instrumentos utilizados na realização do trabalho.

Para estruturar esta instalação Buren fez uso da composição do teto da galeria Otis. Dividido em uma grade composta por 406 painéis removíveis divididos em duas salas, chamadas por ele de “sala A” e “sala B”, ele removeu cada um destes painéis e cobriu com papel listrado em branco e verde a parte normalmente invisível dos painéis. Após este trabalho de remoção e colagem, o trabalho da instalação se deu da seguinte forma: Na sala A (FIG. 38) os painéis foram instalados na parte superior da parede, respeitando a sua posição original no teto da galeria. Nesta mesma sala, foram incluídas três divisórias, formando uma sala menor dentro da sala A, onde, por sua vez, foi instalado o restante dos painéis removidos do teto, desta vez, cobrindo a totalidade do espaço oferecido por estas paredes e respeitando também a grade do teto como referência. O espaço vazio entre os painéis colocados sobre a parede correspondia à largura do suporte dos painéis no teto.

Figura 38 - *Photo-Souvenir*. “Frost and Defrost” (Sala A). Trabalho *in situ*, Otis Arts Institute Gallery, Los Angeles, 1976.

Na sala B (FIG. 39), os painéis recobertos com o papel em branco e verde, foram instalados na parte inferior da parede, seguindo o mesmo padrão apresentado na sala A e simetricamente oposto a ela. Ademais, na sala B, foi realizado, juntamente com os profissionais auxiliares da galeria, todo o trabalho de colagem do papel listrado nos 406 painéis, além é claro, da desmontagem daquela parte do teto da galeria. Durante parte da exposição, foi possível ver ali os instrumentos usados no trabalho de instalação, entre eles constavam elementos comuns usados pelos funcionários tais como cinzeiros, baldes, ponta de cigarro, blocos de cimento, cadeiras, escada, xícaras de café, um rádio, etc. Inicialmente, portanto, teríamos os seguintes elementos: na sala A e B 203 painéis recobertos com os papéis listrados em branco e verde e na sala B as ferramentas de trabalho e os resquícios materiais dos elementos consumidos no processo de instalação.

Figura 39 - *Photo-Souvenir*: “Frost and Defrost” (Sala B). Trabalho *in situ*, Otis Arts Institute Gallery, Los Angeles, 1976

Ao longo das cinco semanas da exposição, o programa se desdobrava da seguinte maneira: no dia seguinte à inauguração, em um ritmo de sete painéis por dia e em sentido horário partindo da sala A, eles eram reinstalados em sua posição original (as listras agora invisíveis), recompondo, ao fim da exposição, o teto da galeria. Na sala B, além da reinstalação dos painéis, os vestígios eram eliminados e os objetos guardados segundo um cronograma pré-estabelecido, entregando a galeria em pristinas condições no último dia da exposição.

Na medida em que as duas salas de *“Frost and Defrost”* mudavam diariamente, se tornava impossível ver a exposição completa a menos que o eventual espectador visitasse a galeria em todos os dias da exposição. Assim, além de trabalhar com uma parcela da estrutura arquitetônica do espaço expositivo, Buren rompeu com a convenção de exibir objetos estáticos, introduzindo neste trabalho não apenas um “tempo real” como afirma Gringeras (In.: GUGGEMHEIM, 2005, p.3C-2), mas introduzindo, concomitantemente aos objetos expostos, o tempo regulado pelo calendário, o artista introduz no espaço congelado da galeria o ritmo coordenado pelo tempo social, pois como afirmou o historiador Jacques Le Goff “o tempo do calendário é social (...) é um objeto cultural (..) enquanto organizador do quadro temporal, diretor da vida pública e cotidiana, o calendário é, sobretudo, um objeto social”(LE GOFF, 1992, p.485)

Contudo, mesmo ao fim da exposição, os principais elementos que compuseram a instalação continuavam dentro da galeria, situados seja no próprio espaço expositivo, nos painéis que agora compõem o teto, seja na sala onde se guarda os instrumentos de instalação, manutenção e reparos. Eles se tornaram invisíveis, graças ao efeito temporário da exposição. Tempo este controlado pela galeria e suas convenções, afinal, provavelmente, alguns dias depois do fim da exposição de Daniel Buren, outro artista, com outro trabalho, deverá expor naquele mesmo espaço novamente congelado.

1.As salas A e B, antes de serem modificadas para a exposição, estão congeladas (cubo branco).

2. O rádio, uma vez ligado na sala B, constitui a única ligação entre o exterior e o interior neste ‘congelador’ cúbico no qual não penetra nenhuma luz vinda do exterior.

3. A obra instalada tal qual, no primeiro dia, descongelou os cubos brancos.
4. Assim, a obra instalada nas salas A e B, e os objetos na B, estão congelados durante um dia em sua instalação.
5. Depois descongeladas, congeladas, descongeladas, etc. (...) (BUREN, 2012, p.654).

O trabalho *in situ* operou, no interior dos espaços expositivos especializados, através dos usos variados da ferramenta visual como um camaleão, usando esta parte importante do sistema artístico como um organismo “*in vivo*”. Como um sistema capaz de capturar o que há de vivo na obra de arte através do controle de elementos fundamentais que concorrem para a sua produção.

Ademais, neste período verifica-se, a proliferação das instituições museais e para-museais (KunstHalle, centro de arte contemporânea, etc.), fenômeno que foi encarado por Buren como uma revolução técnica, que pode ser vista sob dois aspectos, tanto na construção de “novos museus”, como na relação dos artistas com os novos profissionais da cultura. No próximo capítulo, falaremos desta relação, tomando por base o ‘efeito de exposição’ e da “bienalização” da arte, inaugurado pelas exposições de arte contemporânea no final da década de 60, e nos concentraremos em mostrar o papel dos curadores precursores como Harald Szeemann e Rudi Fuchs, buscando enfatizar a relação entre o trabalho de Buren e o contexto expositivo.

A mudança do papel do Museu e das Galerias significou uma expansão, especialização e diferenciação dos mecanismos de recuperação. Os museus se tornaram a partir da década de 1960 cada vez mais acessíveis ao público de massa e à arte contemporânea na medida em que a linha entre as mostras permanentes e de curta duração praticamente se desfez. Evidentemente, segundo as premissas do trabalho de Daniel Buren também significou a ampliação das possibilidades do trabalho *in situ*. Com as novas formas de recuperação, os temas para o trabalho também se ampliaram consideravelmente, conforme poderemos ver no capítulo 4.

3. A “ARTE” DE EXPOR: O TRABALHO *IN SITU* E AS EXPOSIÇÕES PERIÓDICAS

A exposição consiste no ‘receptáculo que atribuirá valor’ onde a arte surge, mas também sucumbe, pois, se antes a arte revelava-se graças ao Museu, hoje ela não passa de um gadget decorativo para fins de sobrevivência do Museu enquanto quadro cujo autor é o próprio organizador de exposições. O artista cai e lança o seu trabalho nesta armadilha, pois o artista e sua obra, impotentes diante da força cotidiana da arte, são capazes de expor outra arte: o curador. Donde o termo exposição enquanto quadro de arte, como limite da exposição da arte. Daí a exposição como quadro da arte, como limite de exposição da arte.

Daniel Buren. *Exposition d’une exposition*, 1972.

A exposição é o principal dispositivo através do qual o trabalho artístico se se torna visível, se socializa, chega até os observadores. A exposição, enquanto proposta de organização das obras é um destes fatos incontornáveis, que elaboram discursos que permeiam os trabalhos individuais dos artistas.¹⁶ O fato expositivo é tão marcante que em certos casos – que vão ficando mais comuns a partir dos anos 1960 – os artistas podem até prescindir dos objetos a serem expostos, mas não da exposição. Como foi o caso, por exemplo, da famosa intervenção de Yves Klein no meio artístico parisiense em 1958, intitulada *La Spécialisation de la sensibilité à l’état matière première em sensibilité picturale stabilisé*. A famosa exposição sobre o vazio (*Le vide*) foi realizada no dia 25 de abril na galeria Iris Clert, com direito a envio de convites e coquetéis azuis distribuídos para os convidados que eram devidamente recepcionados na entrada da galeria. Esta se encontrava completamente esvaziada dos rastros das exposições anteriores pelo trabalho ininterrupto do artista nas 48 horas que precederam a inauguração.¹⁷

Mesmo os museus que trabalham com acervos constituídos através dos anos, frutos de um plano de aquisições organizado de acordo com seus interesses

¹⁶ “Contemporary art comes to us through the medium of the exhibition. History has shown that the other ways it makes itself manifest are fast becoming obsolete and regressive, no longer mobilizing talent, resources or attention.” (POINSOT. In.: FERGUSON; et al. 1996, p.29)

¹⁷ O trabalho consistia em esvaziar a galeria, pintar as paredes de branco para assim fornecer, segundo Klein, a sensação pictural estabilizada e sem a mediação do quadro. Mesmo considerando que o artista francês não tenha elaborado a ocupação dos dispositivos cênicos da galeria como um dos pontos centrais de seu trabalho, ele mostra com clareza a função social da exposição de arte e a necessidade de investimento direto no espaço controlado da galeria.

institucionais, fazem uso cada vez mais frequente dos dispositivos que caracterizam uma exposição periódica. “A tradicional oposição entre apresentação permanente e exposição temporária tendeu a se apagar e com ela a inacessibilidade dos museus.” (POINSOT, 2006, p.10). Contudo, conforme veremos mais abaixo, segundo Buren nem tudo são flores nesta abertura compulsiva dos museus às manifestações da arte e da cultura contemporânea que, na Europa e nos Estados Unidos, começa a se articular com mais força no início da década de 1970. Com a multiplicação das exposições periódicas (de curta duração, e muitas vezes orientadas de forma temática e não histórica) e sua crescente influência nos mecanismos de exposição dos museus, principalmente a partir do fim dos anos 1960, os artistas e seus trabalhos se veem livres das constrações ligadas à exibição das obras segundo os ditames rígidos da história da arte e de seus representantes¹⁸. As exposições periódicas se tornaram um ponto de encontro privilegiado entre o que restou da tradição da história da arte, às vezes utilizada como tema de indexação da proposta, e as manifestações culturais contemporâneas. Todavia, o trabalho de Daniel Buren aponta que o preço pago é o risco de subordinação das obras e de seus discursos particulares aos discursos disseminados pela proposta curatorial, elaborados por profissionais vinculados ao sistema artístico.

Não é a toa que Walter Benjamin, em seu texto clássico sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica advertia para o fato de que a arte moderna nasce para ser exposta. Isto, em contraste com a antiga função ritual/mágica dos artefatos destinados ao culto, esses que mais tarde chamaríamos de objetos de arte. Ainda segundo Benjamin, as obras de arte estão sempre sujeitas aos contextos históricos que orientam a sua exposição e regulam a sua recepção:

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Essa tradição é ela mesma completamente viva e extraordinariamente mutável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, encontrava-se em um contexto de tradição diferente entre os gregos, que dela fizeram objeto de culto, que entre os clérigos

¹⁸ Na Europa duas exposições, realizadas entre Março e Abril de 1969, foram pioneiras na introdução das neovanguardas nos espaços expositivos controlados pelas instituições artísticas: Op Losse Schroeven (Situations and Cryptostructures) realizada no Stedelijk Museum em Amsterdam”, e organizada por Wim Breen e “When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information) realizada na Kunsthalle em Berna e organizada por Harald Szeemann. Elas foram as primeiras grandes exposições a exibirem aquilo que Szeemann chamou em seu diário de preparação para “When Attitudes...” de “nova arte”, isto é, as produções artísticas conhecidas como “pós-minimalismo”, “arte conceitual”, “land art” e “arte povera”. (Cf. RATTEMEYER, 2010)

medievais que nela viram um ídolo maléfico. No entanto, o que se colocava igualmente diante de ambos era sua unicidade, ou seja: sua aura. (BENJAMIN, 2012 (a), p.31.)

“Com a emancipação das práticas artísticas individuais do seio do ritual, crescem as oportunidades de exposição de seu produto. A exponibilidade de um busto, que pode ser enviado para lá e para cá, é maior que uma estátua de um deus com um local fixo no interior do templo. A exponibilidade de um quadro é maior que de um mosaico ou afresco que o precederam.” (idem, ibidem, p.37).

Em lugar do valor de culto, ligado ao uso dos artefatos em circunstâncias particulares e restritas ao ambiente para o qual foi produzido; a produção cultural onde reinam as modernas condições de produção industrial se caracteriza pelo seu valor de exposição com vistas a alcançar a esfera da troca, através da mediação do mercado. Sobre esta continuidade entre as produções culturais, exposições periódicas e os efeitos reificantes da mercadoria Otilia Arantes afirma:

As grandes exposições universais do século XIX forneceram, sem dúvida, o modelo a ser tomado pelas grandes exposições de arte, e a Bienal de Veneza, a *Documenta* de Kassel e a Bienal de São Paulo, são algumas de suas herdeiras. Guy Debord vaticina em sua obra que a cultura deverá transformar-se, integralmente, em mercadoria e tornar-se a vedete da sociedade do espetáculo. A exposição é o seu paradigma contemporâneo, e a cidade o seu contexto decisivo. Vale lembrar que a organização de viagens turísticas em massa surge como decorrência da primeira Exposição Universal de Londres. Cada vez mais a indústria do turismo alia-se à programação dos museus e ao calendário das grandes exposições de arte – e outras feiras – ao redor de globo. (ARANTES, 2005, p. 163)

Benjamin, por sua vez, procura analisar as implicações da função social da arte no momento em que a unicidade da obra de arte, “sua aura”, perde força e é substituída pela obra de arte reproduzível (a fotografia e o cinema) marcada pelo seu valor de exposição e seu apelo às massas. Benjamin percebeu com clareza os embates pelo sentido da produção cultural. Além das possibilidades do controle produtivo abertos pelo caráter coletivo da produção cinematográfica, implicavam também em uma concepção política sobre o controle do valor de exposição das manifestações culturais.

A questão entrevista por Daniel Buren, a partir da crescente influência das exposições periódicas para a produção e socialização da arte contemporânea não se refere, no entanto, ao fim da arte e de seu sistema produtor dos objetos de arte. Mas, principalmente, do fim dos artistas como personagens decisivos no espaço expositivo e a emergência da figura do curador como seu sucedâneo. Buren resume assim a importância das instalações das obras de arte: “Podemos datar o interesse nas questões da instalação do dia em que apareceu o primeiro quadro móvel.” (BUREN, 2012, p.988). Em seu trabalho, este tópico ligado à relação entre a instalação das obras e as propostas curatoriais fará parte integral de suas preocupações. Ele tratará desta questão, de acordo com a coerência de sua proposta, incorporando em seus trabalhos os elementos que, no interior do espaço expositivo, assinalam a maneira pela qual a própria exposição produz um quadro e se torna ela própria uma obra de arte. Entre os anos 1970 e 1980, Buren procurará, através de seus textos frequentemente incorporados nos catálogos das mostras, fazer a crítica deste espaço onde os artistas se tornam produtores auxiliares de um evento que em si supera as obras como peças individuais. Fenômeno este que indicia uma especialização dos recursos de recuperação do sistema artístico, em face da eminente perda do caráter aurático da obra de arte, tão evidente ao final dos anos 1960. Assim, os trabalhos propostos por Daniel Buren e também por artistas como Hans Haacke, Lawrence Weiner, e Michael Asher, exploram questões ligadas as maneiras não apenas de controlar a exposição, mas, sobretudo, de incorporar o contexto expositivo enquanto material semiótico a ser mobilizado pelo trabalho exposto.

3.1 DANIEL BUREN NA *DOCUMENTA* 5

A *Documenta* originalmente foi criada em 1955 na tentativa de reintroduzir a narrativa modernista em uma Europa ainda em recuperação, tanto econômica quanto culturalmente (FIG. 40). No caso da Alemanha as ressonâncias das exposições itinerantes que reuniram as obras de arte das vanguardas europeias sob o tema de “arte degenerada” – exposições de enorme sucesso de público, organizadas pelos nazistas – ainda eram muito fortes.

Esquece-se facilmente que a primeira exposição da Documenta de Kassel, em 1955, não apresentava as criações artísticas contemporâneas, como faz hoje, mas uma retrospectiva da arte moderna que sobrevivera aos tempos de perseguição e aniquilamento, celebrada como um novo classicismo (BELTING, 2006, p. 52)

Além desta canonização da arte moderna, as primeiras edições da *Documenta* são marcadas pela forte influência da crítica norte-americana, em sua versão formalista do modernismo defendida pelo trabalho de Clement Greenberg. Em suas edições subsequentes a *Documenta* será uma das exposições responsáveis pela internacionalização do expressionismo abstrato e da pop art.

Figura 40 – Entrada do Museu Fridericianum durante a Documenta, Kassel, 1955.

Já o trabalho curatorial da 5ª edição da Documenta realizada em 1972 marca um ponto de virada importante, talvez o mais importante na história da instituição, ao incorporar em sua proposta expositiva não apenas os artistas contemporâneos mais inovadores da década anterior – o que já seria um feito muito significativo. Em adição a isso, ela procurava alinhar as produções neovanguardistas com elementos produzidos fora do sistema artístico e de um possível recorte cronológico. Ao contrário dos limites estritos impostos pelo modernismo norte-americano – inclusive com sua organização temporal progressiva/ teleológica da arte moderna em direção à sua forma crítica - a cultura contemporânea, segundo a proposta curatorial elaborada pela Documenta 5, pode ser vista e mostrada como uma cultura na qual os signos, símbolos, imagens fictícias, crenças religiosas variadas e figuras utópicas proliferam em todas as direções sem qualquer fronteira e com sentidos infinitos. (Veremos como esta noção reaparecerá de maneira difusa nas Bienais de São Paulo, principalmente na Bienal de 1985).

Partindo de um tema amplo que era “Questionando a realidade: Imagens Palavra Hoje”, Harald Szeemann e sua equipe de curadores planejavam abordar três diferentes questões, em um espaço dividido em seis seções, ocupando o principal museu da cidade de Kassel, o Fredericianum e também a Neue Galerie. Nestas seções Szeemann se propunha a investigar três questões concernentes às relações entre as imagens e a realidade. As questões eram as seguintes “A realidade da imagem”, “a realidade do objeto figurado” e a “relação de identidade e não identidade entre a imagem e o objeto que ela figura”. Explorando a amplitude destes temas foi possível a Szeemann reunir sobre um mesmo teto os mais diversos tipos de produções imagéticas, seja um cartaz de propaganda, esboços de projetos urbanísticos, ou uma pintura oriunda da tradição artística europeia.

Na Neue Galerie sob as rubricas “*Realidade da Imagem*” e “*Realidade do Objeto Figurado*” Szeemann reuniu uma ampla gama de objetos chamados pelos organizadores de “concepções pictóricas paralelas”. Estas foram subdivididas da seguinte maneira: “Propaganda”, “Desenhos arquitetônicos para cidades imaginárias”, “Desenhos de ficção científica”, “desenhos infantis” e “Iconografia Social” (que incluía notas de banco, capas de revista, propaganda política nazista.) Tudo isto estava disposto no mesmo lugar onde poderíamos ver Pinturas e objetos dos Novos Realistas franceses, action art (p.ex. cartazes de movimentos como o

Black Power, os Red Guards e a Guerilla Art Group), arte sacra, pornografia, design, Pop Art, pintura psicodélica. Já na investigação Identidade/não identidade, incluem-se representações como as pinturas dos loucos, os pintores hiper-realistas, bem como, process art, performances, arte informacional, arte minimal, etc. Segundo o curador, esta reunião eclética buscava desenvolver uma comparação entre diferentes imagens do eu e a ausência de figuração nas correntes informacionais e conceituais da arte contemporânea. Na seção intitulada “mitologias individuais”, foram apresentados trabalhos completamente diferentes entre si: os neo expressionistas, os trabalhos derivados dos membros do grupo Fluxus (Ono, Broun, Brecht) de um lado e autores como Marcel Broodthaers e Hermann Nitsch por outro. Assim, mesmo os autores que se posicionavam de maneira crítica em relação aos sistemas das galerias museus e exposições periódicas, face à miríade de objetos e conceitos, tiveram seus trabalhos reunidos pela própria proposta curatorial. Um exemplo evidente é o trabalho de Marcel Broodthaers, seus museus fictícios, suas seções de propaganda e o famoso departamento das águias, empalidecem frente à ficção monumental de Szeemann. Os *happenings* de um grupo *Fluxus*, por exemplo, cuja mera citação poderia causar calafrios em um diretor de uma instituição artística alguns anos antes, aconteciam cotidianamente em frente aos museus ou nos locais designados para os eventos.

