


A arte a partir do seu lugar: o trabalho *in situ* de Daniel Buren e os espaços expositivos nos anos 1970¹

Art from its place: Daniel Buren's in situ work and exhibition spaces in the 1970's

Tiago Machado

 0000-0001-5501-2883
tiagojesus@ifsp.edu.br

Resumo

Pela análise de algumas instalações realizadas pelo artista francês Daniel Buren (1938) durante a década de 1970, procura-se evidenciar a importância dos locais especializados de exposição da arte para a construção do sentido da história da arte contemporânea. A pesquisa ora apresentada se organiza em torno dos escritos de Daniel Buren e na documentação fotográfica produzida na ocasião de cada uma das intervenções analisadas, centrando-se em três pontos principais: na análise da situação dos museus de arte europeus que então se abriam para a arte contemporânea; na atuação comercial e prática das galerias de vanguarda nos Estados-Unidos e, finalmente, no papel exercido no campo artístico pelos “novos museus” que, ao final da década de 1970, se consolidam como espaços importantes para a animação da vida cultural no hemisfério Norte.

Palavras-chave

Trabalho *in situ*. Museu. Galeria. Novos museus. Década de 1970.

Abstract

Through the analysis of some installations carried out by the French artist Daniel Buren (1938) during the 1970s, we seek to highlight the importance of specialized art exhibition sites for the construction of the meaning of the history of contemporary art. The research presented here is organized around the writings of Daniel Buren and the photographic documentation produced during each of the analyzed interventions, focusing on three main points: the analysis of the situation of European art museums that were then opening up to the contemporary art; in the commercial and practical performance of avant-garde galleries in the United States and, finally, in the role played in the artistic field by the “new museums” which, at the end of the 1970s, were consolidated as important spaces for the animation of cultural life in the North hemisphere.

Keywords

Work in situ. Museum. Gallery. New museums. 1970s.

¹ A pesquisa que resultou no artigo que apresento aqui contou com o apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa no Estado de São Paulo (Fapesp).

O fenômeno que os cronistas do período do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 evocavam sob as expressões desmaterialização da arte ou arte conceitual – entendendo por isso a virtual desaparecimento dos suportes tradicionais (pintura e escultura) como tendência hegemônica na arte e a consequente introdução dos mais variados tipos de materiais como componentes semânticos mobilizados pelos artistas, em especial a utilização da linguagem enquanto material de elaboração artística – impôs aos historiadores uma série de questões metodológicas importantes para o campo da história da arte contemporânea (cf. Lippard, 1997). Nesse sentido, modelos historiográficos e críticos relativamente estáveis na disciplina durante boa parte do século 20, tais como o paradigma iconológico de Panofsky ou a crítica formalista consagrada por Clement Greenberg – para citar apenas dois exemplos oriundos da historiografia e da crítica de arte – pareciam não dar mais conta da interpretação dos trabalhos que então emergiam. Logo, entre os agentes internos ao campo interessados em pensar de forma mais sistemática sobre a arte do período – sejam eles artistas, críticos, historiadores, filósofos, curadores e galeristas – nota-se que as indagações passam a se articular gradativamente aos desdobramentos vinculados ao modo de aparição dos trabalhos expostos, sobre as condições materiais e simbólicas de sua exposição ou ainda sobre os processos de sua institucionalização (cf. Poinot, 2008, p. 17).

No sentido de explorar alguns desdobramentos possíveis dessa história implícita no lugar de exposição e de suas implicações tanto para os trabalhos artísticos ali desenvolvidos quanto para a história que se ocupa dessas mesmas obras, analisamos o modo pelo qual o trabalho *in situ* tal como praticado por Daniel Buren se relacionou com os espaços especializados de exposição de arte. Ao longo dos anos 1970, parte considerável de seu trabalho se dedicará a mostrar que o local de exposição da arte está organizado a partir de um modelo construído por meio de um projeto cênico e arquitetônico cuja orientação é determinada pela forma de circulação dos objetos artísticos na modernidade, isto é, ligada fundamentalmente à noção de autonomia dos objetos de arte. Todavia, a construção material desse espaço – ou não espaço conforme as palavras de Jean Marc Poinot – é, geralmente, desconsiderada tanto pelo público como pelos próprios artistas, cuja preocupação está circunscrita à materialidade específica de seu próprio trabalho. Embora sua geração tenha se formado em uma época na qual a contestação do sistema artístico tenha sido tentada de múltiplas

formas e tenha realizado experimentos cuja radicalidade remontaria ao período das vanguardas históricas, restaria a evidência da contradição entre a experimentação radical nos materiais, buscada ao longo da década de 1960, e a resistência do sistema da arte que, apesar das modificações inerentes à situação, ainda organizava o jogo das produções contestadoras.² Tal constatação foi o ponto de partida para as reflexões desenvolvidas em seu texto seminal intitulado *Limites críticos*, publicado originalmente em 1970. Ali, Daniel Buren afirma que a desaparecimento dos suportes tradicionais não significou o fim do regime de visualidade que orientava a arte “moderna”. Ao contrário, a chamada arte conceitual – e suas derivações – seria mais um desdobramento do idealismo próprio aos participantes das exposições, agora operando em níveis de abstração ainda mais elevados. Nesse sentido, para executar seu trabalho, os artistas ligados à arte ambiental, por exemplo, se retiravam dos espaços especializados das galerias para em seguida a eles retornar com o intuito de o difundir junto ao público especializado (Buren, 2012, p. 86).

