

## Emprestar a paisagem – Daniel Buren e os limites críticos

Glória Ferreira

*Partindo da recente exposição do artista francês Daniel Buren na Centro de Arte Hélio Oiticica e do lançamento, nessa ocasião, do livro Daniel Buren textos e entrevistas escolhidos (1967-2000), organizado por Paulo Sérgio Duarte, o texto procura discutir o estatuto daquilo que o artista denomina sua "ferramenta visual", constituída de listras alternadas brancas e coloridas de 8,7cm de largura. Interroga igualmente se esse instrumento guarda o anonimato e a impessoalidade tal como se apresentam em sua lógica teórica.*

*Daniel Buren, "ferramenta visual", paisagem, arte contemporânea*

Embora Daniel Buren tenha participado de duas bienais de São Paulo, nas décadas de 1970 e 1980, sua recente exposição no Centro Hélio Oiticica guarda a particularidade de ser não só sua primeira individual no Brasil, como também, segundo o artista, sua "primeira exposição". As obras apresentadas configuram dois grandes conjuntos: seus primeiros trabalhos com o tecido listrado, de meados dos anos 60, e "cabanas explodidas". De certa maneira, podemos remeter esses conjuntos aos primeiros dois volumes de seu *catalogue raisonné*, recentemente editados por Annick Boisnard, sob o controle direto do artista, e que cobrem justamente esses aspectos de sua produção.<sup>1</sup>

Em suas pesquisas iniciais com os tecidos listrados, descobertos no tradicional mercado Saint Pierre, em Montmartre, o uso de máscaras adesivas, enquanto meio de neutralizar o gesto, visava reduzir o ato de pintar a um procedimento neutro e a pintura a "um grau zero de expressão", sem os atributos de composição. O desaparecimento da *touche* do artista e a apresentação de um estado zero da pintura têm como método o uso de um signo que se quer derrisório, impessoal, antiilusionista: sua célebre "ferramenta visual", constituída de listras, alternadas, brancas e coloridas, de 8,7cm de largura – instrumento que pode inscrever-se nos mais diversos suportes.

Segundo o artista, "trata-se, sim, de uma coisa neutra, que existe uma vez que é olhada. Uma coisa irredutível. Finalmente, o suposto observador está livre, lúcido, adulto. Ele pode escolher. Insisto em dizer que, para além desta "famosa coisa" a ser olhada, é preciso observar a maneira de apresentá-la. Chamaria isso de *embalagem*".<sup>2</sup>

Colocando em questão a soberania absoluta da obra, o "instrumento visual" utilizado por Buren apresenta-se com caráter relativo e relacional enquanto um dos elementos em meio a um conjunto do qual faz parte (arquitetônico, econômico, político). Signo que se tem revelado um motivo sem fim e instrumento para criar multiplicidade de pontos de vistas. O lugar adquire assim um estatuto de parte constitutiva da obra ou, ainda, a obra como moldura que faz ver o espaço, que se torna solidária ao ambiente, sendo a relação crítica com a arquitetura um dado determinante.

A partir dos anos 80 pequenas arquiteturas, intituladas "cabanas explodidas", em que o espectador se transforma em passageiro, e a obra se torna seu próprio lugar, vão adquirindo importância decisiva em seu trabalho. A primeira foi realizada como consequência indireta da construção de um novo museu em Mönchengladbach mediante a reconstituição de uma sala do antigo museu no qual Buren havia realizado

a exposição *A partir de lá*, em 1975.<sup>3</sup> Nessa mostra, os muros cobertos com tecidos listrados deixavam vazios os lugares antes ocupados pelas pinturas da coleção do museu. Na segunda, trata-se não mais da ausência dos quadros, mas dos próprios muros, que existiram em outro lugar, sendo recriado o volume exato da sala original do trabalho anterior.