Figura 41 – James Lee Byars, *As a Sight*, Documenta V, 1972

No caso da *Documenta 5*, poderíamos afirmar que a convivência sob o mesmo teto de uma imensa variedade de objetos e imagens de diversas proveniências (cultura popular, imagens comerciais, organizações políticas de esquerda e de direita, expressões individuais solipsistas, etc.) misturadas com as produções dos artistas, é intencional, pois visa problematizar aspectos de uma cultura que produz imagens em caráter industrial, em uma sociedade governada pela proliferação e disseminação de *simulacros* através de *redes* comunicacionais, que então já eram uma realidade nos países centrais e da qual o museu parece querer participar ativamente, sem, no entanto, poder fazer uso do enquadramento anterior, representado pela narrativa modernista das artes plásticas no ocidente. Algo que levou o historiador Hans Belting a afirmar:

A história da arte era um enquadramento de outro tipo, que fora escolhido para ver em perspectiva o acontecimento artístico. Por isso o fim da história da arte é o fim de uma narrativa: ou porque a narrativa se transformou ou porque não há mais nada a narrar no sentido entendido até então. (BELTING, 2006, p.32)

Neste sentido, teríamos aqui uma concepção de exposição que transforma o museu em plataforma comunicacional, que elabora a sua exposição a partir de um eixo temático estranho à história da arte e mais ligado a outros campos de saberes, sugerindo inclusive a tendência a incorporar a interdisciplinaridade como modo adequado de produzir um discurso sobre o contemporâneo. Tudo isto, é claro, contido pelas paredes do museu que, a esta altura, era considerado pelo próprio Szeemann (FIG. 42), como uma instituição perfeitamente capaz de abrigar as mais diversas manifestações da arte contemporânea, inclusive aquelas que a colocavam em xeque. Durante e após a *Documenta 5*, os limites da exposição parecem largos o suficiente para tanto. O curador chega mesmo a afirmar que o antagonismo entre os artistas e o museu estava praticamente encerrado. Isto apenas cinco anos após as manifestações de Maio de 68, onde várias delas, algumas tratadas no primeiro capítulo, mostraram a obsolescência das instituições culturais e a tentativa de instaurar, como resposta, uma relação política com o espaço urbano. Tanto o espaço interno das galerias dos museus, quanto sua fachada e os jardins ingleses que ornamentam a entrada do Fridericianum serviram de palco para as manifestações artísticas:

Os anos inovadores, durante os quais novas ideias pictóricas e materiais foram propostos como novas aventuras parecem ter acabado. É por isso que esta *documenta* foi capaz de rejeitar a falsa liberdade de um “museu nas ruas” e restringir a exibição a dois prédios, a Neue Galerie e o Museu Fredericianum. (In.: DERIEUX, p.104).

Figura 42 - Harald Szeemann, o curador da *Documenta V*, concedendo uma entrevista coletiva no último dia da mostra.

Gostaria, neste capítulo, de apresentar o trabalho intitulado “Exposition d’une Exposition, une Pièce en 7 Tableaux”, *trabalho in situ*, 1972 (FIG. 43 e 44), como introdução à posição de Daniel Buren em relação à interferência dos curadores no sentido produzido pelas exposições em grupo. Como já sabemos, a obra de Daniel Buren é orientada por uma tentativa de compreender criticamente os modos privilegiados de concepção de um objeto artístico, considerando as relações arquitetônicas e institucionais que determinam o lugar da exposição e seus limites. Por consequência, o lugar adquire o estatuto de parte constitutiva do trabalho. Neste contexto, a instalação de Buren tem como objetivo dialogar e criticar a organização expositiva segundo os pressupostos da equipe de Harald Szeemann. Lembremos que para Buren a obra de arte responde a uma função clara no interior do sistema artístico:

A obra de arte aparece em todo o seu vigor. Ela está acima disto [dos limites do sistema artístico], e é a exceção dominante. Aparece

como válvula de segurança do sistema, como imagem de liberdade no meio da alienação generalizada, enfim como conceito burguês, acima de qualquer possibilidade de crítica, natural, e para além de toda a ideologia (BUREN, 2001, p.65).

Na instalação apresentada na *Documenta 5* sua concepção da obra de arte não será diferente. Buren aponta, no texto publicado no catálogo da mostra, que a exposição curada por Szemann em realidade se configura como uma expansão do conceito de obra de arte. O esforço curatorial é compreendido como mobilização para a criação de uma gigantesca obra de arte na qual as obras de cada artista em particular funcionam como as cores de um quadro ampliado. Ao curador, depois de efetuada suas escolhas, cabe se mostrar aos críticos e responder por esta reunião de elementos heterogêneos (Cf. BUREN, 2012, p.257).

Logo, como não poderia ser diferente, o trabalho “Exposition d’une Exposition, une Pièce en 7 Tableaux” foi realizado com a autorização de Szeemann. Buren instalou a primeira parte de seu trabalho em uma das seções da exposição, intitulada Idea+Idea/Light realizada no Museu Fridericianum (na parede da ala oeste). A segunda parte da instalação foi posicionada nas paredes das outras seis seções da exposição, também antes da instalação das outras peças. Estas seções apresentavam obras de arte, itens da cultura popular, propagandas. A instalação servia como uma espécie de papel de parede quase neutro que mal se destacava, posicionada ao fundo das obras expostas.

Figura 43 - *Photo-Souvenir*. “Exposição d’une exposition, une pièce en 7 tableaux”. Trabalho *in situ*. Junho de 1972. *Documenta V*, Kassel, RFA.

Figura 44 - *Photo-Souvenir*: “Exposition d’une exposition, une pièce en 7 tableaux”. Trabalho *in situ*. Junho de 1972. *Documenta V*, Kassel, RFA.

A ferramenta visual aplicada nas paredes da mostra em Kassel funciona como o instrumento de uma intervenção sutil na tentativa de sublinhar a função cumprida pela parede do museu, lembrando-o como aquilo que ele não deixou de ser, apesar da contingência da exposição periódica. O cubo branco, materializado pelas paredes das galerias dos museus onde a *Documenta* ocorre é o elemento contínuo, em contraste com a diversidade dos materiais apresentados. As paredes são extensivas a toda a mostra, elemento inescapável cujo controle está a cargo da equipe comandada pelo curador. A continuidade sugerida pela aplicação da ferramenta visual mostrava também como as peças de comunicação, propaganda e decoração, passavam a ser integradas no sistema da arte, abandonando as suas funções originais para assumir as funções de elementos contemplativos no contexto expositivo controlado pela proposta curatorial da *Documenta*. A própria instalação de Buren servindo como decoração, como um discreto papel de parede, ligava estas peças, sub-repticiamente, graças à continuidade da instalação em grande parte do espaço expositivo, às obras de arte de artistas já consagrados, ou em vias de consagração, pela história da arte. Estratégia similar também será utilizada por Buren na Bienal de São Paulo de 1983 como veremos mais abaixo.

3.2 BUREN NAS BIENAS DE SÃO PAULO: 17ª BIENAL DE SÃO PAULO, 1983

Criada em 1951, por iniciativa do industrial brasileiro Ciccillo Matarazzo e logo encontrando acolhida nos órgãos públicos, a Bienal de São Paulo, desde seu início, cumpriu um papel fundamental no desenvolvimento da arte moderna no Brasil, ao permitir não apenas o contato entre a produção da arte brasileira e da arte internacional, como difundindo no Brasil e na América Latina as produções de vanguarda da arte europeia e norte-americana. Em outras palavras, a Bienal de São Paulo buscou atualizar, de modo definitivo, pois institucionalmente organizado, o ambiente artístico brasileiro apresentando, de modo ampliado, ao público local, a produção contemporânea nacional e internacional, além de organizar um fio condutor para a história da arte moderna, ao apresentar em suas exposições os “núcleos históricos”, onde foram expostas produções de artistas célebres do século XX como Pablo Picasso ou Jackson Pollock. Da primeira Bienal de São Paulo à décima oitava edição em 1985, foram expostas de forma contínua — excetuando a Bienal de 1969, boicotada em protesto à ditadura militar — as principais vanguardas artísticas. Neste sentido, não seria exagerado afirmar que olhar para a história da Bienal é caracterizar a história e o estado da arte no Brasil, considerando seus avanços e retrocessos, em suas mais diversas modalidades e manifestações (ALAMBERT; CANHETE, 2004).

A criação e o desenvolvimento da Bienal podem ser compreendidos como fruto dos impasses próprios à modernização comum aos países latino-americanos — dependência de capital estrangeiro, industrialização acelerada, ditadura militar, globalização etc. — e ao contexto artístico contemporâneo, marcado pelo colapso do modernismo e uma ampliação das possibilidades de intervenção no campo artístico. Contudo, desta rica história recortaremos apenas dois capítulos: As bienais dos anos de 1983, exposição que consolidou a proposta curatorial de Walter Zanini e a Bienal de 1985, conhecida como a Bienal da “Grande Tela”, sob direção da curadora Sheila Leirner. Ambas foram exibições compreendidas pela crítica como uma tentativa de introduzir no Brasil e na América Latina o tema da exaustão das pesquisas vanguardistas — grande parte das quais já havia sido recuperada pela *Documenta* 5. Ademais, cumprindo o seu papel histórico/institucional, a Bienal procurava apontar os rumos da arte neste cenário (Cf. FABRINI, 2001, pp.46-55).

É neste contexto que Daniel Buren apresenta suas intervenções no Brasil. Mas antes de analisarmos com mais detalhes a organização das Bienais nos anos oitenta e a participação de Daniel Buren, discutiremos as posições do debate crítico que animou este período e do qual a Bienal de São Paulo é tributária.

No início da década de 80 surgem ao redor do mundo com plenas forças, no campo da arte, debates relacionados à exaustão das pesquisas de vanguarda, do “fim da arte” e do significado do termo “pós-modernismo”. Temas, estes, já anunciados, segundo Fredric Jameson, pelos menos desde a segunda metade dos anos 1960. Tratava-se, para o autor norte-americano de uma situação paradoxal, pois a presença dos temas relacionados ao “fim da arte” conviveu durante este período com a proliferação dos mais diversos tipos de manifestações artísticas, dentre as quais, notabilizam-se aquelas tendências que buscavam recuperar dispositivos próprios às vanguardas da primeira metade do século XX. Sintomaticamente, ao invés do “fim da arte”, estaríamos diante de um dos períodos mais férteis em produções artísticas no século XX. O que estaria em jogo neste momento seria a possibilidade da arte ainda manter seu estatuto, herdado do alto modernismo, de modo privilegiado de figuração do sublime, do absoluto, de materialização da verdade,

...pois claramente aquilo que definiu o *modernismo* nas artes foi sobretudo a sua afirmação peremptória de ter criado um modo único de “apreender e representar o absoluto”, que era, ou desejava ser, um modo privilegiado no qual “a verdade invade a existência (JAMESON, 2001, p.83).

Consequentemente estava também em questão o modo de ordenar esta produção, pois, a arte moderna não passou sem uma narrativa organizadora, de viés marcadamente teleológico, e que pouco a pouco passa a não ter mais a mesma força organizadora. Lembremo-nos da célebre frase de Donald Judd, ao comentar a posição ocupada pelo minimalismo na história da arte: “Não é como um movimento; de qualquer modo, movimentos já não funcionam mais, além disso, *a história linear de algum modo se desfez.*” (In.: FERREIRA;COTRIM, 2006, p.97).

Conforme visto nos capítulos anteriores, observamos o aparecimento de uma arte de vanguarda ‘pós-utópica’, ou seja, verificamos o surgimento de efetações artísticas que problematizam o estatuto da obra de arte, utilizando muitas vezes os

recursos utilizados pelas vanguardas artísticas da primeira metade do século XX, mas sem recorrer ao imaginário moderno e suas noções como o “novo”, o “revolucionário”, o “absoluto” ou a “utopia” (FABRINI, 2006, pp.111-129). O fim das vanguardas, mesmo das suas correntes neovanguardistas aparecia então como o principal tema a ser elaborado pelas mostras do início dos anos 1980.

Isto não significou imediatamente o fim das possibilidades de crítica no interior do sistema da arte, mas, como o trabalho de Daniel Buren indicia, trata-se de desenvolver diferentes modalidades de problematizações, por exemplo, a de uma crítica situada, neste caso, de uma crítica institucionalmente situada de acordo com o contexto de seu aparecimento, tema que surge frequentemente em seus escritos:

...consideramos nosso trabalho como essencialmente crítico. Crítico com relação ao seu próprio processo, revelando suas contradições e a situação de cada um dos elementos levados em consideração e isto a cada vez que o trabalho se apresenta, e não numa ordem ou sequência preestabelecida (BUREN, 2001, p.78).

Nossa questão aqui é compreender como as propostas de Daniel Buren que elaboram as contradições ligadas ao contexto expositivo funcionam no momento mesmo em que os debates em torno do sentido da arte contemporânea começam, após um longo inverno, a serem elaborados por uma das principais instituições artísticas brasileiras.

É na edição de 1981, marcada pelo fim do boicote internacional e por um clima de euforia diante das perspectivas de abertura política no Brasil, que a Bienal de São Paulo abandona sua divisão por nações participantes e adota como critério para organizar o espaço expositivo a analogia de linguagens. O abandono de um modo de organização consagrado pela Bienal de Veneza, modelo inspirador da mostra paulista, oferece indícios de como a instituição buscava novas saídas para fazer frente às mudanças estruturais do campo da arte. Não é à toa que este momento marca o início da chamada “era dos curadores”, para usarmos a expressão dos historiadores Francisco Alambert e Polyana Canhete (2006, p.161):

Em 1981, teremos a primeira figura representativa da curadoria na Bienal, o crítico Walter Zanini (...). Nesse primeiro momento Zanini dividiu a tarefa de selecionar os trabalhos com um novo conselho eleito, mas em pouco tempo a figura do curador se tornaria central.

Em nível mundial, por sua vez, a figura do curador já possuía relevada importância desde, pelo menos, a *Documenta 5*. Neste ano a mostra em Kassel, como mencionado acima havia sido organizada por Harald Szeemann, personagem emblemático, que personificou a figura do curador, agora responsável pelo “sentido” da mostra. O resultado do trabalho efetuado na exposição de Kassel foi um dos momentos decisivos no percurso intelectual de Buren, resultando em constantes reelaborações posteriores, seja através de outros trabalhos apresentados em exposições periódicas ao redor do mundo, seja pela publicação de textos e livros que frequentemente fazem referência às circunstâncias trabalhadas em Kassel. Por conta da publicação de um livro intitulado *Rebondissements* de 1977 o autor comenta sobre a primazia da função do curador para o funcionamento das obras de arte como um conjunto integrado:

Conforme a previsão de meu texto *Exposição de uma Exposição* publicado no catálogo da Documenta 5, o artista supremo – e de fato o único artista de toda a exposição no sentido amplo do termo – orquestrando o conjunto com maestria e segundo a ordem que ele próprio escolheu e por consequência impôs aos outros, o mestre da obra é o organizador da exposição propriamente dito. Tudo aquilo que vier a divertir e prender atenção do espectador – as obras expostas – é aquilo que ele quis. (BUREN, 2012, p.564)

Deste modo, podemos afirmar que Buren já conhece os ardis próprios a este modo de organização do espaço expositivo a ponto de poder explorar aqui seus limites. Assim, em 1983 na décima sétima edição da Bienal de São Paulo, ainda sob a curadoria de Walter Zanini, ele apresenta a instalação “*D’un panneau à l’autre, D’une couleur à l’autre, À Travers de la XVII Biennale. Trabalho in situ.*”. Instalação esta que consistia em 25 painéis que expunham papéis colados com a *ferramenta visual* (FIG. 46,47, 48), além de uma pintura em tinta acrílica, obedecendo ao mesmo padrão visual, sobre a escada rolante do primeiro andar do Pavilhão de exposições da Bienal (FIG. 45). Estes painéis espalhavam-se por todo o imenso espaço expositivo do prédio. Assim, ao se acompanhar a instalação dever-se-ia percorrer fisicamente todas as divisões e limites simbólicos que dotam de sentido aquela mostra, sua presença se faria visível em todos os compartimentos elaborados pela curadoria. Presença incômoda, talvez, por tornar visível a arbitrariedade desta compartimentação que a própria instalação recusa e faz ver ao mesmo tempo.

Figura 45 - *Photo-Souvenir. D'un panneaux a l'autre, D'une couleur à l'autre, À Travers de la XVII Biennale. Trabalho in situ. 1983. Bienal de São Paulo. Foto de Leonardo Crescenti Neto (BIENAL DE SÃO PAULO, 1983, p.185)*

Ademais, pelo fato dos painéis encontrarem-se instalados nas paredes e colunas do prédio torna-se impossível não considerar a influência da própria arquitetura do Pavilhão Ciccillo Matarazzo e toda a história que ele presentifica. Sem dúvida, não levada em conta pela proposta curatorial, a arquitetura do prédio ajuda a enquadrar as obras ali expostas. Como já assinalamos nos capítulos anteriores, este modo de proceder, que procura incorporar os fatos arquitetônicos na construção do ponto de vista de onde a obra pode ser contemplada, norteou as preocupações de Buren desde muito cedo em sua carreira, conforme formulado em um texto de recapitulação de seu percurso, escrito em 1976:

A história que ainda está por se fazer é aquela a respeito do lugar (arquitetura) na qual a obra se esgota (se faz) enquanto parte integral de um todo, e de todas as consequências que uma pertinência de tal ordem implica. Não se trata de ornamentar (tornar belo ou feio) o lugar (arquitetura) no qual se inscreve o trabalho, mas indicar o mais

precisamente possível a pertinência deste trabalho ao referido lugar, e vice-versa, tão logo ele é 'mostrado. (BUREN, 2012, p.426)

O trecho destacado acima foi inclusive selecionado para figurar no catálogo geral desta da Bienal de São Paulo (Cf. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1983, p.185). Conforme vimos no capítulo de introdução desta tese, os textos que se apresentam no catálogo das exposições, nas quais Buren participa, visam a fornecer um suplemento à experiência visual sugerida pela instalação. Neste sentido, restaria a pergunta sobre a materialidade deste lugar – o Pavilhão de Exposições da Bienal de São Paulo – sobre o contexto de sua utilização – a exposição Bienal de São Paulo – e , mais amplamente, sua função no espaço da cidade.

O Pavilhão de Exposições foi inaugurado em 1957, em pleno desenvolvimentismo brasileiro e do surto industrial que alteraria definitivamente os rumos da metrópole. Foi projetado pelo famoso arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer. O pavilhão é considerado um dos edifícios emblemáticos da arquitetura moderna no Brasil, construído com aço, vidro e concreto armado. Com um pé direito de mais de 7 metros, está localizado no meio do Parque do Ibirapuera, lugar amplamente arborizado escolhido como ponto de refúgio da classe média paulistana, em meio ao caos da megalópole. Assim, fica claro que longe de um receptáculo neutro, o Pavilhão Ciccillo Matarazzo é um espaço que possui resistência e que se relaciona com a cidade, com todas as obras nele expostas e com todas as propostas curatoriais que venham a ser ali desenvolvidas.

3.3 BUREN NAS BIENAS DE SÃO PAULO: 18ª BIENAL DE SÃO PAULO, 1985

Em 1985, a décima oitava edição evidencia o que na Bienal anterior estava apenas indiciado, o tema da exaustão da arte de vanguarda e o anúncio de seu tema correlato, o “historicismo” pós-moderno, com o retorno da figuração e do expressionismo, principalmente nas vertentes da pintura alemã e italiana, isto compreendido como uma resposta ao predomínio das vertentes conceituais e minimais que marcaram a década anterior. A curadoria, desta vez levada a cabo por Sheila Leirner, frente à impossibilidade de desenvolver uma análise historicamente organizada do ponto de vista modernista, opta por uma organização sincrônica cujo tema amplo era o “Homem e a Vida”. Vejamos como Leirner sintetiza o seu procedimento, frente ao desafio de apresentar o estado da arte contemporânea:

O primeiro passo, com respeito à realização da 18ª Bienal Internacional de São Paulo, foi amarrar todos estes objetivos numa só proposta organicamente entrelaçada e congruente, de modo que o ponderável e o imponderável, o previsível e o imprevisível, nunca gravitassem em sua volta, mas, ao contrário se integrassem aos seus princípios (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1985, p.15).