Ciente dessa contradição, a saída encontrada pelo autor francês pode ser descrita como uma demonstração sistemática do caráter relacional e relativo daquilo que chamou de ferramenta visual, isto é, o padrão criado por listras verticais que alternam o branco e a cor. A instalação desse elemento padronizado é inserida a cada exposição em meio a um conjunto de elementos variáveis, estabelecendo relações múltiplas com as características preexistentes no espaço. Por consequência, o lugar adquire o estatuto de parte constitutiva do trabalho e pretende também ser uma moldura que faz ver o lugar composto por todos esses elementos. Nesse sentido, lembremos como Buren define o trabalho realizado a

² “Eu [escreve Buren (2012, p. 1.993)] fui parte de uma geração que assistiu a uma explosão que não se viu muitas vezes nesse século. Os anos 1960 foram uma renovação e 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.” Do original “J’étais dans la génération d’une explosion comme il n’y en a pas beaucoup dans un siècle. Les années 1960 c’est un renouveau et aussi une porte refermée sur tant de choses, comme probablement dans les années 1916-1917. J’ai vécu un chamboulement de sensibilité, une remise en question et un changement incroyables. Si on se souvient des œuvres en saindoux de Joseph Beuys, des plaques carrées de métal découpé posées à même le sol de Carl Andre, on est dans des fabrications jamais vues auparavant, on bouscule vraiment toute une tradition.” Nessa e nas demais citações em idioma estrangeiro a tradução é nossa.

partir desse 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 depois 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. 726-727).³

Dessa forma, os trabalhos assim realizados devem 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 ser 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 exibir deve levar em consideração o fato de que o eventual espaço expositivo já está inscrito em um campo de forças preexistente, com suas convenções de linguagem moldadas por um poder institucional, ideológico e econômico, e que a particularidade de seu mecanismo de funcionamento deve ser analisada pelo artista e incorporada em sua obra. Trata-se, em outras palavras, de incorporar na lógica dos trabalhos realizados *in situ* os limites impostos pelo funcionamento da “instituição arte”.⁴ Em uma formulação programática, escrita em 1975, Buren (2012, p. 426-427) 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

³ Do original: “Le travail en fait, c’est ce qui se passe lorsque le tissu rayé (et recouvert de peinture) ou les papiers rayés sont installés, jamais avant. Le matériau rayé est donc – et n’est – qu’un outil qu’il s’agit d’utiliser. Jamais le matériau ne fut, ni n’est une fin en soi. Il ne signifie éventuellement quelque chose qu’appliqué, collé, agrafé, découpé, plié, déchiré, tendu, flou, transparent, opaque ... *in situ*.”

⁴ Nesse ponto sigo as indicações de Peter Bürger (2008, p. 57): “Com o conceito de instituição arte, deverão ser designados tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as ideias sobre arte predominantes num certo período e que, essencialmente, determinam a recepção das obras”.

de ornamentar (tornar feio ou belo) o lugar no qual se inscreve o trabalho, mas indicar o mais precisamente possível a pertinência desse mesmo trabalho ao referido lugar, e vice-versa, tão logo ele é ‘mostrado’.⁵

As sanções no museu

Os museus estão entre as mais complexas, poderosas e bem-sucedidas instituições sociopolíticas da modernidade. Desde a sua invenção na Europa do final do século 18, o museu foi compreendido como uma das primeiras tecnologias epistemológicas do Iluminismo, corroborando seus princípios de educação política, ética e social fundamentais para a constituição dos Estados-nação em vias de modernização. Os primeiros museus foram em sua maioria construídos como instituições que evidenciavam e documentavam uma prática historiográfica e simultaneamente veiculavam valores simbólicos e cognitivos. Assim, eles se constituíram a partir de modos particulares de ficção – um dos mais notáveis e brilhantes gêneros modernos de ficção – tornando-se um componente indispensável do aparato estatal para a construção de identidades nacionais. Estruturada não apenas como um “mausoléu da cultura”, conforme a célebre definição de Theodor Adorno,⁶ a instituição museal pode ser mais bem entendida como um aparato cujas implicações de ordem política e cultural são complexas e incidem diretamente na tentativa de construção de um espaço público e na formação de subjetividades em conformidade a esse espaço. Em outras palavras, o espaço público de exposição fornecido pelo museu está organizado a partir de valores culturais hegemônicos em determinada sociedade, regulando até as práticas aceitáveis da democracia e da civilidade em seu interior (Bennet, 2005).

⁵ “L’histoire qui reste à faire, c’est la prise en considération du lieu (l’architecture) dans lequel une œuvre échoue (se fait) comme partie intégrale de l’œuvre en question et de toutes les conséquences qu’une telle appartenance implique. Il ne s’agit pas d’ornementer (enlaidir ou embellir) le lieu (l’architecture) dans lequel le travail s’inscrit, mais d’indiquer aussi précisément que possible l’appartenance du travail au lieu et inversement, aussitôt que celui-ci s’y ‘affiche’”.

⁶ “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 ligados apenas pela associação fonética. Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura” (Adorno, 2001, p. 173).

A isso podemos somar as implicações epistemológicas dos saberes que organizam esse espaço, pois as práticas modernas da museologia – bem como daquelas práticas discursivas auxiliares do museu, a museografia (ou neste caso a história da arte) – ainda se apresentam firmemente enraizadas na ideia moderna de adequação entre objeto e representação. Nesse sentido, as séries de elementos expostos são concebidas como representativas de um conjunto de fatos extra-museais. De acordo com essa premissa, aceita-se que aquilo que é exposto no espaço do museu corresponderia a alguma história “real” que, supostamente, antecede à sua instalação no interior do espaço expositivo (cf. Preziosi, 1995). Nesse sentido, a museologia e a museografia operariam, enfim, como modos complementares de distribuir os elementos que compõem esse espaço ficcional.