Em sua primeira "cabana", na qual o trabalho esconde a arquitetura para criar outra, mesclam-se duas questões importantes. De um lado, a relação de dependência, crítica e mimética com a arquitetura, presente desde o início de sua atuação e que tem como marco relevante o "caso" Guggenheim, em 1971. Nessa ocasião, sua imensa tela de 20 metros de altura por 10 de largura, suspensa no centro da espiral de Frank Lloyd Wright, foi retirada por pressão de artistas como Judd, Dan Flavin e Kosuth, entre outros, que alegavam interferência em seus trabalhos. Sua grande tela expressava, no entanto, um conflito aberto com o museu enquanto instituição e, sobretudo, com uma arquitetura que justamente se pretende superior à arte que abriga.<sup>4</sup> A outra questão, não menos importante e também constitutiva do trabalho de Buren, expressa sua crítica aos limites das instituições culturais, do museu, do curador e de todo o sistema de apresentação da arte. Questão didaticamente analisada tanto em um de seus textos mais decisivos, *Limites críticos*,<sup>5</sup> de 1970, quanto em ato, como em sua participação na célebre *Documenta 5*, em 1972, que visava não só não tornar evidente a manipulação das obras pelos curadores, mas também rivalizar com seu poder, no caso, Harald Szeeman. Trata-se de Exposição de uma exposição: com o acordo dos organizadores, os muros, destinados a receber os quadros, foram cobertos por papel branco com listras brancas, visando interromper a narração proposta, relacionar espaços e modificar, assim, a leitura dos trabalhos – enfim, questionar a exposição que se impõe como obra de arte em detrimento dos trabalhos dos artistas. As "cabanas", como desdobramento dessas questões, reúnem uma crítica de ordem

histórica e um investimento do espaço no qual atuam, isto é, *in situ*. Testemunham, como diz Catherine Francblin, "o desejo de retirar o espectador do espaço dado, para o fazer viver e caminhar alguns instantes em um espaço de substituição".<sup>6</sup>

No Centro de Arte Hélio Oiticica, por exemplo, adentrar a exposição implicava de imediato pisar a "ferramenta visual", constituída de listras brancas, solo de uma cabana explodida em tela metálica, deslocando o olhar do visitante; ou, ainda, como na última sala, no segundo andar, uma cabana em material transparente – espécie de filtros coloridos – permitia filtrar, enquadrar o ambiente, alterando a percepção do exterior e, assim, revelar seu caráter cultural, *décor* subjacente para instalações de obras de arte. Enquanto conjunto, a presença de seus primeiros trabalhos com o tecido listrado e as cabanas constituíam a "exposição".