Tratava-se para a curadora de mostrar o que, em suas palavras, caracterizava a “Grande Obra Contemporânea”. Neste sentido, a proposta se apropria, um tanto acriticamente, da noção de “espetáculo”, entendida como um modo adequado de expor a multiplicidade da arte e de criar um espaço simulado de vivência, experiência e compreensão da arte contemporânea, sem fazer apelo a qualquer tipo de meta-narrativa essencialista, operando uma temporalidade sem tempo, de intensidades instantâneas. Procedimento este que inclusive vai ao encontro da experiência esquizofrênica do tempo pós-moderno tal como descrito por Fredric Jameson:

Nós não recebemos o mundo externo simplesmente de forma global como visão indiferenciada: nós sempre nos engajamos em seu uso, tecendo certos caminhos por ele, esperando certo objeto ou pessoa em seu interior. O esquizofrênico não é simplesmente ninguém no sentido de que não possui uma identidade; ele ou ela também não faz nada; uma vez que ter um projeto significa se comprometer com certa continuidade no tempo. O esquizofrênico é propenso a uma visão indiferenciada do mundo no presente... (JAMESON, In.: FOSTER, 2002, p.137)

Porém, a curadora sustentou a proposta de divisão do espaço expositivo e, portanto, propôs um determinado modo de compreensão e de enquadramento para as obras de arte ali expostas. Assim, o espaço expositivo foi dividido em compartimentos chamados “nave central” e “naves laterais” (nomenclatura tomada de empréstimo às catedrais). No coração da mostra estava a famosa “Grande Tela”, que consistia em um espaço dividido em três corredores de 6 metros de largura, 5 de altura e 100 de comprimento, onde foram dispostas juntas umas das outras dezenas de pinturas de grandes dimensões de artistas de diversas partes do mundo, cujo único imperativo parecia ser “Mostre-se!”.¹⁹

Em meio a esta organização, que demonstra, quase didaticamente, o poder do curador — e da instituição que ele representa — na organização do espaço expositivo, e que não passou sem polêmicas entre críticos e artistas, Daniel Buren apresenta a instalação “*A Room in a Room. Trabalho situado*”. A instalação visa criar exatamente o que o nome diz: uma sala (ou capela?) instalada no interior de uma das “naves laterais” da mostra. Sua estrutura lembra a “cabanes éclatée” ou “cabana explodida”, modo de intervenção desenvolvida pelo artista ao longo dos anos oitenta. Trata-se de um volume em forma de paralelepípedo, construído com madeira e tecido de algodão pintado em tinta acrílica com a ferramenta visual. Sua construção é simétrica, o espaço das paredes é dividido em quadrados de medidas iguais e todos decorados com a ferramenta visual, no entanto, suas paredes são vazadas, alternando um espaço preenchido pela ferramenta visual e a sua ausência.

Segundo o professor Ricardo Fabrini, no momento de sua exibição esta instalação foi compreendida como uma atitude desconstrutiva em relação às vanguardas contrutivas do início do século XX:

Percebeu-se nessa Bienal, por exemplo, a presença do passado vanguardista na geometria de Daniel Buren: sua desmontagem iconódula [sic] da quadratura do quadrado perfeito foi interpretada, na época, como uma desconstrução da arte geométrica, entendida

¹⁹ A curadora Sheila Leirner se expressa assim sobre a “Grande Tela”: “Na Grande Tela, os trabalhos são articulados entre si, num desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso. Porém, que não se espere dali um discurso coletivo fluente e linear. Ao contrário, a Grande Tela revela sobretudo o atrito, choque e antagonismo característicos, aliás, de toda relação profunda e amorosa. Os seus significados podem ser lidos à luz da história da arte, sociologia ou filosofia. O que se pretende mesmo é criar um espaço perturbador, uma zona de turbulência, análoga àquela que encontramos na arte contemporânea.” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1985, p.16).

como uma crítica da geometria de vanguarda, na qual o artista adere à posição construtiva criticada – a de artista construtivo – para então desdobrá-la, no presente, em novas efetuações artísticas (FABRINI, 2001, p.51).

Sem dúvida, como apontado na introdução deste trabalho, a obra de Buren não pode ser compreendida sem se considerar a relação histórica com a arte de vanguarda da primeira metade do século XX, mas sua posição vai além de uma crítica imanente à história da arte ou de uma operação desconstrutiva com vistas a novas efetuações artísticas. Na verdade o interesse do artista não estava ligado predominantemente a uma afirmativa visual sobre a arte construtiva. Com este tipo de instalação o principal objetivo de Buren era, a partir de sua reprodutibilidade, aprofundar a sua pesquisa sobre o funcionamento do trabalho quando vinculado ao contexto de sua aparição (a exposição) e com os elementos físicos que o circundam, em um claro desdobramento de suas posições sobre a pertinência entre o lugar de exposição e o trabalho ali realizado. Algo que foi mais bem elaborado pelo artista durante a década de 1980. Este aspecto fica mais evidente se considerarmos o texto selecionado por Buren para figurar no catálogo desta Bienal. Para a ocasião, Buren escolheu um trecho de um texto então recém-publicado chamado “*Du Volume de la Couleur*” (BUREN, 2012, p. 1069-1070), onde desenvolve de maneira mais clara a ideia central que sustenta o trabalho *in situ*, tal como praticado pelo autor francês, enfatizando o trabalho de instalação de uma proposta que elabora uma relação nem sempre harmoniosa entre o trabalho estruturado pela ferramenta visual e o os limites culturais do lugar de acolhida:

Empregada para acompanhar meu trabalho há cerca de quinze anos, esta expressão significa que o trabalho não está meramente situado ou em situação, mas, sobretudo, que sua relação com o local é tão constrangedora quanto aquilo que implica a si mesmo no local onde se encontra (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1985, p.231).

A *cabane éclatée* (cabana explodida), se configura como um exemplo das possibilidades de repetição de um trabalho *in situ*. Como visto nos capítulos anteriores, o trabalho *in situ* não opera com as condições de originalidade e autoria do objeto apresentado. Se existe algo de original que emerge dos trabalhos *in situ*, ele se refere ao contexto produtivo e expositivo com o qual se relaciona. Como a grande maioria dos trabalhos do artista, trata-se de uma estrutura efêmera que é destruída ao término da exposição. Neste tipo de instalação em particular, trata-se

de uma arquitetura controlada pelo artista, posicionada dentro de outra arquitetura – geralmente a do museu. A cabana então propõe aos visitantes a deambulação, isto é, a proposta de funcionar como uma estrutura penetrável a partir da qual múltiplos pontos de vista podem ser acessados pelo visitante.

Figura 49 - *Photo-Souvenir*: “La cabane éclatée n°9”. Trabalho *in situ*. Setembro de 1985. In.: *Dialogues*. Moderna Museet. Estocolmo, Suécia.

Expliquemos melhor este funcionamento: apesar da simetria da construção, a cabana se apresenta, por assim dizer, “danificada”, pois as paredes simétricas são vazadas, possuem fendas, como se houvesse ocorrido uma explosão dentro da cabana. Os “destroços” desta explosão, por sua vez, aparecem fixados ao seu redor. Assim, internamente, a instalação oferece uma visão do restante do espaço expositivo, mas não qualquer visão. Pois, ao adentrarmos seu espaço somos remetidos imediatamente a um determinado enquadramento do campo visual. Ao acessarmos o restante do espaço expositivo a partir do espaço ocupado no lado interno, ativamos um circuito de visibilidade, formado pelos recortes propostos pelas fendas através das quais acessamos as outras obras expostas, mescladas aos “destroços” da cabana, que são feitos do mesmo material e seguem o mesmo

padrão observado no lado interno da sala, ou seja, o modelo elaborado pela *ferramenta visual*.

Logo, as cabanas explodidas, enquanto estruturas penetráveis elaboradas por Buren, procuram apresentar o espaço expositivo sobre ângulos diferentes que devem ser explorados segundo a lógica deambulatoria da instalação. Ela procura minar, ou propor uma relação com o espaço circundante. Instalada em meio a uma exposição periódica ela se relaciona com a proposta expositiva, interferindo no espaço de circulação, propondo uma arquitetura no interior de outra arquitetura e, através da expansão de seus fragmentos, interferindo nos espaços de representação da arte, materializada nos usos das paredes.

Na ocasião de sua primeira exposição individual realizada em um museu francês, Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, no ano de 1983, Buren apresentou “Points de vue ou le corridorscope”, trabalho *in situ* (FIG. 50). Ao invés de simplesmente propor uma análise da arquitetura como quadro estável para a exibição de objetos de arte, o trabalho propôs a construção de uma arquitetura própria, já então desdobrando as possibilidades da cabana explodida a fim de descobrir a paisagem circundante ao museu, criando assim pontos de vista através de uma nova organização do espaço, uma nova racionalização do espaço expositivo, um aproveitamento mais eficiente do espaço que antes parecia tão confuso quanto uma estação de trem lotada. Nesta ocasião foram aproveitados a luz, as aberturas e todos os espaços curvos das salas do museu. Neste nova configuração, um desdobramento do espaço sugerido pela arquitetura do museu, foi construído um longo corredor, mascarando, em um primeiro momento, a arquitetura circundante e se estendendo da entrada até a saída. Furos foram feitos na parede deste corredor. Ao longo dele era possível visualizar a arquitetura circundante, fragmentos de cor flutuando no espaço e os quadros que saíram da reserva técnica. Também eram visíveis pontos de fuga atravessando a linha direita da estrutura em forma de acordeon, um grande vidro no teto era responsável por introduzir a luz natural como um poço e, também, através de uma janela pré-existente, observava-se os imóveis em frente ao museu e o domo do Hotel Des Invalides. Atrás do muro, a certa altura do percurso, uma bateria de projetores acompanhava o visitante e em outro ponto a aparelhagem sonora encontrava-se instalada, ponto no qual o

espectador podia ouvir a narrativa de um texto acompanhado de uma música especialmente composta pelo grupo Loupideloupe.

Figura 50 - *Photo-Souvenir*: “Points de vue ou le corridorscope”. Trabalho *in situ*. 1983. Museu de Arte Moderna da cidade de Paris

Sendo assim, através das possibilidades da cabana explodida, enquanto trabalho situado, Buren elabora uma visibilidade condicionada, parcial, repleta de interferências cruzadas, uma visão — poderíamos arriscar — não-espetacular. Neste sentido, não é demais lembrar que também a versão da “cabana explodida” apresentada em São Paulo, tal como a versão apresentada no trabalho “Corridorscope” em Paris, possuía um sistema de som. Na Bienal de São Paulo o trabalho “A room in a room” também reproduzia uma música, em um disco de 33 rotações, especialmente composta para a ocasião pelo grupo Loupideloupe. Com essa música ao fundo um texto era repetido em francês por Daniel Buren e em português por George Emmanuel. O escrito chamava-se *L’indicible* [o indizível] cujo conteúdo procurava apresentar um vocabulário para indicar 27 nuances para cor vermelha, 10 para cor azul, 11 para cor branca, 18 para cor amarela, 6 para cor verde, 3 para cor preta, 8 para cor cinza, 3 para cor rosa, 5 para cor laranja, 6 para cor violeta, 29 para marrom. O texto se encerra com as palavras “Cores O indizível” (BUREN, 2012, p. 1097). A instalação de Buren na décima Bienal de São Paulo

cumpriu um papel paradoxal, pois ao adentrar o espaço expositivo dá a ver e ouvir, simultaneamente, os limites da proposta curatorial e, em última análise, a sua própria impossibilidade.

4. PORTAS, JANELAS, CLARABÓIAS: AS POSSIBILIDADES DO TRABALHO NAS FRONTEIRAS DO SISTEMA

Para ver este trabalho devemos virar as costas para o museu. É jogar com o museu como uma dobradiça e capturá-lo em seu próprio jogo. Se o museu decidiu utilizar o exterior, utilizemos o exterior, mas o que será o interior?

Daniel Buren, *Drapeaux de Buren sur les toits de Paris*, 1977.

Se os espaços de socialização da arte analisado nos dois capítulos anteriores estivessem fora de qualquer questão, então o trabalho de Daniel Buren no interior dos espaços especializados dos museus e galerias muito provavelmente estaria encerrado. Contudo, ele percebeu ao longo destes anos algumas aberturas que possibilitaram que o trabalho escapasse de seu destino como obra de arte manipulável pelo sistema da arte. Precisamente, tratava-se, por um lado, de problematizar as premissas do museu mausoléu, entendido como instituição “morta” e organizadora de um espaço neutro e consensual bem como àquelas premissas ligadas aos princípios do museu sem paredes, que prometia uma visualidade integral do passado e do presente artísticos através da incorporação direta dos mecanismos de reprodução das obras de arte, como a fotografia por exemplo. Neste sentido, este capítulo é uma síntese dos dois anteriores, mas procura explorar a maneira pela qual Daniel Buren buscou operar exatamente no ponto limite entre o espaço do museu enquanto quadro, através do qual se efetua a leitura da proposta e a relação que o trabalho mantém com o espaço ao redor dos museus. As propostas de trabalho endereçam o olhar para outros sistemas, articulando outras leituras possíveis a partir da instituição investida. O museu serve como uma “dobradiça”, articulando as informações e condições da relação entre o espaço interno e o espaço urbano.

Uma das questões centrais para se entender este movimento do trabalho *in situ* é compreender a diferença entre a ferramenta visual e o trabalho realizado. A ferramenta visual é entendida é como “...uma ferramenta que se trata de utilizar. Nunca o material foi nem é um fim em si mesmo. Ele não significa senão quando aplicado, colado, grampeado, recortado, dobrado, rasgado, estendido, fluído, transparente, opaco...*in situ*.” (BUREN, 2012, p. 727). Os limites da ferramenta visual

ao invés de serem restritivos, procuram abrir um campo de aplicações quase ilimitado, buscando a expansão do campo visual. Em um texto de 1978, motivado pelas instalações realizadas no Centro George Pompidou, Buren afirma: “O que mais me apaixona e que mais me interessa é como essa ferramenta se infiltra através dos lugares, através dos tempos e o que isto quer dizer e o que é que eu consigo revelar.” (BUREN, 2012, p.643). Um dos pontos fundamentais do trabalho de Buren, além da crítica aos mecanismos de exposição e conservação no interior dos museus de arte, ou nas propostas curatoriais que envolvem as exposições periódicas, foi o de tentar buscar novas articulações entre o espaço expositivo e a experiência visual. Em certos trabalhos desenvolvidos por Buren podemos observar com mais clareza uma característica importante do funcionamento da ferramenta visual: a ferramenta age como elemento instaurador de um campo visual. Todavia, este campo visual recortado pela ferramenta visual adquire suas tramas de funcionamento a partir do posicionamento real do eventual espectador no interior de uma arquitetura. A ferramenta não faz senão recortar os meios através do qual este discurso será articulado, geralmente estes meios já estão contidos no próprio lugar de trabalho, nos casos aqui analisados, eles já se encontram no próprio museu.

Na trajetória de Daniel Buren a diferença entre a ferramenta visual e o trabalho realizado vai ficando mais clara a partir dos trabalhos efetivos realizados ao longo da década de 1970. O trabalho realizado depende fundamentalmente dos princípios de impessoalidade, não autoridade e não autonomia, refutando as expectativas de produção de um objeto de arte, mas sem abandonar completamente o sistema da arte. A prestação cria laços fortes com contexto de exposição e do jogo possível no interior do espaço a ser investido. Trabalhos como “*Toile/Voile*” (1975), “*Oh Hissé*” (1980) e “*Plan contre plan*” (1984), realizados ao longo da década de 1970 e meados da década de 1980, passam cada vez mais a colocar em questão os compromissos assumidos pelo trabalho no interior dos espaços expositivos e sua relação com aquilo que se encontra fora de seu sistema de representação. Dito de outro modo, a agressividade inicial de seus textos contra o sistema e suas instituições é nuançada por uma perspectiva que busca levar em conta as possibilidades de jogo no interior do sistema. Perspectiva que busca, através da realização de trabalho prático, construir uma proposição que problematize as regras

implícitas que regulam o espaço expositivo para melhor sublinhar os limites de seu arcaísmo:

“Contestar o sistema é jogar com ele. Ignorá-lo é já jogar outra coisa. Recusar a relação artista/sistema – isto é aceitar o sistema para eventualmente dele se servir, mas de fato ignorá-lo – é recusar uma relação dialética na qual o artista sempre perdeu e sempre será o perdedor. O sistema artístico não é hoje (ainda menos do que há dez anos) mais contestável e ainda menos aceitável. Contestá-lo é aceitar o seu jogo e perder. Ignorá-lo é jogar outra coisa e ter eventualmente o prazer de ganhar. Ignorar o sistema é também inventar constantemente novas regras de jogo. Aceitá-lo tal como é e sem questionamento é ser frequentemente um artista de hoje, ou seja, um imbecil” (BUREN, 2012 p.738).

Um de seus primeiros trabalhos que elabora com clareza a questão dos hábitos esclerosados, que condicionam o espectador a ver algo pendurado na parede ou disposto no chão, dentro de um espaço determinado, foi sua instalação na Bienal de Veneza de 1976, organizada por Germano Celant cujo tema era “Arte Ambiente”. O trabalho chamava-se “Quatorze verrière moins Une”, trabalho *in situ* (FIG. 51 e 52). Tratou-se de uma de suas primeiras instalações que trabalharam diretamente as implicações das janelas como fonte de luz zenital para a galeria onde a exposição ocorria. Buren cobriu com papéis colados brancos todas as estruturas de vidro sobre as salas do pavilhão internacional à exceção da sala reservada para sua exposição. Os vidros do teto desta sala permaneceram abertos dia e noite, sujeita às intempéries do clima (chuva, vento, sol), o artista instalou ali um sistema de drenagem para o caso de chuva. O resultado da instalação foi a modificação de toda a iluminação zenital durante os horários de funcionamento da galeria, alterando inclusive a temperatura interna do espaço, uma vez que a luz solar encontrava a resistência dos papéis colados no teto, esta alteração era mais perceptível quando o eventual espectador, após percorrer a galeria encontrasse a sala com a vidraça aberta. Contudo, segundo Buren, muitos espectadores sequer viram ou sentiram qualquer diferença e saiam da sala se perguntando onde estava a obra do artista em questão.

Figura 51 e 52 - *Photo-Souvenir: "Quatorze verrière moins Une"*. Trabalho *in situ*, Veneza, 1976. (Sala reservada a Buren na Bienal de Veneza).

Nestes tipos de aplicação dos trabalhos *in situ* há uma relação a ser explorada entre o museu/galeria e o seu exterior, a principal preocupação é a de coordenar os discursos e o ponto de vista produzido pelo Museu/Galeria com a expansão do trabalho em direção aos mais variados elementos que se encontram além de seus muros. O Museu/Galeria é o lugar onde se vê a obra, mas também é entendido como ponto de ancoragem através do qual certo discurso controlado sobre a visualidade é produzido. Seguir a ferramenta visual, ao longo da cidade, a partir do museu, constitui-se na experiência de abandonar paulatinamente o quadro sugerido pela instituição, em prol de outros pontos de vista possíveis:

“Poderíamos considerar que uma galeria de arte (ou um museu) que se constitui como um abrigo onde podemos ver as obras de arte pode também se constituir paradoxalmente como o maior obstáculo que nos impede de vê-las. (...) A galeria, ao invés de ser um obstáculo visual que reduz a obra exposta, é usada como uma ferramenta que permite vê-la e pode consequentemente ser considerada como um periscópio.” (BUREN, 2012, p.901).