Embora Buren não desenvolva um estudo sistemático sobre a museologia, os elementos mobilizados em seu trabalho se relacionam com o conjunto dos dispositivos que organizam o espaço expositivo. Em outras palavras, Buren percebe o espaço do museu como elemento fundamental para a constituição dos limites culturais requeridos para o funcionamento da arte em seu moderno regime de visualidade. Seu trabalho 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 da arte tal como normalmente a entendemos. De seu ponto de vista, o museu seria a moldura que impõe limites e sustenta as obras de arte. Segundo Buren, o aspecto ideológico do sistema artístico não está concentrado apenas naquilo que ele eventualmente representa por meio do trabalho mais ou menos pertinente de um artista em particular, mas sim na própria forma como se estrutura a representação. Assim, 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 objetivo de um trabalho *in situ*, quando adentra o espaço do museu ou da galeria, é o de fazer ver o caráter idealizado desse espaço de exposição. Nesse sentido, o trabalho desenvolvido em seu local de apresentação deve considerar os efeitos dos múltiplos discursos produzidos pelas disciplinas associadas à Arte com “A” maiúsculo, para usarmos a expressão de Douglas Crimp (2005, p. 91), apresentados no interior do espaço ideológico da galeria que o artista e crítico Bryan O’ Doherty (2002, p.3) chamou de cubo branco.

A retrospectiva e a encenação da história da arte

A relação entre a força institucional do museu e o resultado na modulação dos trabalhos de arte, bem como em sua historiografia, pode se fazer presente de variadas maneiras. Um exemplo dessa combinação pode ser observado no trabalho apresentado por Daniel Buren no Städtisches Museum Mönchengladbach, na então República Federal da Alemanha, intitulado *À partir de là...*, realizado nos meses de novembro e dezembro de 1975. A instalação era composta por tecidos listrados em cores diferentes instalados sobre as paredes internas do museu: azul no térreo, marrom na escada e vermelho no primeiro andar. O trabalho cobre a parede do museu, obedecendo aos limites impostos por sua arquitetura. Concluída a instalação, ao se olhar para as paredes, seria possível verificar espaços vazios, como se o tecido listrado usado como papel de parede houvesse sido recortado em formatos quadrangulares. Esses recortes marcavam o posicionamento de quadros ali expostos nos oito anos anteriores. Assim, os quadros que outrora ali se encontravam apresentavam-se então como elementos faltantes, presentes enquanto um rastro, um vazio incorporado na instalação. A partir de sua ausência, abria-se um campo visual incomum aos visitantes de museus, ocupados, quase sempre, com as informações constantes no recorte visual sugerido pelo quadro emoldurado da pintura em exposição e na legenda que a acompanha. Nesse caso específico, ao contrário, o lugar é constituído materialmente pelas paredes do museu alemão e, simbolicamente, pela proposta de uma retrospectiva da obra do autor. *À partir de là...*, por sua vez, procura organizar e mostrar, fazendo uso das sanções internas ao contexto de apresentação, uma retrospectiva por certo. Não se tratava, no entanto, de uma retrospectiva do trabalho pregresso do artista como usualmente se esperaria. O material a ser mobilizado retrospectivamente era a atividade precedente do museu, enquanto instituição especializada na exposição de objetos de arte. Especificamente, porém, tratava-se sobretudo de problematizar os modos de instalação das pinturas sobre a parede, levando-se em consideração um determinado intervalo de tempo escolhido a partir das circunstâncias apresentadas pela própria exposição. Afinal, tratava-se de analisar o trabalho exercido pelo museu durante os oito anos anteriores, período esse que coincide com a gestão de Johannes Cladders, o diretor que, em 1972, convidou o artista francês para realizar sua exposição.



Figura 1
Photo-souvenir: Buren,
À partir de là..., 1975,
trabalho *in situ*,
Mönchengladbach,
Alemanha

A instalação buscava mostrar que esse modo de pendurar os quadros configura-se como um estilo *per se*, independentemente de seus conteúdos ou das possíveis intenções dos artistas que os assinam. É nesse sentido que podemos interpretar a decisão de Buren de incluir no ensaio que consta no catálogo dessa exposição uma série de figuras mostrando a disposição das pinturas instaladas ao longo de certo período histórico nos museus europeus (Buren, 2012, p. 439). Essa série de cinco reproduções inclui: um quadro de David Thiers que mostra o arquiduque Leopoldo-Guilherme (c.1650) em sua galeria – espaço abarrotado de quadros colocados lado a lado sobre a parede; um quadro de Adrian de Lilie sobre o “gabinete de amador de Jan Gildemeesters em torno de 1795”, que nos mostra um ambiente igualmente preenchido de pinturas sobre as paredes e objetos espalhados pelo chão e pendurados no teto, enquanto um grupo de visitantes admira a suntuosa coleção; uma fotografia de uma sala do Rijksmuseum, de Amsterdã, em torno de 1890, com o espaço de exposição organizado a partir da verticalidade da parede, na qual poucos quadros estão pendurados, à altura dos olhos dos possíveis visitantes; duas fotografias de uma exposição de Pablo Picasso em dois museus, o Palácio de Belas Artes de Bruxelas, em 1947, e o StedelijkMuseum de Amsterdã, em 1957 – em ambos as pinturas estão bem separadas umas das outras, instaladas à altura dos olhos de um observador, enquadradas por moldura fina e acompanhadas por legendas (Francblin, 1987, p. 37).