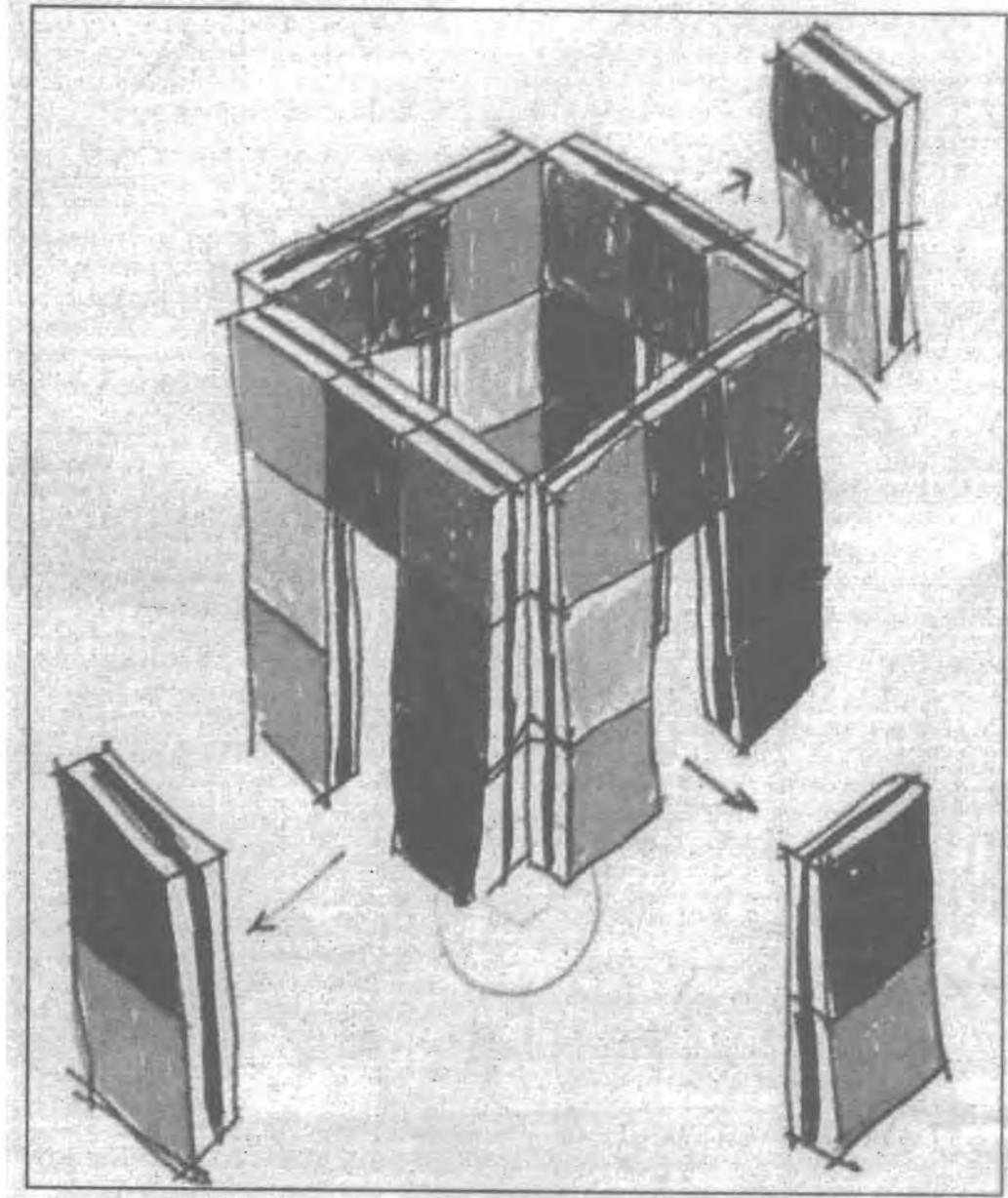
### Escritos e entrevistas

A exposição carioca ganha especial importância pelo lançamento do livro *Daniel Buren textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*, organizado por Paulo Sérgio Duarte. Sua entusiástica apresentação – *A ética como estética* – é esclarecedora da dimensão teórica dos textos do artista e das questões centrais de sua obra. Como diz o crítico, "para Buren os sentidos da arte habitam seus próprios meios – seus instrumentos e suas ferramentas. É do correto manejo desses recursos que poderia surgir a arte e, ao mesmo tempo, a crítica do seu sistema".<sup>7</sup>

A seleção, realizada em próxima relação com o artista, cobre um largo espectro do extenso *corpus* teórico do artista e torna acessível, no Brasil, um dos percursos mais interessantes e coerentes da arte contemporânea. Podemos assim acompanhar a formulação de um pensamento que tem sido o pano de fundo de suas atuações, em que os textos, como tem insistido o artista, buscam definir com a maior precisão possível, didaticamente até, o que é feito e a partir do que isso se faz. Seus escritos,

desde o final dos 60, assumem além disso uma acirrada polêmica com as diversas correntes artísticas contemporâneas, particularmente com a Arte Conceitual e a recepção de Duchamp, mas também, como em seus textos mais recentes, com as noções de arte pública e de beleza.

Em oposição à Arte Conceitual, com a qual partilha a abordagem analítica, Buren afirma o caráter visual e a necessidade, para compreender sua obra, de apreendê-la enquanto pintura, fundada na relações com a tradição pictórica, porém, indissociável dos fatores históricos (políticos, sociais, ideológicos, etc.). Seu discurso artístico, com



claras referências ao pensamento de Althusser e às concepções estruturalistas, guarda como traço comum aos grandes debates de 68 a politização de todas as questões, e, em sua prática artística, do microsistema do universo da arte – museus, galerias, críticos, colecionadores – aparelho econômico, político e cultural no qual ela se inscreve e que a faz funcionar. Em *Limites críticos*, já citado, Buren afirma: "Seja qual for a arte, ela é extremamente política. A análise dos limites formais e culturais se impõe no interior dos quais a arte existe e se debate. Estes limites são múltiplos e de intensidades diferentes. Ainda que a ideologia dominante e os artistas juntos tentem por todos os meios camuflá-los, e ainda que seja cedo para levantar tantas coisas, e que as condições não estejam reunidas a contento, é chegado o momento de *desvendá-los*".