Jogar com o sistema, ignorá-lo, criar novas regras ao invés de contestá-lo diretamente. Pois, segundo Buren o sistema artístico é diferente dos outros sistemas de reprodução ideológica. Conforme descrito no primeiro capítulo, os fundamentos para a elaboração do trabalho *in situ*, estão condicionados a uma crítica ao caráter ideológico tanto do sistema artístico dominante quanto de seus produtos. No caso destes últimos, as obras de arte, até mesmo a sua forma de expressão e circulação respondem à ideologia dominante, contestá-la é contestar também o modo de produção, circulação e exposição das obras. A arte, segundo Buren, se configurou em nossas sociedades modernas como o “lugar” da contestação permitida no interior da uma sociedade controlada, a “válvula de escape” que faz todo o resto funcionar. Neste momento de sua carreira Buren elabora seus jogos a partir de um diagnóstico que mostra com clareza o caráter recuperador do sistema artístico, que é capaz de transformar a contestação mais ácida em mais um produto a ser enquadrado. O trabalho *in situ* se baseia na tentativa de criar algo que não seja um objeto de arte, ou seja, aqueles objetos que tentam apresentar uma decodificação do mundo, visualizar uma emoção, a natureza ou o subconsciente, realizado por uma subjetividade livre e criativa que expressa os sentimentos de uma coletividade. Objetos que, por mais surpreendentes que possam parecer, circulam, contudo, em meio ao sistema artístico dominante, que reforça e sanciona exatamente este tipo de concepção do trabalho do artista enquanto produto já acabado e manipulável.

A base para a efetivação desta posição, sem se considerar o rompimento com o sistema artístico, é a recusa em entender o Museu, ou as instituições culturais como lugar único para o trabalho, e, ao mesmo tempo procurar problematizá-lo como mais um componente para a realização das intervenções.

Esta proposta de trabalho se desenvolveu ao longo de um período considerado culturalmente reacionário, por Buren, com intensificação da função conservadora da arte e o retorno de trabalhos não problemáticos para a função conservadora do museu, assinalados inclusive no retorno à pintura como meio expressivo. No campo político, o autor nota o progressivo esfacelamento das posições ideológicas tanto de esquerda quanto de direita e, finalmente, o triunfo da sociedade mercantil e do espetáculo, com o decréscimo dos valores revolucionários ou da expectativa de modificação do *status quo*. Isso pode ser confirmado por alguns historiadores e filósofos que acompanharam de maneira crítica o

desenvolvimento socioeconômico do período. Os exemplos são múltiplos desta virada conservadora que atingiu o mundo após a persistente crise econômica que se iniciou nos anos 1970: o golpe de estado no Chile, marcando a consolidação dos regimes ditatoriais na América Latina, a ascensão do governo conservador de Pompidou na França, as crises do pacto fordista-keynesiano, crise do socialismo de caserna e da inexpressividade do PC francês. Em 1980 Buren escreve:

Se eu tinha a impressão em 1969 de que a arte era reacionária em seu conjunto, eu devo dizer que esta tendência, em lugar de se enfraquecer, me parece ter sido confirmada pelo conjunto da produção verdadeiramente medíocre, pra não dizer débil destes últimos dez anos. Retorno sobre si, retorno à pintura acadêmica, aparição de uma nova arte *pompier* através dos abusos da fotografia, sentimentalismo ultrapassado, expressionismo desenfreado, a arte é hoje mais reacionária do que nunca e isto numa escala mundial. (...) Os governos se endurecem em todo o mundo, ao mesmo tempo em que as ideologias que defendem, seja à direita ou à esquerda colapsam. A sociedade mercantil e do espetáculo invadiu tudo (BUREN, 2012, p.728).

Neste contexto a resposta à pergunta que consta na epígrafe deste capítulo se torna central: o que será o interior do espaço de exposição? A sua resposta, ao menos para a lógica do trabalho de Buren, demanda um esforço de reconstituição da relação do trabalho no interior das instituições artísticas cada vez mais integradas ao processo de circulação da cultura neste fim de milênio. O interior do espaço expositivo fornecido pela instituição constitui o ponto de ancoragem através do qual um discurso, um ponto de vista, um olhar é construído, organizado e ganha sentido. O problema, ou a questão é que o museu, em seu interior, possui a sua própria organização e transformar essa organização em parte de um discurso reformulado pelo trabalho *in situ*, demanda uma intervenção, uma postura de negociação com as instituições museais.

4.1 O CENTRO GEORGE POMPIDOU NA PERSPECTIVA DE DANIEL BUREN

Se for possível eleger um precursor para o fenômeno que Otília Arantes denominou genericamente de “Novos Museus”, seríamos inevitavelmente levados a considerar o *Centre George Pompidou*, situado no 4º *arrondissement* em Paris, um

forte candidato (ARANTES, 1991, p.164). Inaugurado em 1977, o Centro, também conhecido como Beaubourg — nome informal da região em que foi construído — marcaria, segundo muitos comentadores, uma transição entre a tradição moderna dos museus neutros, com suas paredes brancas, apartado do mundo exterior, para um novo tipo de empreendimento cultural multimidiático (Cf. FACCENDA, 2003). Neste sentido, o Beaubourg seria um divisor de águas também no que diz respeito aos modos de expor as produções culturais e sua relação com o espaço onde se inserem. Assim, num primeiro momento falaremos sobre o prédio que abriga o Centro, destacaremos algumas interpretações de sua arquitetura e de sua posição central enquanto empreendimento cultural contemporâneo. Em seguida recuperamos alguns elementos que mostram o desenvolvimento de seu trabalho teórico sobre a função dos museus de arte, para, em seguida, mostrar como seu trabalho *in situ*, materializado nas instalações *Les Couleurs: sculpture*. Trabalho *in situ*, Paris (1975-1977) e *Les formes: peinture* Trabalho *in situ*, Paris (1976-1978), se relacionou com o desafio imposto pelas novas estratégias de inserção dos museus de arte na vida social.

O prédio que abriga o Centro George Pompidou (FIG. 53) é fruto de uma composição heterogênea de temas retirados da história recente da arquitetura moderna. O projeto arquitetônico que começou a ser elaborado em 1971, é fruto de esforços múltiplos cujos principais nomes são o do arquiteto italiano Renzo Piano e o do britânico Richard Rogers. A fachada do prédio é articulada a partir de um modernismo militante, que em seu conjunto parece anunciar uma espécie de nave mítica da modernidade, que desde o início promete uma viagem para além dos limites do lugar físico onde se encontra instalado. Com claras reminiscências do construtivismo russo, arte *déco* francesa e do futurismo, linhas fortes e decisivas aparecem mescladas com linhas instáveis e quase que provisórias. A presença maciça do vidro anuncia com sua transparência, a fugacidade e a fragilidade daquela montagem, deixando entrever suas estruturas, bem como a série de detalhes inacabados e coloridos que animam este eclético edifício imerso em um eterno processo de construção:

Com seus tubos entrelaçados e seu ar de ser o espaço para uma exposição universal, com sua (calculada?) fragilidade tão distante da mentalidade ou da monumentalidade tradicional, ele abertamente proclama que nada é permanente em nossos dias e em nossa

época, e que a nossa própria temporalidade é a do ciclo que aceleradamente se recicla (...) O único conteúdo do Beaubourg é seu próprio volume. (BAUDRILLARD, apud FACCENDA, 2003).

Figura 53 - Centro George Pompidou. Paris.

Deste modo, Baudrillard procura destacar o caráter autorreferencial que marca a arquitetura do prédio, ela funciona como uma obra de arte *per se*, inclusive espalhando sua “potência” para além de seus domínios: “Tudo ao redor do bairro [Beaubourg] não é mais que um verniz – limpeza da fachada, desinfecção, design *snob* e higiênico – mas sobretudo mentalmente é uma máquina de produzir vazio.” (BAUDRILLARD, 1997, p.156). O prédio surge simultaneamente como um ponto de concentração e de dispersão no ambiente urbano no qual se insere, como um ponto nodal de uma rede. Congrega atividades antes dispersas, como por exemplo, teatros, espaços expositivos, bibliotecas, restaurantes, lojas diversas e cafés. Por ocasião da entrega do prêmio Pritzker de arquitetura a Richard Rogers, o jornal New York Times, em sua edição de 28 de março de 2007, deu uma definição do centro ressaltando a natureza polivalente e democrática da instituição, segundo o periódico, “[o] Pompidou revolucionou os museus (...) transformando aquilo que fora monumentos de elite em lugares populares de troca social e cultural, costurado no coração da cidade.”

As alegações oficiais sobre o investimento público do governo francês à época também caminhavam neste sentido. Tratava-se então, conforme o discurso oficial, de “animar” o combalido corpo social moderno, oferecendo para um público polimorfo, situações de fluidez, comunicação e arejamento, permitindo dentro de um espaço de convivência bem estruturado uma maior democratização das produções culturais, dirigidas para uma ampla gama de espectadores.

Todavia, para uma melhor compreensão das diretrizes que envolvem tal projeto de “animação cultural” e do que se trata com o termo “ampliação” do acesso aos produtos culturais, seria importante considerar que este discurso começa a ser formulado em um momento histórico específico, ou seja, apenas três anos depois de uma das maiores mobilizações urbanas já vistas, cujo epicentro foi exatamente a cidade de Paris — me refiro evidentemente aos acontecimentos do mês de Maio de 1968. Neste contexto deve-se considerar que, por um lado o fim da década de 1960 e o início da década de 1970 marca a consolidação do fenômeno que Mandel batizou de “capitalismo tardio” conforme mencionamos no capítulo 1 deste estudo. Dito de maneira esquemática, após a segunda guerra mundial os países do capitalismo central assistem a um acelerado processo de modernização e de expansão da lógica de funcionamento do capitalismo e o consequente desmantelamento dos aparelhos públicos que mantinham funcionando, nos países do capitalismo central, o estado de bem-estar social, atingindo inclusive, os fundos públicos para a educação e a cultura (Cf. WU, 2006). Por conseguinte, a lógica expandida do capitalismo passa a colonizar novos espaços no globo terrestre — com a intensificada ação de órgãos como o FMI, o BID e o Banco Mundial — indicando uma mudança qualitativa no sistema de regulação econômica internacional, no qual as formações tradicionais do Estado-nação perdem a sua centralidade e o capitalismo imperialista atinge novos níveis de expansão e de acumulação (Cf. FONTES, 2010, pp.145 ss.). Graças às crescentes modificações no processo laboral: como a automação da fábrica e a informatização crescente dos processos de produção, o trabalho imediatamente produtivo também perde sua centralidade nos países do ocidente. A economia destes países, inclusive a da França, passa a apostar cada vez mais na produção de serviços, dando lugar ao que Antonio Negri chamou de operário social:

No que concerne às normas de consumo, elas são, em geral, reconduzidas a escolhas de mercado e, deste ponto de vista, têm condições de expressar-se em formas de individualismo extremamente difundidas, que persegue a difusão e a singularização sociais do desenvolvimento produtivo (NEGRI, 2003, p.66-67).

Por outro lado, em concordância com este diagnóstico, a cultura, agora sem parte do aporte financeiro garantido pelo estado, também é englobada na lógica de funcionamento do “capitalismo tardio”. Paulatinamente a cultura passa a integrar este circuito fechado que tem nas leis de circulação da mercadoria o seu espelho. Assim, neste estágio da organização da produção cultural e artística, não se trata apenas de incorporar a alta cultura na vida cotidiana, como detectou Adorno em seu clássico ensaio sobre a Indústria Cultural (HORKHEIMER;ADORNO, 1985, pp.113-156). Isto é, não se trataria apenas de banalizar as formas estéticas consagradas pela própria história da arte, mas de introduzir o universo cotidiano nos domínios reservados à alta cultura. Isto significa uma inversão preñe de consequências. Significa um processo acelerado de estetização integral da vida social, que encontra no turismo um de seus momentos mais importantes. Otília Arantes chega a batizar esta reviravolta como a fase “soft” da Indústria Cultural, como um adendo ao diagnóstico apresentado pelo filósofo alemão nos idos dos anos 40. Já o historiador da arte Benjamin Buchloh, por sua vez, vai ainda mais longe ao afirmar que, sob a sombra do capitalismo tardio a cultura só pode florescer reconhecendo e compactuando com tais condições, uma vez que os próprios locais de exposição (museus e galerias) buscam se adaptar às mudanças estruturais exigidas pela época. Assim, afirma Buchloh:

A promessa utópica dos museus de oferecer acesso público ao saber histórico e à experiência cultural é agora pervertida em uma cínica estratégia populista, que oferece o legado público da cultura burguesa como um sedativo/substituto (...). Sua função é oferecer os mitos da cultura como bens facilmente consumíveis, que escondem o engodo de todo consumo, ocultando seu real preço, fruto do trabalho social (BUCHLOH, 2003, p.119).

A partir do final dos anos 70, cada vez mais a indústria do turismo alia-se à programação dos museus e ao calendário das grandes exposições de arte – e de outras feiras – ao redor do globo. As obras há muito não são consumidas isoladamente, muitas vezes estão incluídas em ‘pacotes’ de turismo cultural onde as

grandes exposições e os novos museus são peças chave. Deste modo, todas estas variáveis não poderiam deixar de alterar não apenas os espaços expositivos como também o papel do “fruidor”.

Todavia, o que é característico do *Beaubourg*, em relação ao cenário acima descrito é que ele é fruto de um empreendimento do governo francês, portanto, uma instituição pública. Em 1969, no ocaso do estado de bem-estar social, e no rescaldo das rebeliões e greves generalizadas que marcaram o ano de 1968, o governo George Pompidou anuncia o projeto de construção deste ambicioso centro cultural, que anos mais tarde levaria o nome de seu idealizador. Assim, a situação seria algo paradoxal: enquanto uma das pautas da cartilha do neoliberalismo ainda nascente reza pelo enxugamento dos gastos estatais - o propalado “ajuste estrutural” - o Estado francês passa a aumentar daí em diante seus investimentos na construção de amplos centros culturais e novos museus. Movimento este que não cessará mesmo nos anos do governo socialista na década de 1980. Mas o paradoxo não dura muito, pois, com acuidade e certa dose de cinismo o ministro da cultura do governo François Mitterrand, Jack Lang, alguns anos depois da construção do Centro, definiria: “A cultura é o nosso petróleo”.

Conforme vimos no segundo capítulo é em seu texto teórico de 1970, intitulado “Função do Museu”, que Daniel Buren formula aquilo que para ele constitui o papel do museu no funcionamento do sistema da arte. Segundo Buren, o museu é um lugar privilegiado por ser capaz de assumir simultaneamente três papéis distintos. Em primeiro lugar assume um papel estético, pois é suporte da obra de arte e o centro onde se processa a sua fruição/percepção constituindo-se, assim, como ponto de vista único da obra tanto topograficamente como culturalmente. Assume um papel econômico, pois o museu atribui, no ato de sua escolha, valor simbólico à obra escolhida, que, posteriormente pode ser convertido em valor econômico pelos agentes que compõem o meio artístico, como as casas de leilão e galerias especializadas. Por fim é um lugar místico, pois assegura para os objetos que adentram seu espaço o status de obra de arte, afastando todo questionamento sobre os próprios fundamentos dos múltiplos processos históricos que levaram à constituição de um determinado objeto como de obra de arte. Segundo Buren, o Museu é o corpo místico da arte, porque é o lugar onde a arte pode funcionar como uma atividade ideológica.

Estes papéis estão articulados a três instâncias distintas que buscam no seu conjunto criar a ilusão das obras eternas. A primeira delas é a conservação, que opera sobre as bases materiais da obra. Tudo numa pintura é frágil, a tela, o chassi, seus pigmentos, o que significa dizer que sem a conservação levada a cabo pelo Museu a pintura seria consumida pela simples ação do tempo. Neste sentido, a conservação acaba por fixar determinada percepção fugidia da realidade, pois coisas pintadas consistem de gestos, lembranças, sonhos, símbolos, etc. enrijecidos e fixados. Mas nada disso faria sentido se não fosse a instância da reunião, que cria no espaço expositivo um ponto de vista único onde as obras são apreendidas, ao mesmo tempo em que são por ela ignoradas. Tudo se passa como se a multiplicidade representada nas obras de arte pudesse ser subsumida “naturalmente” pelo efeito narrativo produzido pelo esforço curatorial. Isto nos conduz à terceira instância da função dos museus, o refúgio. Para Buren a arte, tal como a entendemos desde a Renascença, seria inconcebível sem este lugar que abriga o objeto das intempéries e das oscilações simbólicas que percorrem o corpo de toda a sociedade histórica. Este refúgio é ao mesmo tempo condição de possibilidade e destino ignorado da arte. Em suma, “O resultado é que toda obra apresentada neste quadro age na ilusão de um “em si” ou de um idealismo (...) e que protege de qualquer possibilidade de ruptura.” (BUREN, 2012, p.160).

Todavia, se considerarmos válido o diagnóstico feito acima, poderíamos dizer que qualquer encomenda que vise integrar o acervo permanente do Centro George Pompidou oferece um desafio suplementar a este modo crítico de compreensão da função do museu. Pois, apesar de contar com um espaço expositivo e acervo permanente (Musée National d’Art Moderne) o *Beaubourg* não pode ser enquadrado apenas na categoria de museu, entendido segundo o paradigma do “cubo branco”, que marcou a fruição da arte moderna. Antes o Centro parece acumular a função de um museu em um empreendimento muito mais vasto, que engloba a *Bibliothèque Publique d’Information*, um centro de pesquisa em música (*IRCAM*), entre outras ações. Como o próprio nome deixa claro, o Beaubourg é construído no intuito de ser um “centro” de práticas lúdico-culturais, fruto de um plano urbanístico integrado, inclusive do ponto de vista arquitetônico. Assim, ao ser convidado para elaborar um trabalho específico para o acervo permanente do Centro George Pompidou, Buren teve de se defrontar com um lugar que não esconde seus pressupostos, que ao

contrário, foi pensado desde o início como um ponto nodal no processo de circulação cultural que envolve todo o sistema significativo que compõem o espaço urbano. Algo que remete de um modo muito peculiar ao sonho da arquitetura moderna de integração entre edifício e cidade. Todavia, a peculiaridade desta união está, dito resumidamente, na contrapartida da cisão entre *urbs* — suporte físico da cidade — e *civitas* — condição de civilidade, de cidadania, na medida em esta é negada pelo uso dos artefatos ali expostos como objetos de consumo cultural. Lembremos que o Beaubourg é, sobretudo, um monumento dedicado à efemeridade das produções culturais contemporâneas. Ele pode ser compreendido paradoxalmente, como o fez Baudrillard, ao mesmo tempo como uma obra de arte monumental e uma instância conservadora da efemeridade, concordando, assim, com o diagnóstico que motivou os trabalhos de Buren:

De fato, nada é mais suscetível de ser conservado do que uma obra de arte; eis porque a arte, fundamentalmente a do século XX é deveras tributária daquela do século XIX, e aceitando seu sistema, seus mecanismos e sua função (inclusive Cézanne e Duchamp), sem desmascarar um de seus principais álibis, atribuindo ao quadro de exposição algo já dado. Podemos afirmar mais uma vez que o Museu 'marca', imprime seu 'quadro' (físico e moral) sobre tudo que expõe de maneira profunda e indelével, e é com a mais absoluta facilidade que tudo aquilo por ele exposto, ou que nele produz-se, possui o único e exclusivo propósito de nele estar inscrito (Idem, Ibidem).

Deste modo, é este o contexto que envolve a trabalho de Daniel Buren intitulado *Les Couleurs: Sculpture, travail in situ* de 1977 (FIG. 54 e 55). O nome do trabalho (As Cores) remete de saída a um modo de referência à bandeira francesa, símbolo máximo da identidade oficial do estado francês. Seu suporte físico é similar a uma bandeira composta com a ferramenta visual e hasteada no alto de edifícios escolhidos a dedo no espaço urbano, alternando monumentos oficiais do estado como o Palais Chaillot, Grand Palais e o Louvre com edifícios ligados ao capital mercantil / financeiro e a indústria do turismo como as lojas *Lafayette*, *Samaritaine* e o *Hôtel de la Ville*. Todos locais visíveis do último piso do Pompidou. As bandeiras aparecem sistematicamente interligadas, uma vez que elas só podem ser acessadas integralmente através dos binóculos já instalados anteriormente no alto do prédio, para o deleite dos turistas. Com efeito, neste sistema elaborado por Buren, os elementos inicialmente estéticos — as bandeiras estampadas com a ferramenta

visual— assumem como que por contato com as outras bandeiras, tanto as do estado francês como aquelas que anunciam a “soberania” do poder corporativo, uma função no contexto da cidade. Já os elementos funcionais, “reais”, do prédio cumprem um papel estético ao serem incorporados no trabalho de Buren.

Figura 54 - *Photo-Souvenir*: “Les Couleurs: Sculpture”. Trabalho *in situ*. Junho de 1977. Centro George Pompidou. Musée National d’Art Moderne, Paris.

Figura 55 - Foto panorâmica com a indicação da instalação das bandeiras listradas.