A concepção de Buren de uma retrospectiva típica é clara: seria o procedimento característico de todo museu de arte, ou seja, reunião, conservação, valorização simbólica e, eventualmente, valorização mercantil, das obras de arte. Na situação aberta por uma retrospectiva típica o olhar é restringido, limitado a contemplar o trabalho pronto e acabado, elaborado em outro lugar por um produtor ausente e submetido ao estilo de um determinado museu. Ademais, ao seguir essa conclusão, podemos afirmar que um determinado modo de instalação sofre influência constante do gosto e da moda de uma época, constituindo-se, ele próprio, em um estilo subentendido, raramente problematizado:

Se atualmente não podemos mais instalar as obras todas juntas em fila, umas acima das 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 essa função do espaço não pode ser anulada (Buren, 2012, p. 449).⁷

No caso específico da instalação proposta por Buren a retrospectiva assinalaria, contraintuitivamente, um começo, um lugar a partir de onde se começa, e não o seu fim. Esse começo é a encenação silenciosa da história da arte descoberta/revelada como artefato.

Espaços da galeria

O trabalho de Buren, durante a década de 1970, está interessado nos problemas levantados pelo sistema artístico enquanto instrumento ideológico de recuperação de certa parcela da produção cultural, assim como pelas formas com as quais essa produção circula no sistema da arte. Nesse sentido, a materialização do espaço da galeria por meio da arquitetura e de sua posição no conjunto urbano de uma cidade é de interesse do trabalho, pois, segundo o artista francês,

⁷ Do original : “Si nous ne pouvons accrocher les œuvres d’aujourd’hui toutes ensemble à la queue, les unes au-dessus des autres, du plancher au plafond et de droite à gauche, sans se heurter à de graves inconvénients, dont certains que nous venons d’aborder, l’espace nécessaire entre une œuvre et une autre doit donc avoir une fonction essentielle que commande l’œuvre bien qu’elle n’en dise mot, car cette fonction de l’espace ne peut être annulée.”

A arquitetura de uma galeria com a qual a obra deve se articular talvez não seja apenas a da sala de exposição propriamente dita (onde a mercadoria se mostra), mas também a do escritório da direção (onde se negocia a mercadoria), a reserva técnica (onde a mercadoria se conserva), o salão de recepção (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 em que ela se encontra, a cidade... (Buren, 2012, p. 433).

Esse conjunto de questões foi levantado por ocasião de duas instalações que se complementavam: *To place e To transgress*; trabalhos *in situ*, realizados entre 15 de setembro e 4 de outubro de 1976 nos espaços da Galeria John Weber e da Galeria Leo Castelli, respectivamente, ambas sediadas no prédio número 402 da West Broadway Street, no bairro do Soho, em Nova York.

O primeiro elemento do trabalho foi a instalação de um amplo quadrado, feito com papel listrado em branco e vermelho, na fachada do prédio, portanto, visível a partir do seu exterior. O limite inferior do quadrado foi definido pelo posicionamento das janelas da Galeria Leo Castelli, localizada no segundo andar do prédio; o limite superior, pelas janelas da Galeria John Weber, situada no quarto andar. Os lados do quadrado correspondiam aos limites laterais sugeridos pela largura do conjunto das janelas usadas pelas três galerias (Castelli, Weber e Sonnabend). No interior desse quadrado era visível um “vazio” em formato circular. 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 das galerias as paredes também foram investidas com os papéis listrados. Na parede oposta à janela da fachada se encontrava a parte faltante do círculo sugerido pelas listras vermelhas instaladas nas janelas da fachada.

O segundo elemento dessa instalação se constituía de um triângulo desenhado com o padrão listrado em branco e cinza sobre a grande parede de fundo, no espaço interno das duas galerias. A base do triângulo era visível apenas no segundo andar, enquanto sua parte superior era exposta no quarto piso. Como a galeria 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 espelhando 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 2
Photo-souvenir: Daniel
Buren, *To place e To
transgress*, 1976,
trabalhos *in situ*, Nova York

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. A cisão no círculo desse 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 cores iguais, na Galeria Leo Castelli, no segundo andar. Nessa configuração, as figuras geométricas indicadas pela colagem do papel listrado sobre a parede das galerias não eram visíveis a partir de um ponto de

vista único. A instalação, ao contrário, sugeria aos observadores o deslocamento por todo o prédio e mesmo fora dele. Requeria igualmente um exercício de memória, posto que as figuras só se completavam no imaginário de cada espectador que aceitasse andar pelo prédio e o circundar. Assim, ao trabalhar o espaço arquitetônico e não apenas o espaço cênico – o cubo branco – previamente fornecido pela instituição, as galerias de arte de vanguarda, materializadas, nesse caso pelo conjunto instalado no prédio da West Street, se tornavam ao mesmo tempo o espaço inevitável onde um verdadeiro jogo de esconde-esconde (ou de visibilidade/invisibilidade) foi instaurado. Embora essas duas exposições tenham sido organizadas separadamente, elas estavam ligadas conceitual, visual e geograficamente por um projeto comum.

Figura 3

Photo-souvenir: Daniel Buren, *To place*, 1976, trabalho *in situ*, John Weber Gallery (quarto andar)



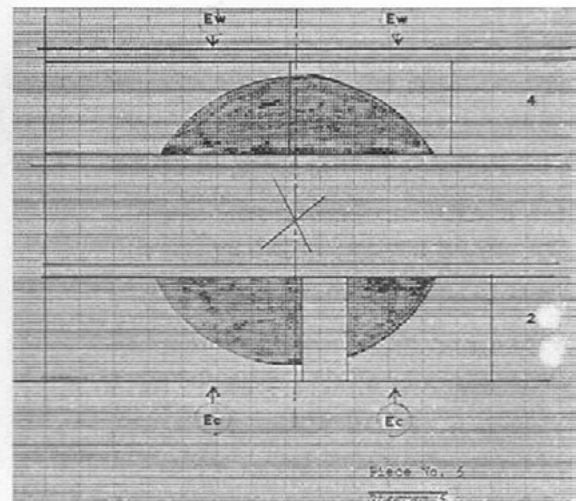
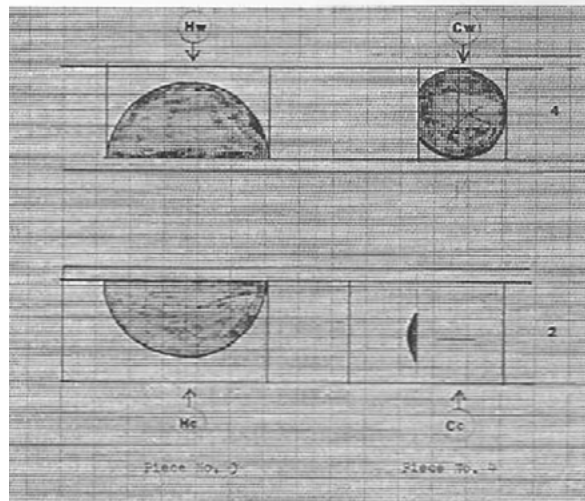
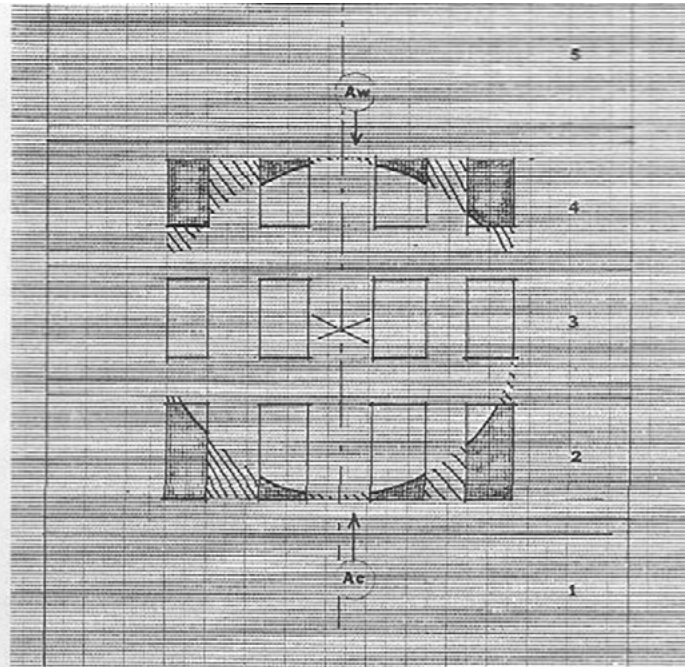
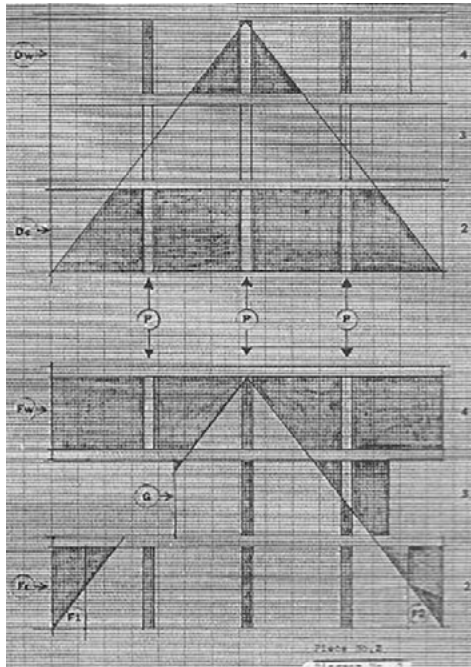


Figura 4
Photo-souvenir: Buren, esboços
gráficos para preparação das
instalações *To place* e *To
transgress*, 1976



Figura 5
Photo-souvenir: Daniel
Buren, *To transgress*, 1976,
trabalho *in situ*,
Galeria Leo Castelli
(segundo andar)

O conjunto formado pelas duas instalações apropriou-se do fato de as três maiores galerias de arte de vanguarda dos Estados Unidos funcionarem então no mesmo edifício. A galeria fundada em 1957 por Leo Castelli, que operou nesse endereço até 1999, foi uma das maiores responsáveis pela difusão, promoção e socialização da pintura norte-americana na segunda metade do século 20, organizando exposições célebres sobre os expressionistas abstratos e os artistas ligados à pop arte. Em 1971 sua mudança para o Soho é acompanhada por Ileana Sonnabend, esposa de Castelli. A galeria Sonnabend era especialista em operar o traslado de artistas e obras europeias para os Estados Unidos e possuía uma filial em Paris. A John Weber, por sua vez, foi uma das galerias responsáveis pela difusão da arte pós-minimalista; entre os artistas representados se encontrava, por exemplo, Robert Smithson (cf. Grosenick, Stange, 2005).

O fato de que, em meados dos anos 1970, três das maiores galerias de arte vanguarda dos Estados Unidos operassem exatamente no mesmo prédio, um dos melhores endereços do Soho, estava longe de ser mera coincidência – relacionava-se antes com o então avançado processo de gentrificação do bairro. Efeito gerado, aliás, pela chegada de vários artistas de vanguarda que se aproveitaram da desvalorização dos imóveis provocada pela desindustrialização, já visível no final dos anos 1960, para substituir com seus ateliês, os velhos espaços vazios dos prédios industriais (cf. Solomon R. Guggenheim Museum, 2005). O conjunto

de *To place* e *To transgress* explora essa situação contextual para evidenciar, mediante uma intervenção visual, o modo como o sistema das galerias de vanguarda opera, à revelia dos artistas, a condição de visibilidade imposta às obras de arte. As galerias seriam, seguindo a alegação de Buren, o fundo comum, o cenário permanente no qual a obra de arte se posiciona em circuito expositivo e comercial específico e interessado, com efeitos evidentes na arte exposta e na dinâmica social que envolve o negócio da arte.