A interdependência das duas séries de objetos é o ponto central desta instalação. Pois é a conservação do ponto de vista da cobertura do Centro George Pompidou que permite acessar as bandeiras. Isto se dá através de um campo visual determinado cuja característica é a de manter a tensão entre um elemento neutro (a ferramenta visual) e sua função meramente provisória (as bandeiras nos tetos parisienses). Apenas através dos binóculos instalados no mirante fornecido pela cobertura do Centro Pompidou é possível o questionamento da ferramenta visual, pois vistos de outro ponto qualquer da cidade, as bandeiras de Buren seriam apenas elementos decorativos ou ainda novos signos arbitrários do poder. Dito de outro modo, ao incorporar o campo visual criado pelo Beaubourg, Buren não resolve a tensão entre espaço público e monumento, antes “*As cores*” assinalaria a suspeita de uma tautologia implícita nesta relação entre o museu e a cidade. Contudo, para Buren a intervenção material da construção do prédio do Beaubourg, sua arquitetura, é incontornável e se torna instrumento indispensável para a reflexão proposta pelo trabalho.

Na instalação complementar de 1977, intitulada *Les Formes: Peinture, travail in situ* (FIG. 56 e 57), são as paredes do Museu de Arte Moderna (Centre George Pompidou) que são decoradas com a ferramenta visual, esta adere literalmente às paredes do museu. Nesta proposição, Buren solicitou ao curador responsável pelas obras do acervo do museu que retirasse aleatoriamente de seu acervo quadros exposto recentemente, com a simples condição de que mantivessem o lugar original onde haviam sido então expostos. Neste sentido, esta etapa do trabalho opera uma declinação da proposta que estava na base da instalação “*A partir de là...*”, analisada no capítulo 2. Porém, neste caso, a instalação da ferramenta visual ocupa um lugar no limite da visibilidade, pois se encontra exposta/escondida atrás dos quadros retirados do acervo. Para ver o trabalho deve-se ver também o reverso da obra retirada do acervo do museu - o chassi do quadro exposto anteriormente naquele mesmo lugar em contato com a parede do museu.

Figura 56 - Photo-Souvenir: “*Les Formes: Peinture*”. Trabalho *in situ*. Junho de 1977. Centro George Pompidou. Musée National d’Art Moderne, Paris.

Figura 57 - Photo-Souvenir: “*Les Formes: Peinture*”. Trabalho *in situ*. Junho de 1977. Centro George Pompidou. Musée National d’Art Moderne, Paris. Detalhe da ferramenta visual instalada sob o quadro em exposição.

O que fica claro aqui é que a intervenção proposta não se dirige às obras de arte entendidas isoladamente, mas sim busca problematizar aquela instância que Buren chamou de “reunião”. Ou seja, trata-se de tornar evidente o fato de que o sentido da arte não advém das obras entendidas como objetos únicos e isolados, ao contrário, há inúmeras camadas discursivas que agem sobre ele. Isto malgrado a insistência em não considerar este aspecto, uma vez que a negação de caráter objetivo da coisa exposta em seu interior é o ponto central do próprio conceito de arte com a qual o Museu ainda operaria. Já, do ponto de vista da recepção, há novamente uma inversão de expectativas, ao invés de apreciar o conjunto das obras tal como previamente concebidas pelo Museu, o espectador deve presentificar a exposição. Os dois níveis, que poderíamos chamar de figura (os quadros) e o fundo (as paredes do museu) estabelecem entre si um diálogo de camadas históricas superpostas e acabam por confundirem-se. Aquele que espera encontrar algo distante e isolado, uma obra de arte aurática – poderíamos dizer seguindo a célebre denominação benjaminiana – é forçado a se contentar com a imanência daquilo que lhe está mais próximo, ou seja, com a própria materialidade do espaço expositivo com seus efeitos significantes.

Em suma, ao considerar esses dois trabalhos propostos para integrar o acervo permanente do Centro George Pompidou, as descrições tradicionais das inter-relações do fenômeno perceptivo (categorias como figura e fundo, espaço pictórico, etc.) restritas ao campo visual sugerido pelo quadro pendurado na parede, não são mais válidas. A definição de espaço proposta ao eventual visitante não é mais compreendida como condição neutra. Em ambos os trabalhos o espaço é definido temporalmente. O espaço é, assim, reconhecido e tratado como uma dimensão produzida pela própria instituição.

Ao seguir as reflexões propostas pelo trabalho de Daniel Buren, poderíamos afirmar que o Centro George Pompidou, apesar da racionalização que envolveu a sua elaboração, das múltiplas atividades desenvolvidas ali e de seu caráter de abertura às massas, resultante das respostas governamentais aos movimentos sociais que emergiram no final da década de 1960, permanece cumprindo as mesmas *funções* de um museu típico do século XIX ou da primeira metade do

século XX, qual seja, a separação entre cultura e a sociedade histórica de onde ela provém aliada à reunião das obras segundo seus próprios interesses.²⁰

Conforme pode ser deduzido principalmente da instalação *Les Couleurs*, a potência estetizante do Museu, seu caráter de um fim em si mesmo, pode ser exportada para fora dele e atingir a própria cidade, esta, por sua vez, pode tornar-se mais um objeto de contemplação estética em meio à indústria do turismo, que em muitos casos encontram nos “Novos Museus” — nem tão novos assim, se considerarmos a instalação nos termos aqui delineados — seu ponto nodal. Neste sentido, as bandeiras hasteadas no topo dos prédios/monumentos da cidade assinavam uma vitória de Pirro, isto é, uma vitória que talvez não tenha valido a pena se se considera o projeto de mediação cultural materializado às costas ou sob os pés do eventual espectador. Pois, se por um lado a intervenção poderia apontar para a onipotência do artista contemporâneo, demonstrando o poder de intervir livremente nos pontos mais importantes da cidade, extrapolando os limites físicos do museu, permitindo um contato diferenciado com as obras de arte agora expostas no espaço urbano, por outro lado, o acesso integral a esta intervenção, materializada nos signos neutros da ferramenta visual, só pode ser feito através do distanciamento produzido pelas sanções físicas e simbólicas impostas pelo próprio Centro George Pompidou. No caso da segunda instalação mencionada, é a própria arquitetura do espaço público de exibição, com suas regras museológicas específicas, que se mostra desprovida de história, antes, utiliza-se dela para submeter os objetos expostos ao seu próprio sistema significante.

Assim, se existe um mérito nestas instalações, este é fruto exatamente da recusa em resolver as contradições entre o Beaubourg e sua integração na esfera pública. Na verdade, esta última parece se dissolver ante a força do primeiro. O Beaubourg, entendido como uma instituição a serviço da modernização do estado francês, sob a sombra do “ajuste estrutural” do capitalismo tardio, parece antes procurar imprimir sobre a cidade (“*Les Couleurs*”) e sobre seus cidadãos (“*Les formes*”), o seu próprio conjunto de valores, formando uma espécie de tautologia,

²⁰ Sobre a elaboração do Centro George Pompidou, o museólogo espanhol Pedro Lorente afirma: “Deve-se reconhecer que se tratou de um primeiro ensaio das políticas culturais típicas da pós-modernidade, do mesmo modo que a revitalização dos centros históricos ou da busca da participação de uma maior variedade de usuários; mas é certo que esta instituição, que pretendia encarnar um modelo alternativo ao MoMA, acabou por imitá-lo em todos os aspectos.” (LORENTE, 2009, p.277).

uma das características implícitas das produções culturais contemporâneas expostas no museu. Neste sentido, poderíamos afirmar com Otília Arantes:

“Obedecendo a um imperativo de “animação cultural”, que alega em seu favor a regeneração de um combalido corpo social, os novos museus são de fato lugares públicos, mas cuja principal performance consiste em encenar a própria ideologia que os anima — quando muito sucedâneos de uma sociabilidade fictícia e, por força dessa transposição, inteiramente estetizada e neutralizada.” (ARANTES, 1991, p.169)

Entrementes, as instalações de Daniel Buren também mostram que se a tautologia é uma condição incontornável para as produções culturais que adentram o espaço especializado, saber disto, e encaminhar uma análise dos mecanismos de sua produção são os primeiros e indispensáveis passos para uma postura de trabalho que procure elaborar esta tautologia como problema a ser enfrentado:

É muito importante mostrar que, ao mesmo tempo em que se permanece em um campo cultural muito preciso — como poderia ser de outro modo aliás? —, é possível sair do lugar cultural no sentido primário (a galeria, o museu, o catálogo...) sem que a proposição como tal desmorone imediatamente. Isso reforça nossa convicção de que o trabalho proposto levanta um problema novo, na medida em que cada um pensa que ele é obvio, ou seja, o problema do *ponto de vista*. (BUREN, In.: FERREIRA;COTRIM, 2006, p.259).

5. O TRABALHO *IN SITU* E O ESPAÇO URBANO

Existe de resto, certo menosprezo na própria designação de arte pública. Não é esse o mesmo termo usado para designar uma prostituta: uma mulher-da-rua, uma mulher pública, une fille publique? A arte pública, em oposição à arte dos museus, será realmente ela quem se prostitui?

Daniel Buren, À força de descer à rua, poderá a arte finalmente nela subir? 1998.

Baseado nos trabalhos de Daniel Buren e em suas intervenções escritas, este capítulo discute o conceito de “arte pública” e os desafios para a prática artística quando esta deixa o território seguro dos espaços e contextos especializados para sua exibição. Como vimos nos capítulos anteriores uma das principais características do trabalho de Daniel Buren diz respeito ao fato de que ele não se pauta pela produção de um objeto de arte, mas seu trabalho procura se inserir nos espaços especializados de exposição, com vistas a elaborar um processo de questionamento da produção, circulação e socialização da arte nestes ambientes controlados pelos enquadramentos institucionais. Outra faceta significativa de seu trabalho foi a de operar na fronteira entre a arte (seus lugares especializados e sistemas de separação, recuperação e controle) e o cotidiano, mobilizando, frequentemente elementos que escapam ao controle oriundo do enquadramento institucional (a paisagem, o clima, os sistemas de transporte, etc.).

Neste sentido, seu trabalho procurou demonstrar que a questão central para a arte e os artistas contemporâneos não estaria mais ligada ao desenvolvimento de discursos e práticas voltadas para a autonomia do meio específico de cada uma das disciplinas das artes visuais (pintura, escultura, arquitetura), produzidas em um lugar específico (ateliê, estúdio) e exibida dentro de espaços igualmente específicos (museu, galeria). Segundo Buren, a arte sempre traz alguma informação sobre a política e sobre a sensibilidade sujeita a uma determinada época histórica, mas faz isso de maneira “estética”, pouco conflituosa. No fundo ela já sabe de antemão o lugar a ser ocupado nesta sociedade. Em uma entrevista concedida em 1978, Daniel Buren assinala que o museu cumpre uma função estética, uma estética de museu que se cristalizou em ideologia. “Hoje, não se pode mais ver uma obra de arte sem um museu. E isso é tão verdadeiro que os colecionadores chegam ao ponto de, hoje em dia, transformar suas casas, arquitetonicamente, em museus.”

(BUREN, 2012, p. 644). A questão que Buren procura formular ao final desta entrevista diz respeito à possibilidade da arte fazer mais do que expressar, no melhor dos casos, um descontentamento consentido no interior de um sistema já pronto para absorvê-lo. Seria a arte capaz de mostrar os seus próprios mecanismos e trazer uma contradição, uma diferença:

Isto é, se a arte pudesse se articular mais profundamente, inicialmente, sobre o reflexo da cultura artística que, em minha opinião, já teve seu tempo, então rejeitar igualmente a ideologia dominante, e em seguida sobre uma crítica da história e da produção, e, finalmente, levar mais em conta aquilo que é o nosso mundo hoje. Talvez, neste momento haverá uma nova função para a arte, que resta completamente por inventar e que não seria baseada somente sobre a realidade sensível, que poderia ser outra coisa. (idem, p.645)

O que Buren sugere com seu trabalho é que se arte quiser ser relevante ela deve deixar a sua zona de conforto e enfrentar novos desafios fora dos espaços controlados nos quais ela é facilmente domesticada e se sente confortável. O espaço público das cidades é compreendido pelo artista francês como um destes lugares onde novos desafios podem ser enfrentados e desenvolvidos pelo trabalho artístico e particularmente pelo trabalho *in situ*. Contudo, esses desafios não se reportam mais aos mesmos problemas enfrentados no espaço de exposição especializado dos museus e galerias. Essa série de problemas se torna ainda mais relevante se consideramos que uma das principais características das práticas artísticas das últimas décadas, consistiu em uma “fuga das galerias” e a tentativa de se integrar ao espaço urbano e natural.

Nossa intenção é mostrar como estas questões que remetem à relação entre a arte e o espaço público emergem a partir da instalação do trabalho permanente de Daniel Buren “*Deux Plateaux, travail in situ, 1986*” no Cour d’Honneur do Palais Royal no centro de Paris .

Figura 58 - *Photo-Souvenir*: “Les Deux Plateau” . Escultura *in situ*, cour d’honneur du Palais- Royal, Paris, 1986.

Durante a execução do trabalho, fruto da primeira encomenda ganha pelo artista, vinda diretamente do governo de François Mitterrand, Buren foi alvo de inúmeros ataques movidos pela imprensa e principalmente pelo jornal *Le Figaro*, culminando em uma ação da prefeitura de Paris então a cargo de Jacques Chirac, que embargou a obra por cerca de três meses. A execução do trabalho, que se realizava então sem os tapumes corriqueiros neste tipo de empreitada e, localizada em um dos espaços mais tradicionais da cidade, só foi garantida graças a uma batalha judicial, na qual Buren apelou para o direito de autor e para as leis que proíbem a censura prévia de uma obra na França. Esse processo de judicialização de uma obra pública, realizada por encomenda do governo da república, foi o estopim de uma série de debates que arrastaram Buren para uma onda de ataques políticos, vindos principalmente dos setores mais conservadores da imprensa. Durante o embargo da escultura, os tapumes colocados para proteger o canteiro de obra foram alvo de inúmeros protestos em forma de pichações e grafites. Esta forma de expressão, protegida pelo anonimato, representava, em sua grande maioria, a violência do público contra o trabalho. Os impropérios iam desde xingamentos contra

o ministro da cultura Jack Lang até slogans racistas e antisemitas dirigidos contra Buren que pareciam vindos diretamente da boca de Jean Marie Le Pen²¹.

Figura 59 - *Photo-Souvenir*. “Autour du Retour d’un Détour”. Trabalho in situ. Paris, 1988.

Sem dúvida alguma, o trabalho de realização e de defesa da continuidade da obra, em meio a um clima político bastante tenso, foi um dos momentos mais importantes para a carreira de Buren. Este episódio o forçou a defender sua concepção de trabalho não apenas contra os eventuais críticos ou contra o público especializado da arte contemporânea, mas o levou a abordar questões concernentes à sua obra e sua concepção nos grandes veículos da mídia francesa. Sobre o processo de desenvolvimento de seu trabalho, na tentativa de mostrar que ele jamais se colocaria como uma agressão ao patrimônio cultural materializado no *Palais Royal*, Buren afirma, em 1986, nas páginas da revista *Paris Match*:

Estudei cuidadosamente a história do Palais Royal. Ele nunca foi de fato terminado, nem feito de uma só vez. É um lugar, antes de mais nada, belo e charmoso, mas não é uma arquitetura grandiosa, salvo talvez a fachada do Conselho de Estado. É um *patchwork*, a colunata é recente e data do século XIX. Ela foi acrescentada por Fontaine em torno de 1830-1838. A Galeria Orléans, não faz muito tempo era

²¹ Homem forte do Partido Frente Liberal, que traduz as posições políticas da extrema direita francesa.

fechada por uma vidraça com tendas, era um café. E até 1930, havia no centro uma usina elétrica que tinham construído em 1870 para impedir a *Comédie Française* de incendiar-se. Em seguida, por volta de 1950, o pátio foi transformado em estacionamento. O princípio de substituir um estacionamento por uma obra de arte é antes de tudo um progresso, não?

(...)

O aproveitamento de uma certa maneira num determinado lugar, faz com que elas possam ressaltar, mostrar, e se tornar parte integrante desse lugar. Existe um bonito nome japonês para indicar esta relação no meu trabalho. Para dizer janela em japonês se diz *shakkei*, que significa “emprestar a paisagem”. (BUREN, 2001, p. 115)

Na mesma entrevista, frente à violência dos ataques conservadores na conjuntura de embate que envolvia as possibilidades da arte no espaço público misturados ao contexto das iminentes eleições legislativas levou Buren afirmar:

Lembrem-se dos protestos contra Malraux quando Paris, cidade escura, foi lavada e se tornou *chou à la crème*.²² Foi uma tempestade de protestos como agora. As pessoas que vomitam sobre minhas colunas são os netos daqueles que cuspiram em Renoir. (idem)

Apesar da escultura “Deux Plateaux” ter sido a primeira instalação de longa duração realizada por Buren no espaço urbano, suas intervenções extra muros já eram bastante corriqueiras. Um dos trabalhos mais comumente desenvolvidos por Buren no espaço das cidades foi o famoso “cartazes selvagens”. A partir da fixação desses cartazes estampados com a ferramenta visual sobre os outdoors da cidade, inicia-se uma reflexão acerca dos espaços de visibilidade espalhados pelo tecido urbano, geralmente ocupados pelo discurso publicitário. Tratava-se então de mapear os pontos de comunicação visual inseridos na cidade, verificar sua distribuição e a relação destes espaços com o olhar apressado do transeunte em meio a todos os outros elementos que compõem a paisagem urbana. Outro modo típico de incursão dos cartazes buscava analisar as fronteiras internas do espaço urbano, como as

²² Buren faz uma associação entre duas manifestações tipicamente parisienses. Nesta metáfora gástrica, ele se refere ao prato servido até hoje nos restaurantes “chou à la crème” e ao hábito da prefeitura de Paris, iniciado no fim dos anos 1950 sob o ministério de André Malraux, de lavar os prédios públicos, geralmente durante a madrugada. A diferença entre o antes e o depois da lavagem, mesmo com poucos dias de intervalo é realmente imensa. No intervalo de algumas horas, ruas inteiras, principalmente no centro de Paris onde se concentram os prédios públicos, ficam simplesmente beges.

cercas e janelas e até mesmo os pedestais das esculturas públicas que as separam do ambiente ao seu redor.

Antes de analisarmos a instalação *Deux Plateaux* e as questões que ela suscitou, propomos um exame do funcionamento desses cartazes selvagens, instalados diretamente no espaço urbano, pois eles fornecem alguns dos protocolos de investimento no espaço público que nortearam a prática de Buren.

Figura 60 - *Photo-Souvenir*. "Affichage Sauvage". Trabalho *in situ*. Abril de 1968, Paris (Foto : Bernard Boyer)

5.1 OS CARTAZES SELVAGENS E A CIDADE COMO CENÁRIO

Conforme vimos no primeiro capítulo, em janeiro de 1967 Daniel Buren formou uma associação com outros três pintores: Olivier Mosset, Michel Parmentier et Nieli Toroni. Esta associação temporária será conhecida na história da arte contemporânea francesa como "BMPT". Em 3 de janeiro de 1967, no dia da abertura do *Salon de la Jeune Peinture*, a associação produziu uma série de pinturas idênticas, enquanto os visitantes os observavam. Cada artista obedeceu a seu próprio ritmo de trabalho, que resultou no fim do dia em um número diferente de telas produzidas por cada um dos artistas. A apresentação foi acompanhada por uma gravação de som que repetiu em três idiomas "Buren, Mosset, Parmentier e

Toroni, vos aconselham a tornarem-se inteligentes.". Este trabalho foi chamado Manifestação Número Um. Após este trabalho, a manifestação foi concluída com a distribuição de um panfleto no qual criticavam a positividade da pintura. Ela estaria associada aos modos reacionários de exposição de variados temas, inclusive as causas políticas da época. O texto, estruturado em poucas palavras e claramente inspirado nos manifestos da arte de vanguarda, buscava criticar a capacidade da pintura em traduzir em termos estéticos, os mais variados assuntos de acordo com uma gramática pré-estabelecida. Esta crítica tinha como objetivo principal fundamentar o distanciamento dos signatários em relação à pintura. Neste sentido o texto termina com os dizeres em letras maiúsculas: "NÓS NÃO SOMOS PINTORES"

Ao final deste dia, depois de encerrado o trabalho com as telas, precisamente às oito horas e quinze minutos, eles tiraram os quadros da mostra, pendurado na parede destinada à exposição via-se apenas uma faixa com os dizeres "Buren, Mosset, Parmentier e Toroni não expõem". Este espaço permaneceu assim até o fim da exposição. Mais tarde naquela noite, eles distribuíram um segundo panfleto em no qual criticavam o espaço de exposições, denunciando-os como lugares construídos segundo os modelos dos salões do século XIX e as feiras universais. De acordo com este panfleto, no século XX, os verdadeiros herdeiros dos salões de pintura e das exposições universais são, na verdade, as exposições de automóveis e aparelhos domésticos, isto é, as feiras de exposições que mostram os mais recentes produtos destinados ao consumo imediato. Neste sentido, a pintura, confinada nesses lugares, e tributária da gramática que comanda sua recepção, seria tomada pelos autores como reacionária por natureza. Através das Manifestações parisienses o grupo procurava estruturar uma crítica dupla, destinada tanto aos espaços de exposição bem como a tudo o que, eventualmente fosse exposto ali. Os lugares específicos destinados a exposições de arte no ambiente artístico parisiense no final dos anos 1960 era resultado do mesmo processo de idealização que estruturava os grandes pavilhões das feiras universais do século XIX, que expunham de forma triunfal seus produtos fantasmagóricos, resultado do desenvolvimento das forças produtivas que aconteciam em outro lugar.