Os “novos museus”

A presença crescente da arte contemporânea no interior do sistema Museu/Galeria viu-se acompanhada de expansão, especialização e diferenciação dos mecanismos de sua exposição. Os museus se tornaram a partir da década de 1960 cada vez mais acessíveis ao público ampliado e à arte contemporânea. As linhas entre as mostras permanentes e de curta duração praticamente se desfizeram. Os espaços dos museus, principalmente no hemisfério Norte se diversificaram na tentativa de abrigar obras de dimensões e qualidades muito diferentes da típica pintura ou escultura modernista, tais como as instalações minimalistas ou *site-specific* com suas dimensões expandidas, ou ainda as videoinstalações e performances que invariavelmente acompanham as exposições de arte contemporânea. A unicidade do paradigma do “cubo branco” passa a concorrer com outros modelos de organização espacial, embora, e isso é central, as novas espacialidades sejam em grande medida dele derivado.⁸

⁸ Ao comentar essas modificações no panorama dos espaços expositivos estadunidenses e europeus, Hal Foster (2021, p. 88) observa que “Na década de 1960, esse modelo [do cubo branco], por sua vez, viu-se pressionado pela dimensão expandida de obras mais ambiciosas, dos objetos seriais dos minimalistas às instalações *site-specific* e *pós-medium* de artistas posteriores. Conciliar as galerias delimitadas para a pintura e a escultura modernas com os amplos salões para a produção contemporânea não é tarefa fácil, como atesta qualquer visita à Tate Modern ou ao MoMA. E o problema se complica pela demanda de ainda outro tipo de espaço: uma área fechada e obscurecida para a projeção de filmes e vídeos, muitas vezes chamada ‘caixa preta’. Por fim, com o interesse atual em possibilitar performances e dança nos museus, essas instituições precisam de galerias adicionais, que uma proposta inicial para a expansão do MoMA chamou de ‘caixas cinza’. [...] Qualquer museu que pretenda mostrar um conjunto representativo da arte moderna e contemporânea precisa, de alguma maneira, levar em consideração todos esses ambientes – num só edifício ou conjunto de edifícios”.

Como um exemplo precursor e modelar dos novos museus surgidos a partir de meados dos anos 1970 podemos apontar o caso do Centre George Pompidou, em Paris (cf. Arantes, 1991). Inaugurado em 1977, o Centro marca a transição entre a tradição moderna dos museus neutros, com suas paredes brancas, apartado do mundo exterior, para um novo tipo de empreendimento cultural híbrido. O Pompidou se apresenta simultaneamente como um ponto de concentração e dispersão no ambiente urbano no qual se insere, como um ponto nodal de uma rede. Congrega atividades antes dispersas em ambientes, como, por exemplo, teatros, espaços expositivos, bibliotecas, restaurantes, lojas de suvenires, livraria e café.

O prédio que abriga o Centro George Pompidou é fruto de uma composição heterogênea de temas retirados da história da arquitetura moderna. O projeto, cujo início data de 1971, é fruto de esforços múltiplos, estando em meio aos principais nomes os dos arquitetos Renzo Piano, italiano, e Richard Rogers, britânico. Em sua fachada podem-se notar referências ao construtivismo russo bem como à arte *déco* francesa e ao futurismo, em que linhas fortes e decisivas aparecem mescladas a linhas instáveis e quase provisórias. Ali a presença maciça do vidro anuncia com sua transparência um vislumbre de seu espaço interno e sublinha a aparente fragilidade daquela montagem. O jogo das transparências destaca a série de detalhes inacabados e coloridos que animam esse eclético edifício envolvido por um aparente processo ininterrupto de construção (Baudrillard, 1997, p. 156).

Assim, ao ser convidado a elaborar um trabalho específico para o acervo permanente do Centro George Pompidou, ainda em 1976, Buren teve de se defrontar com um lugar que foi pensado desde o início como um ponto nodal no processo de circulação cultural que envolve todo o sistema significativo que compõe 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 dessa união está inscrita na contrapartida da cisão entre *urbs*, suporte físico da cidade, e *civitas*, condição de civilidade, de cidadania, uma vez que esta última é negada pelo uso dos artefatos ali expostos como objetos de consumo cultural, com baixa ou nenhuma participação da comunidade local em sua organização e administração (cf. Buchloh, 2003, p.119 e ss.).

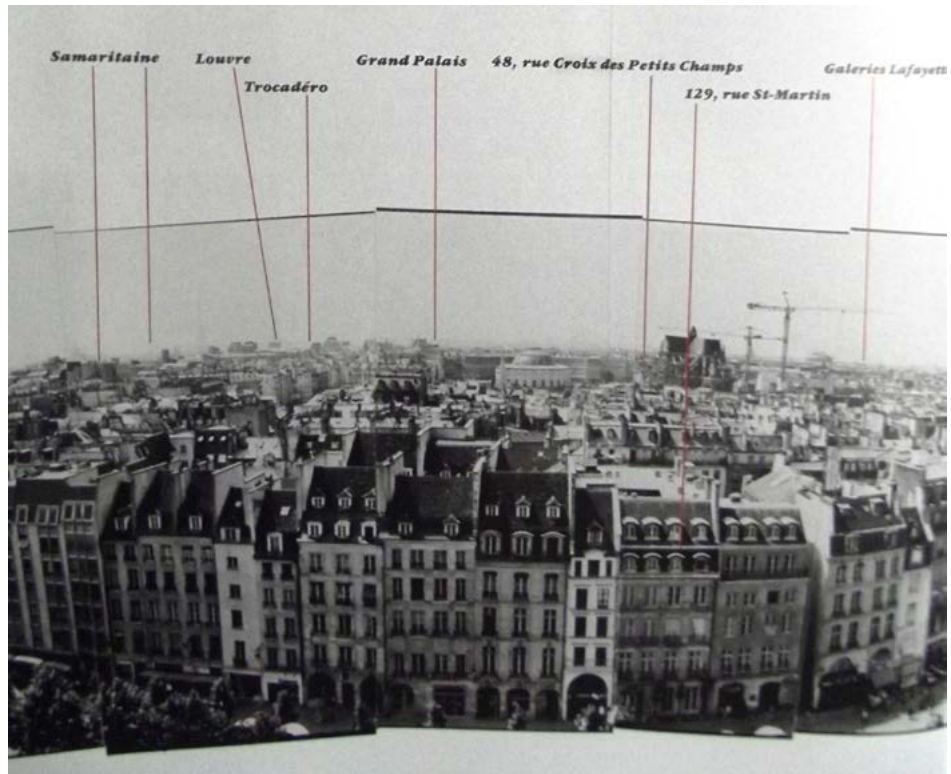


Figura 6
Foto panorâmica com a
indicação da instalação
das bandeiras listradas.

Tal é o contexto que envolve o trabalho de Daniel Buren intitulado *Les couleurs: sculpture, travail in situ*, de 1977. 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. A instalação consiste em um tecido listrado recortado em formato retangular similar ao de uma bandeira. Este tecido é então hasteado no alto de edifícios escolhidos no espaço urbano, alternando monumentos oficiais do Estado, como o Palais Chailot, Grand Palais, o Hôtel de Ville e o Louvre, com edifícios ligados ao capital mercantil/financeiro e à indústria do turismo, como as lojas Lafayette, Samaritaine. Tais edifícios compõem, por sua vez, a vista do horizonte quando observada a partir do terraço panorâmico situado no último andar do Centre Pompidou. As bandeiras aparecem sistematicamente interligadas, sensação reforçada pelo fato de que elas só podem ser acessadas integralmente através dos binóculos pré-instalados no alto do prédio. Nesse sistema elaborado por Buren, os elementos inicialmente estéticos – as

bandeiras estampadas com a ferramenta visual – assumem como 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 (o terraço panorâmico e os binóculos) são utilizados tal como um *ready-made* de proporções arquitetônicas, cumprindo um papel estético ao ser incorporados no trabalho. A interdependência e, simultaneamente, a tensão aberta pelas duas séries de objetos é o ponto central dessa instalação. Ou, dito de outro modo, ao incorporar o campo visual criado pelo mirante do Centre George Pompidou, Buren não resolve a tensão entre espaço público e monumento; antes *As cores* assinalaria a suspeita de uma tautologia implícita nessa relação entre o museu e a cidade.

Na instalação complementar de 1977, intitulada *Les formes: peinture, travail in situ* são as paredes do Museu de Nacional de Arte Moderna, no Centre George Pompidou, que são investidas com a ferramenta visual. Isto é, o tecido listrado, o suporte que lhe serve de ferramenta, é usado mais uma vez sobre as paredes do museu. Nessa proposição, Buren solicitou ao curador responsável pelas obras do acervo do museu que reinstalasse aleatoriamente quadros expostos recentemente, com a simples condição de que mantivessem o local ocupado na última vez em que estiveram em exposição. Essa etapa do trabalho opera uma declinação da proposta que estava na base da instalação *À partir de là...* Dessa vez, porém, a intervenção de Buren ocupa um lugar no limite da visibilidade, pois se encontra exposta/escondida atrás dos quadros retirados do acervo. Abaixo da placa de identificação típica dos museus, com o nome da obra, do artista, o ano de sua realização e o material empregado, instalou-se outra discreta placa, com igual formatação, cujos dados, entretanto, eram pertinentes ao trabalho de Buren. Para ver a proposição por completo dever-se-ia, portanto, observar essa placa em aparente duplicidade e a parcela da parede decorada com a ferramenta visual ora ocultada pelo quadro reexposto. Os dois níveis de observação, que poderíamos chamar de figura (os quadros) e fundo (as paredes do museu), estabelecem entre si um diálogo de camadas históricas superpostas no mesmo tempo e espaço.

Quando consideramos o funcionamento conjunto desses 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 são reavaliadas. A definição de espaço proposto ao eventual visitante não é mais compreendida como condição neutra. Em ambos os trabalhos o espaço é definido temporalmente. O espaço é, em última instância, reconhecido e trabalhado como uma dimensão produzida pela própria instituição e por sua arquitetura. No caso dos “novos museus”, a potência estetizante da instituição, seu caráter de um fim em si mesmo, pode ser exportada para fora dele e atingir a própria cidade. Essa, por sua vez, se torna mais um objeto de contemplação estética em meio à indústria do turismo, que em muitos casos encontram nos “novos museus” – já não tão novos assim – seu ponto nodal. Nesse sentido, as bandeiras hasteadas no topo dos prédios/monumentos da cidade assinalavam uma vitória amarga. 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 mediante o distanciamento produzido pelas sanções físicas e simbólicas



Figura 7

Photo-souvenir: Daniel Buren, *Les formes: peinture*, jun. 1977, trabalho *in situ*, detalhe da ferramenta visual instalada sob quadro em exposição, Centro George Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris

impostas pela arquitetura do próprio Centre George Pompidou. Assim, o interesse dessas duas instalações complementares repousa em sua recusa em resolver as contradições entre o Pompidou e sua integração no espaço público. Na verdade, este último parece se dissolver perante a presença do primeiro. Aqui, o Centre George Pompidou, entendido como instituição a serviço da modernização do Estado francês, imprime sobre a cidade (*Les coulures*) e sobre seus cidadãos (*Les formes*) o seu próprio conjunto de valores, formando uma espécie de tautologia, uma das características implícitas das produções culturais contemporâneas expostas no museu. Ao seguir as reflexões iniciadas pelo trabalho de Daniel Buren, poderíamos afirmar que o Pompidou, não obstante o discurso que envolveu sua elaboração, as múltiplas atividades desenvolvidas ali e seu caráter de abertura ao público ampliado, resultante das respostas estatais aos movimentos sociais que emergiram no final da década de 1960, permanece cumprindo as mesmas *funções* de um museu típico do século 19 ou da primeira metade do século 20, quais sejam, a separação entre a cultura e a sociedade histórica de onde ela provém, e a reunião das obras segundo seus próprios interesses.⁹