Seis meses mais tarde, em 2 de Junho de 1967, os quatro artistas apresentaram suas pinturas, com o mesmo padrão visual, como mostrado na exposição anterior. Desta vez, eles penduraram suas telas no palco do teatro do

Musée des Arts Décoratifs. Quatro telas nas quais se podiam ver as listras horizontais de Parmentier, obtidos por dobras sucessivas no tecido empregado como a superfície da tela, marcas do pincel n.º 50 sistematicamente repetidas em intervalos de 30 cm, espalhados por toda tela realizada por Toroni, o tecido listrado em que Daniel Buren havia pintado em branco a última faixa branca em ambos os lados, e finalmente o círculo meticuloso desenhado na tela por Mosset. Os visitantes entraram no teatro, para esperar pelo início do show, que nunca começou. Ao invés do espetáculo aguardado, os visitantes tiveram que esperar por cerca de 45 minutos, após os quais foi distribuído alguns panfletos onde se lia: "Trata-se, evidentemente, de olhar para as telas de Buren, Mosset, PARMENTIER, Toroni".

Em todas essas ocasiões, o grupo se apropria do espaço para explorar as suas regras, suas convenções culturais. Neste ato de apropriação, os artistas não só mostravam o seu trabalho como realização material da pintura, (com a exposição no local de produção, abolindo assim, temporariamente, a separação entre produção e exibição), mas também procuravam destacar as condições em que eles são apresentados, de acordo com as convenções institucionais às quais inevitavelmente se submetem quando expostas. Graças à redução do código da pintura ao seu mínimo, estas obras se recusaram a criar uma nova linguagem pictórica. Os quadros expostos nas manifestações eram feitos exatamente da mesma forma, sem variação na composição estética, expressão ou representação. Trata-se ausência de todos os fatos que sublinham as condições institucionais da apresentação da obra de arte. Neste sentido, Daniel Buren afirmou em dezembro de 1967: "Minha tentativa não é questionar a forma da pintura. Isto é problema dos artistas. Minha questão é o fundo do processo."

Como visto nos capítulos anteriores, a partir desta constatação de que o material apresentado não depende da forma estrita da tela, a ferramenta visual será materializada sobre múltiplas formas, em suportes variáveis, e nos mais variáveis contextos e, igualmente com resultados bastante distintos entre cada materialização. Uma dessas formas de aplicação da ferramenta visual será chamada de "cartazes selvagens", formado por papel colado listrado e colorido aplicado no espaço urbano. Nos anos iniciais de sua carreira, estes cartazes se constituíram como o principal modo de intervenção utilizado por Buren. A vantagem destas instalações extremamente simples é a possibilidade de investir sem qualquer relação oficial com

galerias ou museus. No final dos anos 1960, esses cartazes permitiram a Buren trabalhar por conta própria sem possuir uma representação nas galerias parisienses ou mesmo um atelier.

Apesar do nome ou “apelido”, as declinações desses cartazes obedecerão a um conjunto de regras de apresentação mais ou menos claro. Os cartazes são colados no espaço de exposição reservado para as imagens de publicidade dentro do espaço público da cidade. Esses espaços, tão comuns na paisagem nas cidades contemporâneas, que não são arquitetura, que não estão envolvidos com o tecido urbano, cujo aparecimento não está relacionado com a história da cidade e de seus cidadãos, mas que mesmo assim ocupam um campo visual privilegiado. Neste trabalho a parede branca artificial do exterior que suporta todo o tipo de mensagens diferentes será utilizado por Dnial Buren para mostrar nada mais do que sua própria função.

No entanto, esse esforço não pode ser plenamente compreendido sem considerar as experiências de 1967, conforme vimos acima e a relação com os espaços institucionais de exposição do trabalho de arte. Tomemos como exemplo a contribuição de Buren ao "Salon de Mai" realizada em 1968 no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, quando Buren fixou um grande pedaço de papel verde-e-branco-listrado em uma das paredes interiores do museu. A ferramenta visual foi instalada na mesma sala que mostrou o trabalho do artista americano Robert Morris e o artista francês Arman. Durante essa exposição, ele contratou dois "homens sanduíche", frequentemente vistos em Paris naqueles anos, para passear nos arredores do museu usando seus cartazes nos quais se podia ver apenas a ferramenta visual. No lugar das mensagens ligadas à publicidade, os homens sanduíche de Buren traziam placas cobertas com o mesmo papel verde-e-branco-listrado usado na parede da exposição.

Duas exposições diferentes, com o mesmo material mostram ao mesmo tempo dois efeitos semióticos completamente diferentes. Seguindo a lógica deste trabalho pode-s afirmar que o cubo branco do museu é o espaço ideológico, onde a liberdade de criatividade do artista (ou, mais recentemente, a liberdade do curador, conforme visto no capítulo 3) pode ser desenvolvida como produção de arte no mesmo momento em que os limites e restrições deste espaço são aceitos e trabalhados ou na pior das hipóteses simplesmente ignorados. Apesar disso, ou por

isso mesmo, os espaços heterotópicos dos museus e galerias, com seus dispositivos de apresentação, garantem as condições para a expressão, recepção e socialização da obra de arte, mesmo para as manifestações mais contestadoras. Mas fora do cubo branco, mais concretamente, no espaço urbano, o mesmo material terá de enfrentar um conjunto completamente diferente de questões. Os pôsteres e cartazes com a ferramenta visual, que é o caso aqui, com o material semiótico reduzido ao mínimo (que não significa nada por si só) é dependente e limitado pelo suporte que o veicula. Para Buren, cada espaço é já um lugar sujeito aos limites culturais vigentes. Prova disso, a exposição do 24º Salão de Maio de 1968 foi interrompida pelas revoltas que tomaram a cidade de Paris naquele mês.

Uma das características principais de uma cidade, principalmente de uma grande capital, é ser um espaço de fluxo praticamente incessante, onde as pessoas, graças às suas tarefas cotidianas se deslocam de um ponto ao outro e não podem observar uma obra de arte pública como o fazem em um museu. Normalmente a visibilidade de uma intervenção artística na cidade compete com uma série de elementos, que podem ser vistos de variados pontos de vista e em diferentes situações existenciais (lazer, deslocamento para o trabalho, dentro de um automóvel, etc.). Uma obra de arte que não considere esta diferença básica, que se comporte como se estivesse em um espaço especializado, não faz mais do que estender uma noção de obra de arte vinculada ao poder museal para outro contexto.

É importante lembrar que a cidade propõem diferentes espaços de visibilidade, muitos deles controlados por interesses de ordem comercial. Inclusive estes suportes, no caso dos outdoors possuem preços diferentes, que segundo o autor, variam não pela metragem do outdoor, por exemplo, mas pelo lugar em que se encontram. Os mais valorizados são aqueles pontos mais visitados, os principais cruzamentos da cidade, aqueles com altura mais condizente com a capacidade de visão seja do transeunte ou do motorista dentro de veículo:

O que aprendemos quando começamos a fazer isso (...) é utilizar os suportes tentando ver o que quer dizer um contexto, como a formalidade do contexto age sobre aquilo que se mostra, como podemos apreender o conjunto, etc. Percebemos também, e isto se torna um assunto apaixonante, que por exemplo os painéis publicitários ocupam espaços, localizações mais ou menos criteriosas. Geralmente elas são mais importantes nos grandes eixos de circulação e estes critérios formais são reconhecidos porque

segundo a sua localização, sua dimensão, sua altura, a localização destes painéis se torna mais ou menos cara. Não há um preço fixo uniforme para recobrir 20 m², mas existe um preço variável segundo o ambiente em que se encontra esta superfície.

Apesar de o gesto guardar em si um considerável teor de agressividade contra o uso do suporte – no caso o pôster publicitário temporariamente obliterado pela ferramenta visual – que inclusive renderam a Buren uma noite na cadeia de Berna em 1969 (V. Capítulo 1) – o gesto não guarda apenas um valor simbólico, mas é compreendido como visando ocupar o lugar mesmo que este suporte ocupa, enquanto elemento separado do tecido da cidade, enquanto espaço visível e comercializável. Assim, a série de proposições dos cartazes selvagens pode ser mais bem compreendida neste jogo entre um sistema de visibilidade no interior dos espaços especializados e outro, igualmente especializado, mas desta vez erguido no meio dos espaços de fluxo do tecido urbano. Assim como na maioria dos trabalhos que analisamos nos capítulos precedentes as intervenções em si não são agressivas, repousando aí a principal diferença entre as intervenções *in situ* tal como praticadas por Buren e outras formas de intervenção nos espaços de visibilidade em operação no espaço urbano, como o grafite ou a pichação, por exemplo. Buren comenta sobre isso à propósito da instalação “Pontuaction, Statue/Sculpture, trabalho *in situ*”, realizada em Lyon em 1980:

Eu empreguei esta palavra [grafite] para sublinhar a ideia de que [o trabalho] ousa tocar em alguma coisa como uma estátua pública. Mesmo assim vestindo luvas porque eu revestia a base de uma estátua com um material bastante leve que não ia estragar a obra. Eu poderia até vestir gravatas, há inúmeras piadas que já fizeram sobre isso. Eu não queria que fosse uma intervenção que aparecesse como uma provocação; dito isto, ela deveria ser visível como um grafite (BUREN, 2012, p. 1944).

E, seguindo a mesma lógica do trabalho *in situ*, a luta pela visibilidade é ainda mais complicada no espaço urbano, uma luta pela ocupação de lugares precisos e diferenciados em relação aos espaços já pressupostos pela arquitetura e dos dispositivos da exposição presentes no Museu/Galeria. Evidentemente, em última instância, para Buren não haveria diferença de intenção ao investir nos dois sistemas, teríamos sim resultados diferentes, dependendo da conjuntura na qual se realiza a instalação. A violência ou não, o caráter crítico e disruptivo ou sua ausência

dependem fundamentalmente das forças políticas, econômicas e sociais do lugar no qual a ferramenta visual se infiltra. Conforme veremos mais abaixo, esta lição será de considerável importância quando da instalação da escultura permanente *Deux Plateux*.

5.2 O TRABALHO *IN SITU*, O *SITE-SPECIFIC*, E A ARTE PÚBLICA

A arte pública é o termo usualmente empregado para designar as obras de arte que são colocadas diretamente no espaço público como os móveis de Calder ou as esculturas de Henry Moore, que adornam as cidades do mundo atualmente. Todavia, seguindo as reflexões de Buren poderíamos afirmar que a designação mais correta para indicar este tipo de instalação é a de “arte no espaço público”, pois o que legitima o seu caráter público, fundamentalmente, é o fato da peça, escolhida independentemente de seu lugar social de destinação, ser instalada fora do museu – em parques, universidade, entradas de prédios oficiais, etc. Frequentemente, principalmente a partir de meados dos anos 1960 na Europa e nos Estados Unidos, a encomenda oficial ganha força e se consagra como a principal motivação para os artistas investirem no espaço da cidade. Sobre este processo de encomenda o grande escultor inglês Henry Moore comenta:

Eu não gosto de fazer encomendas, no sentido de ir olhar o lugar e então pensar alguma coisa. Uma vez me foi solicitado a considerar um local para a possível instalação de uma escultura minha, eu tentei escolher alguma coisa cabível dentre aquilo que eu já tinha feito ou estava prestes a fazer. Mas eu não paro e tento criar alguma coisa especialmente para o lugar.

Para mostrar no espaço exterior a escultura em seu melhor proveito, ela deve ser instalada de tal modo a se relacionar antes com o céu do que com as árvores, uma casa, pessoas ou outros aspectos da vizinhança. Apenas o céu a milhas de distância nos permite contrastar infinitamente com a realidade, e então somos capazes de descobrir a escalar interior do escultor sem comparação. (apud. KWON, 2002 p.63)

Nota-se no escultor moderno (Henry Moore) a preocupação em, acima de tudo, manter a qualidade estética da escultura. A separação entre arte e a

arquitetura [site], como dois campos autônomos que não se conectam na prática artística. O lugar definido pela arquitetura ou por outros elementos da paisagem urbana é no máximo o pano de fundo que destaca a escultura instalada ao ar livre. Desse modo, as esculturas modernas, quando disposta no ambiente público servem como complemento, como fatores de embelezamento da cidade, muitas vezes presas aos efeitos monótonos e funcionalistas da arquitetura moderna que começa a ser duramente criticada a partir do final dos anos 1960. Nesta década, vários artistas passam a investir diretamente no espaço externo do museu, redefinindo o próprio conceito de escultura. Este não se limitaria a designar apenas objetos tridimensionais sobre uma base ou pedestal exposto no museu, como então demonstravam os trabalhos que se utilizavam de inscrições dispostos diretamente no chão ou na parede como nas obras de Weiner, Kosuth, Matt Mullican ou as colagens de fotografia ou texto colado em painel publicitário nas obras de Raymond Hains, Barbara Krüger, Thomas Huber.

Buren, mobilizando a sua aplicação do trabalho *in situ*, não critica a saída dos artistas do museu, mas sim o comportamento autônomo de seus trabalhos no interior do tecido urbano, idealizando a praça pública como uma extensão do museu:

De fato, se de um lado vemos imediatamente designado como arte aquilo que se expõem no museu, segundo o poder único que este último se arroga, e que de certo modo persiste na maioria dos casos, de outro lado, em compensação, no que se refere ao que é exposto na rua, é claro que esta não possui nenhum poder que lhe permita algo semelhante. (BUREN, 2001, p.158)

Ao proceder assim o artista e seu trabalho pouco ou nada acrescenta à discussão de uma arte pública e de seus verdadeiros problemas, isto é, o fato óbvio de que o trabalho do artista fora do museu, deve se medir exatamente por essa exterioridade, buscando as relações com a arquitetura, com o uso do espaço público e com a conjuntura histórica que preside a sua instalação.

Um caso polêmico de instalação de uma obra de arte no espaço público que pode ajudar a ilustrar algumas destas questões diz respeito ao caso da escultura de Richard Serra, “Tilted Arc”, instalada na Federal Plaza em Nova York em 1981 (FIG. 62). O trabalho foi fruto de uma encomenda do U. S. General Services Administration em 1979 e instalado em 1981, a gigantesca peça de aço toldado, posicionada bem no centro da praça rodeada de prédios governamentais, foi

removida em contrariedade com o desejo de Serra, em 15 de março de 1989, após cinco anos de um longo processo que incluiu audições públicas na prefeitura, processos judiciais e ampla cobertura da mídia (KWON, 2002, p.57). As principais reclamações contra a escultura foram feitas principalmente por dois motivos, ambos ligados ao seu aspecto não funcional. Por um lado, os usuários da Federal Plaza alegavam que a escultura instalada bem no meio da praça dificultava o trajeto entre a estação do metrô e os prédios governamentais nos quais trabalhavam. Já as equipes de segurança do local afirmavam que o modo como a instalação estava posicionada dificultava uma visão panorâmica da praça.

O gesto não consensual de Serra, que se recusou durante todo o tempo em que durou o litígio a reconsiderar o local e a pertinência de sua instalação, foi marcado pela renúncia em aceitar e incorporar a arquitetura do lugar como elemento de seu trabalho. O gesto ia contra a corrente da arte pública nos Estados Unidos nos anos 1980, levada a frente pelas instituições governamentais como o NEA (National Endowment for the Arts), que reforçava a ideia, presente em seus programas desde os anos 1960, de um design útil para as obras públicas. Segundo Serra, esta postura oficial de integração do trabalho artístico com a arquitetura urbana indiciava a manifestação de certa ideologia de harmonia social do lugar que seria dever do artista problematizar. Neste sentido, o modelo de integração entre a arte e o espaço público sugerido pelas instituições governamentais foi duramente questionado por “Tilted Arc”.

Figura 61 - Richard Serra. "Tilted Arc", Federal Plaza, New York, 1981-1989

O escultor quis tornar evidente o fato de que a Federal Plaza não era exatamente um espaço público, que ela era antes uma divisão simbólica no meio da cidade. Sua escultura não colaboraria para maquiar a divisão existente.²³ A arquitetura da praça é vista aqui como manifestação material de ideologias questionáveis e do poder político que as mascaram. A instalação do trabalho *no espaço público* se situa no fogo cruzado entre a possibilidade de expressão do

²³ Poucos meses antes de ser convidado para realizar a encomenda que resultaria em Tilted Arc Richard Serra afirmou "Parece haver neste país [Estados Unidos] agora, principalmente em relação à escultura, uma tendência a fazer obras que atendam a arquitetura. Eu não estou interessado em trabalho que é estruturalmente ambíguo, ou em esculturas que satisfazem princípios do design urbano (...) Estou interessado na escultura que é não-utilitária, não funcional, ... qualquer uso é mal uso." (apud. Kwon, 2002,p.72)

artista e do diálogo com as forças sociais que comandam o local de destinação da encomenda, representado pela materialidade da arquitetura e pela necessária funcionalidade do lugar. A escultura instalada na Federal Plaza ganha o seu sentido como um gesto escultural, derivado do projeto do artista que busca criticar o modo de enquadramento sugerido pelas ideologias reproduzidas pelas instâncias governamentais e, neste sentido, Richard Serra tinha razão ao apontar que seu trabalho não teria sentido se abandonasse a Federal Plaza. Segundo Kwon (2002, p.170): “A controvérsia em torno de *Tilted Arc* obviamente envolveu outras questões além do status de especificidade do lugar, mas este termo estruturou toda a sua defesa.”

Assim, o gesto crítico de Serra é capturado em uma contradição a qual o artista, o público e as autoridades governamentais não conseguiram resolver. A peça que buscava mostrar o engodo da ideologia de coesão social que comandava o valor simbólico da praça pública, segundo as instituições oficiais da cultura, acaba por reproduzir outra ideologia bastante corriqueira nas sociedades ocidentais: a da liberdade irrestrita do artista criador. O gigantesco arco toldado é a materialização, segundo o artista, da divisão social que assola uma sociedade de exploração incessante, que rompe qualquer tipo de veleidade sobre a coesão social nos Estados Unidos nos anos Reagan. Essa proposta é materializada não apenas pela forma escultural, mas pela sua própria instalação. Por outro lado ela é também a manifestação do poder de criação livre do artista e de sua obra, que a ideologia confere aos artistas abrigados pelos museus e pelas instituições culturais dominantes. Motivado, entre outras questões, pela remoção do trabalho de Richard Serra, Buren comenta:

No museu, pode-se expor criar, sem restrições. O artista ocidental do século XX ali expõe com toda a liberdade. Seria impossível, portanto, ordenar-lhe seja o que for. O mito do artista livre não poderia sequer tolerar a idéia de se adaptar – por menos que fosse – a qualquer encomenda, a qualquer ordem. É claro que há muito a se dizer sobre essa liberdade! Seria mais justo falar, então, de liberdade vigiada sob comando implícito. (BUREN, 2001, p.162)

Para Buren, no caso das instalações permanentes *in situ*, mesmo antes de sua instalação, enquanto projeto, o trabalho deve lidar com questões tais como o

uso específico do público, a história simbólica e arquitetônica do lugar investido e questões referentes à relação entre a escultura e o patrimônio da cidade:

Um tipo de coisa muito aberta cuja função, se ela existe, será inventada pelo público. A grande diferença com uma intervenção em museu, é que na rua, o artista corre riscos verdadeiramente. No interior ele está protegido pela instituição; no exterior, ele deve se conduzir não mais como um artista privilegiado, mas como um indivíduo responsável, conservando o lado “gratuito” do trabalho, o lado questionador. Nisso reside a grande dificuldade. (BUREN, 2012, p. 1885)

A escultura *in situ* Deux Plateaux foi a primeira encomenda pública realizada por Buren. O projeto contou com o auxílio do arquiteto Patrick Bouchain e do engenheiro hidráulico François Braize. O projeto se baseia em dois princípios fundamentais. O primeiro é o de não construir uma escultura sobre o Cours d'Honneur do palácio mas mostrar o seu subsolo. Em segundo lugar integrar o projeto na composição arquitetônica do Palais Royal, tomando por referência a sua estrutura linear, tecida e repetitiva. Da conjunção destes dois princípios surge a obra escultural.

Figura 62 - Daniel Buren. “Deux Plateaux”, Escultura *in situ*, Paris, 1986 (Foto: Letícia Sá, 2012)

Uma rede é fixada no chão e toma como referência o espaçamento das colunas da galeria de Orléans. A malha assim definida serve de guia para escavar três tricheiras até onde o subsolo permitir. No centro de cada quadrado da malha e no eixo exato das colunas da galeria Orléans são instalados os polígnos. O conjunto é constituído de dois platos distintos : um oblíquo, cuja linha de maior declive encontra-se na diagonal do pátio e revela o subsolo ; o outro, horizontal, criado para o alinhamento visual do alto do tronco das colunas, constituindo as galerias do Palais Royal e mostrando o térreo. Esses dois platôs são virtuais e só podem ser percebidos pelo olhar. Isso não impossibilita que o espaço possa ser percorrido nos seus 3000 m² e que o pedestre possa ao mesmo tempo contemplar a arquitetura em torno.

Buren precisou lidar com dois problemas principais. Em primeiro lugar pensar uma trabalho escultural que ocupasse os 3.000m² derivando seu princípio de construção dos próprios elementos arquitetônicos que circundam o Cours d'Honneur. Em segundo lugar, procurar anular a curvatura convexa do pátio, que induz o passante para as margens da praça, em favor de um modelo de Pizza italiana em forma côncava. Durante a construção se mostrou impossível anular esta curvatura, assim o jogo das colunas com o subsolo procura também compensar este fato. Como dito acima, o trabalho é totalmente derivado das características do pátio e da arquitetura que o circunda, deste modo as grades desenhadas no piso são deduzidas a partir da distância dos eixos entre duas colunas da galeria de Orléans (319 cm), e mesmo as medidas dos polígonos são derivadas desta colonata. Paralela as colunas da galeria de Orleans são traçadas linhas contínuas no chão de 8,7 cm de largura. E perpendicular as colunas duplas nota-se a relação com o outil visuel. A grade é completada pela linha de asfalto traçada perpendicularmente às colunas duplas. Finalmente são construídas três fileiras cujo piso é coberto por grades metálicas de onde se pode observar o trabalho realizado no subsolo, a base das colunas e uma fileira de água que corre no subsolo como uma galeria de águas. O retângulo formado pelas estruturas metálicas procura enfatizar o principio ternário que governa toda a construção do Palácio (três colonatas, três galeria, os jardins em forma de "U" etc).

Figura 63 - *Photo-souvenir*. “Deux Plateaux”, Escultura *in situ*, Paris, 1986.

Os polígonos que emergem do piso (as famosas “colunas de Buren”) estão divididos em três tipos de acordo com a sua elevação em relação no nível do solo. Em primeiro lugar existem os polígonos instalados ao rés do chão, que funcionam quase como um desenho sobre o pátio, cuja função é permitir, em caso de emergência, o acesso de veículo aos prédios governamentais que o circundam. O segundo tipo são os polígonos com até 60 cm de altura que apresentam pouca variação e representa o primeiro platô virtual da instalação. Sua função é tentar diminuir o aspecto convexo do pátio. Já os polígonos do terceiro tipo são o que se elevam a partir da grade de metal e formam o segundo platô virtual, a partir do nível do solo eles variam em altura entre 0 e 3m. Na verdade eles deixam entrever o trabalho feito no subsolo e o seu aspecto virtual reporta ao fato de que todas as colunas deste terceiro tipo possuem a mesma altura, sua diferença ao nível do pátio é decorrente do declive no subsolo.

Figura 64 - Daniel Buren. “Deux Plateaux”, Escultura *in situ*, Paris, 1986 (Foto: Letícia Sá, 2012).

Para o trabalho *in situ*, no caso específico de uma encomenda pública, as exigências de integração entre o trabalho e o lugar são mais complicadas do que as presentes na ocasião da instalação no espaço controlado dos museus. Trata-se de um trabalho de longa duração, que tem em vistas explorar os lugares de visibilidade da cidade em seu fluxo. A encomenda pública depende de questões políticas para sua realização efetiva e, seguindo a lógica do trabalho *in situ*, precisa respeitar a sua condição de mobiliário urbano colocado em um lugar que possui um contexto histórico preciso. O contexto político no caso do Palais Royal era particularmente interessante porque opunha de um lado um governo socialista, o primeiro da história da república francesa, que apostava na cultura como a mola propulsora da renovação da cidade de Paris. Esta cidade, por sua vez, mobilizou através de seu prefeito Jacques Chirac uma batalha judicial contra a instalação no Palais Royal.

O canteiro de obras tornou-se um locus de enfretamento político, expondo o trabalho, apoiado pelo governo central e seu ministro Jack Lang, a todo tipo de resistência conservadora, expressa, sobretudo pelo jornal *Le Figaro* e também pelos populares que deixavam suas marcas nos tapumes utilizados para cercar a obra enquanto esta se encontrava embargada por ordem dos tribunais parisienses. Daniel Buren se viu obrigado a defender seu trabalho em várias frentes, inclusive em ações

judiciais das quais saiu vencedor apelando para o direito de autor, que garante ao artista a possibilidade de finalização de sua obra, baseado em um princípio da legislação francesa que proíbe, por parte do estado, a censura prévia.²⁴ Nos jornais e revistas, utilizadas por ele como tribunas, ele também se defendeu fazendo uso da aura do artista e procurou vincular seu trabalho à história da arte e que o respeito ao patrimônio público não deveria impedir que trabalhos de serem feitos a partir dele.

O contexto histórico que marcou a realização da encomenda pública era também contraditório. Por um lado o governo socialista incentivava os artistas a participarem das obras públicas, mas sob a divisa, tipicamente neoliberal, que entende a cultura como mais um ramo dos negócios. No caso, o turismo cultural de alto nível e gentrificado. Enquanto a qualidade de vida, medida pelos salários da população mantinha a tendência de queda já verificada na década anterior, além da concentração de renda, gentrificação dos centros turísticos e uma suburbanização nos *banlieus*. Durante a década de 1980 e depois, esta tendência à precarização dos serviços públicos e a crise no planejamento urbano foi crescente, mesmo em cidades consideradas centrais para os países desenvolvidos como Paris. Nesta intervenção Buren se recusa a produzir mais uma obra de arte instalada arbitrariamente no tecido das cidades sem com ela se relacionar, propondo, por sua vez, uma relação histórica e construtiva com o patrimônio. Contudo, o trabalho em si mesmo não pode escapar desta conjuntura histórica. Este quadro social, agora ampliado por questões que geralmente passam ao largo do espaço dos museus e galerias, forma o contexto de desenvolvimento e aparecimento do trabalho *in situ* quando desenvolvido no espaço público das cidades. No caso da escultura Deux Plateaux este contexto se tornou visível inclusive nas “margens” da escultura *in situ*, sobre esta moldura involuntária que consistia nos tapumes que ladeavam a construção embargada, tornada suporte de manifestação do público na forma de pichações e grafites. Em uma dessas inscrições podia-se ler: “Em face dos três milhões de desempregados não indenizados, dois bilhões [de francos] desperdiçados” (HEINICH, 2009, p.67).²⁵

²⁴ Para maiores informações sobre a batalha judicial de Buren V. CASCARO, 1998, pp.120-128.

²⁵ Neste estudo HEINICH enumera 266 registros sobre os tapumes e elabora uma tipologia dos argumentos usados, que variam entre oito tipos de registros: purificador, estético, cívico, econômico, hermenêutico, reputação, ético, funcional; além das categorias gerais: diversos e irônicos. (Cf. idem, p.68-67).

Contudo, diferentemente da obra apresentada por Serra, as contradições políticas e sociais não estão integradas à escultura enquanto obra de arte em si mesma, uma vez que o projeto de construção de *Deux Plateaux* é, na verdade, fruto de um estudo sobre as camadas arquitetônicas sobrepostas do Palais Royal e de seu pátio principal. A violência simbólica contra a obra releva quase que totalmente das próprias contradições sociais e políticas que assolavam a França naquele momento histórico e que, neste sentido, fazem parte das circunstâncias de aparição do trabalho *in situ*. A nova “querela entre antigos e modernos” que era o núcleo da polêmica do “affaire de collones de Buren”, na verdade, mascarava sob as variações dos argumentos ligados à defesa do patrimônio o debate político ligado às eleições presidenciais que então se aproximavam. As posições mais conservadoras, na conjuntura de instalação da obra puderam se manifestar abertamente na imprensa. Isto foi claramente percebido por Buren:

No Palais Royal, não foi a tradição que foi defendida ao me atacarem, foi o trabalho da morte que se pôs a caminho sob a pele da defesa do patrimônio. Pior ainda, petrificada. Trabalho do medo, de tudo que é movimento, que é vida. Trabalho do conservadorismo dos mais limitados, o antigo sempre tendo mais razão que o atual. Fazer um trabalho de morte é querer repetir simplesmente e repetindo, anular. (BUREN, 2001, p.146).

A escultura *in situ* permanece hoje para além das polêmicas que envolveram suas circunstâncias de aparição. Depois de 1986 a polêmica sobrevive apenas no imaginário político e na história da arte. Na França, o episódio se tornou emblemático quando se trata de discutir questões ligadas à encomenda pública e ao papel do estado no fomento à arte contemporânea (CASCARO, 1998, p.128). Atualmente, a escultura *in situ* *Deux Plateaux*, permanece instalada no espaço para o qual foi concebida. Sem qualquer protocolo de uso ela não se enquadra nas categorias de monumento, espaço celebratório ou de contemplação da força criativa do artista. Seus usos são inventados cotidianamente pelos passantes: ponto de encontro, local de leitura, playground à céu aberto, etc. Assim, os aspectos simbólicos (ligados às circunstâncias históricas de sua aparição) e materiais (a sua instalação no Cour d'honneur do Palais Royal), vistos em conjunto, formam a integralidade do trabalho *in situ*.

Figura 65 - "Jeux d'enfants sur les "Deux Plateaux". Paris, 2010 (Foto: Pierre Lacroix)

CONCLUSÃO: A EXPANSÃO INFINITA DO DÉCOR OU UMA GARRAFA AO MAR?

Neste momento, a obra produz seu próprio público (espectador, ouvinte, leitor), em lugar de ser produzido a priori por um comentador. Em outros termos, a comunicação não existe por antecipação. A comunicação não está dada como certa. E não é porque produzimos uma obra que, necessariamente, devemos nos comunicar com alguém. Será que esta situação implica solidão? Sim, sem dúvida. Pode ser que seja esta uma das razões pelas quais os trabalhos experimentais são geralmente produzidos por pessoas que vivem e trabalham nas grandes cidades. As grandes cidades podem contribuir para tornar suportável a solidão. Saber a priori que uma obra não é feita para se comunicar com alguém já conhecido, não significa que não exista ninguém, nem que esta obra esteja acima de todos. A solidão não significa necessariamente isolamento. A ironia consiste em ler aqui esta comunicação, de uma pequena ilha situada no meio do Pacífico. Mas meu isolamento geográfico atual dá uma imagem perfeita da situação da obra experimental face ao mundo, e ao mesmo tempo nos lembra de que é geralmente de uma ilha que as pessoas perdidas e os naufragos jogam em uma garrafa sua mensagem ao mar.

Daniel Buren, Agora mais do que nunca..., 1980

Ao final do período estudado nesta tese – mais precisamente em 1985 – Buren chega à formulação mais precisa sobre seu modo de proceder, separando com clareza a ferramenta visual do trabalho realizado e incorpora definitivamente a locução “*in situ*” em todas as descrições de seus trabalhos:

Empregado para acompanhar meu trabalho a cerca de quinze anos, esta locução não quer dizer apenas que o trabalho está situado ou em situação, mas que sua relação com o lugar é tão restritiva quanto as implicações do próprio trabalho no lugar no qual se encontra. A palavra trabalho é extremamente duvidosa, todavia, devemos compreendê-la em um sentido ativo: “um certo trabalho é efetuado aqui.” e não no sentido de um resultado: “olhe o trabalho realizado”. Com efeito, nesta última interpretação seria bastante delicado falar deste trabalho e começar a diferenciá-lo do seu lugar. A locução “trabalho *in situ*” empregada da maneira como a entendo, poderia se traduzir como: “transformação do lugar de acolhida”. Transformação do lugar de acolhida realizado graças a diferentes operações que remetem ao uso da minha ferramenta visual (cf. “Da ferramenta”). Esta transformação pode ser realizada para este lugar, contra este lugar ou em osmose com este lugar, como o camaleão em cima de uma folha se torna verde, ou cinza quando sobre um muro. Mesmo neste caso, há transformação do lugar, mesmo se o mais

transformado acaba por ser o agente transformador. Há, portanto, sempre dois transformadores em operação, a ferramenta sobre este lugar e o lugar sobre a ferramenta, que exercem segundo o caso uma influência maior ou menor um sobre o outro. O resultado é sempre a transformação do lugar pela ferramenta, e o acesso ao sentido desta última se dá graças a sua utilização no e para o lugar em questão. “*In situ*”, para mim, quer dizer, enfim, que existe uma ligação voluntariamente aceita entre o lugar da acolhida e o “trabalho” que ali se realiza, ali se apresenta, ali se expõem. Isto vale para os meus trabalhos sem nenhuma exceção, aqui e alhures desde 1965. (BUREN, 2012, p. 1069-1070)

O sentido do trabalho *in situ* de Daniel Buren está ligado indissolivelmente às possibilidades sancionadas - na dupla acepção da palavra - pelas instituições que controlam a produção e circulação culturais de seu tempo, são eles, os museus, as galerias, os críticos, o poder público, o mercado e os agentes nela incluídos. Essas possibilidades estão ligadas à efemeridade de condições históricas e sociais particulares cujas possibilidades de aparecimento estão condicionadas às sanções institucionais no momento, à duração da exposição e a maneira pela qual o artista lida com estas variáveis. A posição é sustentada através de um paradoxo que é elaborado pelo artista ao longo destes vinte anos, das mais variadas maneiras. A arte é um campo privilegiado para o desenvolvimento de atividades de contestação e crítica da sociedade contemporânea, mas ao mesmo tempo se encontra separada dela pelos limites culturais que controlam os protocolos de sua recepção.

As práticas de trabalho *in situ*, se encontram sujeitas não apenas ao espaço fornecido pelo museu, mas o trabalho, quando inserido no sistema da arte se relaciona com o lugar de sua instalação, seja ele qual for, passando a englobar uma série de espaços diferentes, mas entrelaçados, que inclui o atelier, a galeria, a crítica de arte, a história da arte, o artista, o colecionador, o mercado, que juntos formam o sistema de práticas abertas às pressões sociais, econômicas e políticas do momento, o sistema social da arte. Instalar um trabalho *in situ* é decodificar e recodificar as convenções institucionais, a partir de uma prática que não se reporta a categorias como obra e artista, que não diferencia local de produção e de exposição do trabalho, de tal modo a minar as convicções de que a prática artística seja uma prática autônoma. Ao contrário, o que esta pesquisa demonstra é que as produções culturais estão limitadas pelas operações e relações deste sistema com processos gestados em outros setores da vida social. Neste sentido, Buren inclusive elaborou uma espécie de contrato que regula as possíveis transações comerciais derivadas

de seu trabalho, os “*avertissements*” [avisos], em operação desde 1969, cuja versão definitiva foi publicada em 1972 e traduzida para o inglês, alemão e o italiano (Cf. Anexo A). Este texto, cujo modo discursivo se reporta ao campo jurídico, regula não apenas as questões ligadas à remuneração financeira, mas também questões referentes à instalação do trabalho, procurando manter um controle sobre as circunstâncias de aparição do trabalho comercializado, jogando com a condição de alienação do trabalho absorvido pelo mercado de arte. Através dos “*avertissements*” Buren procura garantir não apenas seu direito moral sobre o trabalho realizado, mas também ambiciona redistribuir os papéis no jogo da arte, promovendo os compradores ao papel de intérpretes da peça adquirida, desde que respeitados os limites de concepção do trabalho estipulados pela letra do contrato.

Em uma entrevista concedida em 1981 a Michel Nuridsany, Buren aponta a forte vinculação entre o seu trabalho as circunstâncias de sua aparição, mas adiciona um elemento determinante para se compreender o desenvolvimento de suas práticas a partir de então. O entrevistador o questiona sobre o caráter agressivo de suas primeiras Manifestações em Paris (Cf. Capítulo 1):

Eu ainda estou de acordo com esta posição fundamental, mas eu sei que há sem dúvida a possibilidade de significar todas essas coisa de maneira um pouco menos radical, eu ia dizer ingênuo, mas não é a palavra. Por que tal coisa não poderia ter lugar hoje, desta maneira: é também porque as coisas mudaram. (...) Logo, se eu tivesse a mesma atitude, eu não estaria mais em relação com o contexto – o que seria uma contradição uma vez que todo o meu trabalho é fundado sobre o contexto. (BUREN, 2012, p.839)

Poderíamos imaginar que a mudança a qual Buren se refere diz respeito a um sistema artístico mais tolerante em relação às obras experimentais, e que este novo cenário teria alterado significativamente o contexto de sua atuação profissional. Ele não precisaria mais agir de forma agressiva para garantir a legibilidade de sua intervenção. Contudo, se examinarmos outro ponto importante para a compreensão de seu trabalho, veremos que não se trata apenas disso. Este outro ponto importante diz respeito à aceitação do caráter decorativo de seus trabalhos. A ferramenta visual é compreendida pelo próprio autor como este elemento decorativo que busca se infiltrar nos mais variados cenários onde é chamado a investir. Em uma entrevista de 1994, Buren se expressa sobre o fato de ser chamado de decorador, ao que artista francês responde:

Pessoalmente isso não me incomoda em nada, pois esta palavra merece ser estudada. Como explicar que no século XX ela tomou uma conotação tão pejorativa no meio da arte? Durante muito tempo todo o artista aceitava perfeitamente esta ideia (...) eles passavam do trabalho sobre a decoração ao trabalho sobre a tela, depois ao trabalho na pedra e mesmo a arquitetura, sem nenhuma destas fronteiras que pouco a pouco instauramos e que tiveram por efeito especializar cada categoria e de impedir as trocas de uma à outra. (BUREN, 2012, p. 1997-1998)

Conforme vimos nos capítulos anteriores, grande parte do trabalho de Buren nas duas décadas entre 1967 e 1987 se concentrou em mostrar com clareza que os espaços especializados da arte eram lugares limitados culturalmente, que dependiam de um sistema voltado para a garantia desta separação e formavam uma espécie de cenário para a autonomia das obras de arte. Isto dito, a conclusão de que seu trabalho possui um forte, senão decisivo, aspecto decorativo não nos surpreende. Negar este aspecto, como Buren se expressa mais a frente nesta entrevista, seria “estupidez”, agir assim seria correr o risco de ver seu trabalho reduzido a um objeto autônomo e ser manipulado pelo próprio sistema da arte. Em suma, o caráter decorativo do trabalho de Buren, consumado pela separação entre ferramenta visual e o trabalho realizado, permite que suas instalações não dependam mais do sistema da arte para obter o seu pleno funcionamento. O trabalho *in situ* pode sim ser instalado nos lugares especializados para a exposição da arte, como vimos durante esta tese, pode emprestar a paisagem ou enviá-la ao museu, pode se infiltrar no espaço urbano. Mas também pode se infiltrar, sem que sua lógica de funcionamento seja afetada, em todos os sistemas de difusão de conteúdo cultural. Desta forma, Buren pode trabalhar em emissoras de televisão, construindo cenários para o noticiário noturno, em jornais criando uma nova diagramação, a ferramenta visual pode também ser instalada em eventos esportivos, festas na cidade, desfiles de moda, pode se espalhar pelo cotidiano enfim.