O eventual mal-estar provocado pelo diagnóstico dessa tautologia como uma espécie de gaiola dourada que envolve a arte contemporânea, efeito das instituições que ocupam o espaço social da arte, frequentemente de maneira acachapante e antidemocrática (como no caso dos “novos museus”), pode nos encaminhar para uma constatação de que as práticas artísticas desenvolvidas nas últimas décadas padeceriam de uma irrelevância estrutural em relação à sua pertinência na construção de um espaço público crítico e plural. Com efeito, o aparato que envolve a arte contemporânea se mostra aqui muito mais conectado às condições de circulação cultural sancionadas pelos limites do capitalismo tardio, quais sejam, aqueles limites ensejados pelas metamorfoses do sistema

⁹ Sobre o Centro George Pompidou, o museólogo espanhol Pedro Lorente (2009, p. 277) observa: “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 a busca da participação de maior variedade de usuários; mas é certo que essa instituição, que pretendia encarnar um modelo alternativo ao MoMA, acabou por imitá-lo em vários aspectos”. Do original: “Il faut reconnaître qu’il s’agit d’un premier coup d’essai des politiques culturelles typiques de la postmodernité, au même titre que la revitalisation des centres historiques ou la recherche de la participations d’une plus grande variété d’usagers; mais il est certain que cette institution, qui prétendait incarner un modèle alternatif au MoMa, finit par l’imiter à bien des égards”.

produtor de mercadorias ocorridas nos últimos 50 anos e as suas formas de regulação.¹⁰ Embora tal diagnóstico geral seja a nosso ver correto, restaria a constatação de que os trabalhos realizados, malgrado sua condição tautológica, produzem efeitos no real, como procurei demonstrar nos trabalhos analisados acima. No entanto, para alcançar criticamente as dimensões desses efeitos, as obras que partem do sistema artístico, em especial aquelas oriundas do sistema artístico contemporâneo, deveriam ser mais bem compreendidas a partir da relação recíproca entre os artistas, o público, instituições e os agentes responsáveis pela sua socialização (críticos, galeristas, museólogos e curadores), estabelecidas em lugares sociais específicos e contextuais, de tal modo que o historiador possa trilhar um caminho no qual a história da instituição arte e o exercício da crítica não sejam entendidos como disciplinas isoladas e se encontrem objeto e método comuns entre eles.

Tiago Machado é doutor em história social pela Universidade de São Paulo – USP. Pesquisador na área de História da Arte Contemporânea. Professor de história no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP).

¹⁰ Nos Estados Unidos, em artigo publicado pela primeira vez em 1991, Rosalind Krauss mapeia a lógica dos “novos museus” sob o rescaldo das dinâmicas de implementação das reformas pró-mercado do neoliberalismo enquanto gestão da crise permanente no capitalismo tardio. Ela chama esses museus de “museus industriais”. Embora tal nomenclatura não nos pareça a melhor para descrever o fenômeno, a sua conclusão em forma de prognóstico é exemplar daquilo que argumentamos aqui: “E também não é necessária muita imaginação para que se perceba que esse museu industrializado terá muito mais em comum com outras áreas industrializadas destinadas ao lazer – a Disneylândia, por exemplo – do que com o antigo museu pré-industrial. Portanto, ele lidará com os mercados de massa, em vez dos mercados de arte, e com experiências de simulacro, em detrimento da imediatidade estética” (Krauss, 2021, p. 482).

Referências

- ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- ARANTES, Otilia. Os novos museus. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 31, p.161-169, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BENNETT, Tony. *The birth of the museum: history, theory, politics*. London: Routledge, 2005.
- BUCHLOH, Benjamin. *Neo-avant garde and culture industry*. Massachussets: MIT Press, 2003.
- BUREN, Daniel. *Les écrits 1965-2012: volume I 1965-1995*. Paris: Flammarion, 2012.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac&Naify, 2008.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- FRANCLIN, Catherine. *Daniel Buren*. Paris: Art Press, 1987.
- GROSENICK, Uta; STANGE, Raimar. *International art galleries: post-war to post-millennium*. Cologne: Dumont, 2005.
- KRAUSS, Rosalind. A lógica cultural do museu tardo-capitalista. Trad. Leonardo Nunes. *ARS*, São Paulo, n. 41, v. 19, p.447-491, 2021.
- LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object*. Los Angeles : University of California Press. 1997.
- LORENTE, Pedro J. *Les musées d'art moderne et contemporain: une exploration conceptuelle et historique*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'oeuvre a lieu*. Genève: Les press du réel, 2008.
- PREZIOSI, Donald. Museology and museography. *The Art Bulletin*, v. 77, n. 1, p.13-15, Mar. 1995.
- SOLOMON, Robert. Guggenheim Museum. *The eye of the storm*. New York. 2005. (Catalog).

Artigo submetido em setembro de 2021 e aprovado em novembro de 2021.

Como citar:

MACHADO, Tiago. A arte a partir do seu lugar: o trabalho *in situ* de Daniel Buren e os espaços expositivos nos anos 1970. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 188-209, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.15>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.