Sobre esta ampliação da circulação cultural gestado nas últimas décadas Fredric Jameson comenta:

Neste novo estágio a própria esfera da cultura se expandiu, se tornando coextensiva à sociedade de mercado de tal modo que o cultural não está mais limitado à suas formas tradicionais ou experimentais anteriores, mas é consumida através do cotidiano, no shopping, nas atividades profissionais, nas variadas formas de lazer

televisual, na produção para o mercado e no consumo destes produtos do mercado, nos mais cantos e dobras mais secretas do cotidiano. O espaço social está completamente saturado com a cultura da imagem. (JAMESON, 1998, p.111)

Em outras palavras o que Jameson procura diagnosticar é o fato de que a generalização das relações capitalistas de produção através da onipresença das relações mercantis se estendeu a ponto de coordenar o modo como nos relacionamos com a própria cultura, agora mediada, de uma maneira ou de outra, pela instância do mercado, desde a ponta da produção até seu consumo. Neste sentido, os próprios limites culturais que separavam a arte tanto de outras formas de produção cultural quanto da vida cotidiana tendem a se enfraquecer. O modelo de espaço a ser investido pelo artista contemporâneo, conseqüentemente, também sofreu modificações consideráveis nas últimas décadas, ao invés do espaço arquitetônico e simbólico fornecido pelo enquadramento sólido das paredes de um museu,

O lugar está agora estruturado antes (inter) textualmente do que espacialmente, e seu modelo não é o de um mapa, mas um itinerário, uma sequencia fragmentária de eventos e ações através de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo caminho é articulado pela passagem do artista. (Know, 2002, p.29)

Este é o contexto modificado com o qual os trabalhos *in situ* e as outras práticas orientadas para a especificidade do local de acolhida, em sua maioria, devem se relacionar. Na tentativa de evidenciar a caducidade do sistema artístico como modo de socialização da arte e de parcela importante das produções culturais, o trabalho *in situ* talvez tenha fornecido o último fôlego, a última lufada de ar ao invés de fornecer o último golpe, em um sistema que, ademais já se encontrava em crise. Se esse for o caso, talvez a questão não esteja propriamente na lógica do trabalho *in situ*, nas suas estratégias de inserção no espaço, mas nas reconfigurações dos lugares sociais nas quais as produções culturais contemporâneas se socializam. Em adição ao controle institucional e das práticas criativas de diretores e curadores profissionais, na junção entre produção cultural e entreterimento os lugares de socialização da arte parecem cada vez mais tomados pelo frenesi mercantil e cada vez menos marcados pelas tentativas de empreender um controle democrático sobre os espaços públicos de exposição e produção da cultura.

Em outubro de 2012, a década de 1960 foi recuperada em um cenário festivo, por ocasião da Nona Semana de Moda de Paris. Marc Jacobs, o cérebro criativo por trás da marca Louis Vuitton, organizou um evento de 8 minutos no Cours Carré do Louvre para apresentar sua nova coleção para 2013. O desfile mobilizando um verdadeiro exército de modelos desfilando simultaneamente ao som de uma música minimalista sem tempo ou desenvolvimento. Elas desciam por quatro escadas rolantes vestidas e penteadas como Anna Karina em um filme de Godard, desfilando vestidas como as colunas do Palais Royal, instalação que foi a fonte de inspiração para Jacobs desenhar sua coleção e também a passarela. Daniel Buren colaborou no desfile através de um trabalho *in situ* que instalou a ferramenta visual nas escadas por onde desciam as modelos (em uma declinação muito parecida com a que analisamos no capítulo 3 desta tese).

Figura 66 – Desfile primavera/verão 2013 da grife Louis Vuitton. (Foto: Reuters Pictures)

Se, em um esforço de imaginação, pudéssemos descrever a cena: o espaço público do Cours Carré do Louvre, investido pelo trabalho de uma gama de profissionais altamente especializados – engenheiros, decoradores, estilistas, mecânicos, artistas, maquiadores, figurinistas, modelos de passarela etc. – resultando em uma série glamorosa de desfiles de moda da alta costura com uma semana de duração, para uma plateia seleta de jornalistas e consumidores do

mundo fashion. Este mesmo espaço cercado por um contingente de seguranças igualmente bem treinados, que impedissem o assédio de uma multidão de trabalhadores precários, que nas redondezas usualmente tentam vender seus souvenirs de baixa qualidade, de imigrantes que abandonaram seus países destroçados por guerras civis e crises econômicas, de desempregados franceses vítimas dos cortes de gastos, da deslocalização da produção industrial. Talvez aí sim, encontrássemos um possível cenário para ilustrar o resultado dos planos econômicos e culturais gestados nas últimas décadas. Mas talvez, interpretadas a partir de uma quase impossível inversão dialética, a participação de Buren neste evento possa nos fazer recordar das palavras de Walter Benjamin (2012, p.249):

A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele se oculte na folhagem de antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Ele se dá, porém, numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o céu aberto da história, é o salto dialético da Revolução, como a concebeu Marx.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Editora Ática, 2001.

_____. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Qu'est-ce qu'un dispositif?**. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2007.

_____. **Qu'est-ce que le contemporain?**. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALBERRO, Alexander. The turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition. **October**, Massachussets, v. 80, pp. 57-84, spring 1997.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado**. 3ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

ARANTES, Otília B. F. Os novos museus. **Novos Estudos Cebrap**, nº31, Outubro de 1991.

_____. A “virada cultural” do sistema das artes. **Margem Esquerda: ensaios marxistas** (nº6, 2005).

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARDAGH, John. **France in the 1980s**. New York: Penguin Books, 1982.

AUGÉ, Marc. **Non-Places**: introduction to an anthropology of supermodernity. London: Verso, 1995.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: AnnaBlume, 2002.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11a edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001

_____. **Essais Critiques**, Paris: edition du seuil, 1964.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BATTOCK, G. **Minimal Art**. California: University of California Press, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. Rio de Janeiro: Elfos, 1995

_____. **A Arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997

BELL, Daniel. **The cultural contradictions of capitalism**. New York: Basic Books, 1976.

BELTING, Hans. **O fim da história da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Obras Escolhidas Volume I. 8ª edição revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012 (a).

BENNETT, Tony. **The birth of the museum: history, theory, politics**. London: Routledge, 2005.

BEST, Steven; KELLNER, Douglas. **Postmodern Theory**: Critical Interrogations. New York : The Guilford Press, 1991.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells**: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London: Verso, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____; HAACKE, Hans. **Free Exchange**. Cambridge: Polity Press, 1985.

BUCHLOH, Benjamin H.D. Conceptual art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions. (**October**, nº 55 winter, 1990).

_____. **Neo-Avant Garde and Culture Industry**. Massachussets: MIT Press, 2003.

_____. **Europe in the seventies**: aspects of recent art. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1977.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no século XX**: modernidade e globalização. São Paulo: Imprensa Oficial / Editora da Unicamp, 1999.

BUREN, Daniel. **Les Écrits (1965-1990)**. Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991.

_____. **Photo-Souvenir 1965-1988**. Villeurbane: Art édition, 1988

_____. **Textos e entrevistas escolhidos**. Organizados por Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Centro Hélio Oiticica, 2001.

_____. **Mot-a-Mot**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Éditions de La Martinière, 2002.

_____. **Que la lumière soit** : Travaux Situés, 2007. Cat.Exp. organisée à la galerie Georges Verney-Carron.

_____. **Les Écrits 1965-2012**: volume I 1965-1995. Paris: Flammarion, 2012.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa: Editora Vega, 1993.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASCARO, David. Les “Colonnes” de Buren une crise politico-artistique. Vingtisième Siècle. Revue d'histoire, nº59 (Jul. – Sep), 1998.

CENTRE POMPIDOU. **Daniel Buren, Le Musée qui n'existait pas**. Catalogue. Paris : Éditions Xavier Barral, 2010.

CHALHUB, Samira (org). **Pós-Moderno & semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CLARK, T.J. **Modernismos**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CROW, Thomas. **The Rise of the Sixties**: American and European Art in the Era of Dissent. London: Laurence King Publishing, 2004

DANTO, Arthur C. **Después del fin del arte**: el arte contemporáneo y el linde de la historia. Buenos Aires: Paidós, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

_____. **OEuvres**. Paris: Édition Gallimard, 2006.

DERIEUX, Florence (edit). **Harald Szeemann**: Individual Methodology. Zurich: JRP Kunstverlag AG, 2007.

DOHERTY, Claire (edit). **Situation**: Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel Gallery, 2009.

EDWARDS, Steve; WOOD, Paul (edit). **Art of the Avant Gardes**. New Haven and London: Yale University Press, 2004

FABRINI, Ricardo Nascimento. Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea. **Revista da USP**, São Paulo, nº52, pp. 47-55, dez - fev, 2001-2002.

_____. O fim das Vanguardas. **Cadernos da Pós-Graduação**. Instituto de Artes/UNICAMP. Ano 8, Volume 8, nº8, 2006.

FACCENDA, Marcelo Borges. Entre Davi e Golias. As ações (boas e más) dos museus na dinâmica urbana. **Arquitextos**, nº34, março de 2003. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.034/700>>

FERGUSON, Bruce; et al. **Thinking about expositions**. London: Routledge, 1996.

FERREIRA, Glória. Emprestar a paisagem – Daniel Buren e os limites críticos. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, nº8, pp. 85-93, 2001.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs). **Escritos de Artistas**: Anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FONTES, Virgínia. **O Brasil e o Capital-Imperialismo**: teoria e história. Rio de Janeiro: EPSJV / Editora UFRJ, 2010.

FOSTER, Hal. **The return of the Real**. Massachusetts: MIT Press, 1996.

_____. (org.). **The Anti-Aesthetic**: Essays on postmodern culture. New York: The New Press, 1998.

_____; et al. **Art since 1900**. New York: Thames & Hudson, 2007.

FRANCBLIN, Catherine. **Daniel Buren**. Paris: Art Press, 1987.

FRASER, Andrea. From the critique of institutions to an institution of critique. **Artforum**, New York, v. 44 ,nº 1, pp. 278-283, setembro, 2005.

FREIRE, Maria Cristina. **Ritos Profanos**: Museu e arte contemporânea na era do espetáculo. 2003. Tese (Livre-docência) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

FRIED, Michael. **Art and Objecthood**: Essays and Reviews. Chicago and London: University of Chicago Press, 1998.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **17ª Bienal de Internacional de São Paulo**: catálogo geral. São Paulo, 1983.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **18ª Bienal de Internacional de São Paulo**: catálogo geral. São Paulo, 1985.

GALERIE GEORGES VERNEY-CARRON. **Daniel Buren: Que la lumière soit, Travaux Situés**: catálogo. Paris, 2007.

GLICENSTEIN, Jérôme. **L'art: une histoire d'expositions**. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

GREENBERG, Clement et. al. **Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

GROSENICK, Uta; STANGE, Raimar. **International Art Galleries: Post-War to Post-Millennium**. Cologne: Dumont, 2005.

GUILBAULT, Serge. **How New York stole the idea of modern art: abstract expressionism, freedom, and the cold war**. Chigaco: The University of Chicago Press, 1983.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança Estrutural da Esfera Pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HARRISON, C; WOOD, P. (edit.). **Art in Theory 1900-1990: An anthology of changing ideas**. Oxford: Blackwell, 1999.

HARVEY, David. **The condition of postmodernity: An Enquiry into the Origns of Cultural Change**. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.

_____. **A Produção Capitalista do Espaço**. 2ª edição. São Paulo: Anablume, 2006.

HEINICH, Nathalie. **L'Art Contemporain exposé aux rejets: Éstudes de cas**. Paris: Hachette Littératures, 2009.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

JAMESON, Fredric. **The cultural turn**: Selected writings on postmodern. London: Verso, 1998.

_____. **Pós-Modernismo**: A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **A cultura do dinheiro**. Petrópolis: Vozes, 2001.

KRAUSS, Rosalind. "Sculpture in the expanded field". **October**, Vol. 8. Spring, 1979.

_____. **The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Massachusetts: MIT Press, 1986.

_____. The Cultural Logic of the late Capitalism Museum. **October**, Massachusetts, nº54, pp. 03-17, Fall 1990.

KWON, Miwon. **One Place After Another**: site specificity art and locational identity. London: MIT Press, 2002.

LAURENT, Thierry. **Mots-clés pour Daniel Buren**. Paris: Au Meme Titre éditions, 2002.

LELONG, Guy. **Daniel Buren**. Printed in Italy: Flammarion, 2002.

LEFEBVRE, Henri. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Centauro, 2010.

LIPPARD, Lucy. **Six Years**: The dematerialization of the art object. Los Angeles: University of California Press, 1997.

LORENTE, J. Pedro. **Les musées d'art moderne et contemporain: une exploration conceptuelle et historique**. Paris: L'Harmattan, 2009.

LYOTARD, Jean-François. **Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MANDEL, Ernest. **O Capitalismo Tardio**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MOULIN, Raymonde. **O mercado da Arte**: Mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS. **Quatrième Biennale de Paris**, Manifestation Biennale et Internationale des jeunes artistes. Paris : 1965.

NEGRI, Antonio. **5 lições sobre o Império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas**. vol 4. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2011.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo : Martins Fontes, 2002.

OSBORNE, Peter. **Conceptual Art**. London: Phaidon Press Limited, 2002.

POINSOT, Jean-Marc. **Quand L'oeuvre a lieu**. Genève: Les press du réel, 2008.

PREZIOSI, Donald. Museology and Museography. **The Art Bulletin**, Vol.77, nº1 (March, 1995).

RATTEMEYER, Christian (org). **Exhibiting the New Art**: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969. London: Afterall Books, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: No loop da montanha russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

STALLABRASS, Julian. **Contemporary Art**: A very Short Introduction. New York: Oxford University Press, 2006.

MITCHELL, Stanley. Walter Benjamin, Understanding Brecht, New Left Books, London, 1977.

SOLOMON R.GUGGENHEIM MUSEUM. **The Eye of the Storm**. Catalog. New York: 2005.

WALLIS, Brian (ed). **Unfinished Business**. Cambridge, Massachusetts and New York: The MIT Press and The New Museum of Contemporary Art, 1986.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WU, Chin-Tao. **Privatização da Cultura** : a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980. São Paulo: Boitempo, 2006.

ANEXOS

Anexo A – Avertissements: Documentos que acompanham toda a obra em circulação, sistematicamente utilizado por Daniel Buren na ocasião de uma transação.

AVERTISSEMENT

Le présent avertissement, correspondant à l'œuvre dont la description se trouve ci-après, ne prouve en rien à lui seul la provenance de l'œuvre à laquelle il se rapporte.

Afin que le possesseur du présent avertissement, également possesseur de l'œuvre qui y est décrite, puisse attribuer l'œuvre en question à Daniel Buren, il faut :

1. que le coupon détachable s'étant trouvé au bas du présent certificat, détaché, soit, dûment signé par le possesseur, entre les mains de Daniel Buren ;
2. que le présent avertissement porte une marque partielle dont le reste doit se trouver sur le coupon détaché en possession de Daniel Buren ;
3. que toutes les clauses du présent avertissement soient strictement observées par le possesseur dudit avertissement et de l'œuvre à laquelle il est attaché.

Seule la réalisation de ces trois conditions permet d'attribuer l'œuvre décrite ci-dessous à Daniel Buren.

Notamment, aucun marchand, ni intermédiaire ou tiers quelconque n'a jamais été et ne sera habilité à authentifier de quelque façon que ce soit une œuvre qui serait attribuée à Daniel Buren.

Il est ici précisé que le but du présent avertissement est d'éviter tout abus du nom de l'auteur auquel est attribuée l'œuvre qui est attachée audit avertissement, et que l'œuvre en question n'a que la valeur que le possesseur de l'avertissement a voulu lui donner en signant au bas dudit avertissement.

En conséquence, toute œuvre similaire en tout point à la description formelle figurant au verso à laquelle ne sera pas attaché un avertissement similaire dont le possesseur satisfera aux conditions 1 à 3 ci-dessus, n'aura ni plus ni moins de « qualité », mais ne pourra être attribuée à Daniel Buren.

Notamment, le respect des clauses du présent avertissement est absolument essentiel et le manquement à l'une seule de ces clauses interdirait automatiquement et immédiatement au possesseur de l'œuvre qui y est décrite d'attribuer celle-ci à Daniel Buren.

En effet, la nature de l'œuvre à laquelle est attaché le présent avertissement ne permet pas à son auteur d'en conserver la responsabilité aussitôt qu'il en a perdu le contrôle ou que ce contrôle lui a été retiré, par inobservation du présent avertissement. Avec l'œuvre dont il s'agit, c'est la notion même d'auteur qui est intimement mise en doute, parce que rendue essentiellement fragile.

La valeur possible donnée à l'œuvre décrite ci-après par l'adhésion de son possesseur au présent avertissement est absolument étrangère à l'œuvre elle-même.

C'EST POURQUOI :

- a) le possesseur de l'œuvre à laquelle est attaché le présent avertissement s'interdit de reproduire ou de laisser reproduire par tout moyen, photographique, cinématographique ou autre, l'œuvre dont il s'agit, sauf autorisation préalable et écrite de Daniel Buren ;
- b) toute exposition publique de l'œuvre décrite au présent avertissement, dans quelque contexte que ce soit, est interdite, sauf autorisation préalable et écrite de Daniel Buren, ceci étant également valable pour toute mise en vente publique de l'œuvre à laquelle le présent avertissement est attaché ;
- c) toute reproduction du présent avertissement ainsi que son exposition dans quelque lieu que ce soit, avec ou sans l'œuvre à laquelle il est attaché, sont interdites, sauf accord préalable et écrit de Daniel Buren ;
- d) le possesseur du présent avertissement cédant l'œuvre qui y est décrite doit simultanément déclarer à Daniel Buren les nom et adresse du cessionnaire afin que ce dernier reçoive un nouvel avertissement dont il devra signer le coupon détachable, faute de quoi le possesseur du présent avertissement ne pourrait prétendre avoir cédé une œuvre attribuée à Daniel Buren ;
- e) de même, en cas de décès du possesseur du présent avertissement, ses héritiers et ayants droit seront également tenus par les termes dudit avertissement, et devront sans délai prévenir Daniel Buren et renvoyer le présent avertissement afin que celui-ci puisse leur adresser un nouvel avertissement pour que soit signé le coupon détachable ;
- f) les clauses du présent avertissement resteront en vigueur jusque cinquante ans après le décès de Daniel Buren. Les successeurs en ligne directe de ce dernier auront vocation à connaître de la juste observation des clauses du présent avertissement. Ce terme ne saurait toutefois en aucun cas constituer une restriction par rapport aux droits reconnus aux héritiers par la loi, les règlements ou la coutume ;
- g) après le décès de Daniel Buren, toute cession de l'œuvre décrite au présent avertissement entraînera le versement au profit des héritiers de Daniel Buren de quinze pour cent du prix de cession convenu, à la charge du cédant ;
- h) il ne sera délivré aucun duplicata au présent avertissement ;
- i) tout manquement aux clauses du présent avertissement entraîne immédiatement et automatiquement l'interdiction absolue d'attribuer l'œuvre qui y est décrite à Daniel Buren ;
- j) le droit français gouvernera le présent avertissement et tout litige quant à son interprétation ou observation sera soumis aux tribunaux du ressort de la cour d'appel de Paris.

T.S.V.P.

Coupon détachable à ne pas détacher par le possesseur de l'avertissement et de l'œuvre qui y est décrite.

Je soussigné _____, demeurant à _____

reconnais avoir pris connaissance de l'avertissement _____ et en conséquence m'engage à en respecter tous les termes et clauses.

J'adresse ce jour ledit certificat à Daniel Buren, 21, rue de Navarin, Paris-9^e, France, afin de recevoir en retour le texte de l'avertissement auquel je souscris, portant une marque partielle dont le reste se trouvera sur le coupon détachable qui restera en la possession de Daniel Buren.

Fait à _____, le _____

Signature précédée de la mention « lu et approuvé » :