Desvendá-los, para o artista, é inscrever a obra em um lugar, em uma história e uma economia, o *in situ* evidenciando assim que a especificidade e a autonomia da obra não passam de uma ficção ideológica. É evidenciar, como diz Jean-Marc Poinot, as condições de sua *mise en vue*, a obra não tendo outra realidade senão *in situ* e nas circunstâncias pela quais ela foi prevista.<sup>8</sup>

### Os Deux Plateaux e sua polêmica

Entre os inúmeros trabalhos de Daniel Buren, incluindo suas colagens selvagens de cartazes, seus homens-sanduíche, suas intervenções em museus e outros mais, os *Deux Plateaux* no Palais Royal, em Paris, podem ser tomados não apenas como um momento de inflexão em sua carreira, tornando-o conhecido, mas também como um centro onde diferentes questões vêm se juntar:

Ainda presente na memória coletiva francesa, a polêmica em torno de suas colunas revela um momento de transformação da relação da escultura com o espaço público. Desde os anos 60 inúmeras foram as querelas advindas da ocupação de espaços públicos com trabalhos de artistas contemporâneos, como, por exemplo, o projeto de Walter de

Maria para Munique por ocasião dos Jogos Olímpicos, em 1972. Projeto recusado devido, sobretudo, ao fato de se apoiar nas referências históricas do passado recente da Alemanha: a ativação de uma montanha de detritos da guerra, hoje coberta de grama. De fato, a chamada saída das galerias e museus para ocupação do espaço real, subsumindo a redefinição do entendimento das noções de espaço e da autonomia da obra de arte, não se deu de maneira natural e sem embates de diversas ordens, aí incluída a morte de Robert Smithson por ocasião da realização do *Amarillo Ramp*, em 1973.

As denominações *in situ* e *site specific*, apesar das diferenças em suas concepções e práticas, indicam essa nova relação com o espaço e assinalam uma transformação da aterritorialidade da escultura modernista,<sup>9</sup> desprovida de localização e largamente auto-referencial. Se muitos são os projetos modernos de intervenção no espaço público, eles guardam em comum o desejo de expandir signos artísticos e de transformar a realidade a partir destes, ao mesmo tempo em que aspiram a dissolver-se, em particular, na arquitetura (Mondrian, Malevitch, Léger, entre outros). Reconquistar um lugar, em suas múltiplas enunciações, não mais na lógica do monumento com sua simbologia, tampouco enquanto movimento de auto-expansão, implicou desqualificar a forma enquanto princípio interno e, assim, incorporar e ativar os contextos sociais e políticos, abrangendo múltiplas dimensões temporais e cosmológicas.

A arte contemporânea, principalmente a partir da *minimal art*, mas também de outras experiências, como a arte cinética, o neoconcretismo brasileiro, a *arte povera*, colocou em questão o objeto auto-referencial, buscando outras relações com o meio. Essas estratégias artísticas não são indissociáveis da presença significativa de encomendas públicas ou financiamentos em forma de mecenatos privados e, portanto, de mudanças na circulação da obra de arte e no que até então se considerava monumento ou escultura.

Os monumentos encomendados a Rodin

não estiveram livres de polêmicas públicas e tampouco se encontram nos lugares a que estavam destinados, tais como *A Porto do Inferno* (prevista para o Musée des Arts Décoratifs), seu *Balzac* (solicitado pela Société des Gens de Lettres, em 1898) ou seu *Monumento a Victor Hugo* (para o Panthéon), assinalando profunda ruptura na economia do monumento público. As dimensões de ordens política e jurídica que envolveram os *Deux Plateaux*, para ficarmos no contexto francês, são sintomáticas das transformações da história dos lugares de inscrição e de apresentação da arte.<sup>10</sup>

Dois princípios, segundo o artista, regem o projeto das colunas: revelar o subsolo e inscrever-se na composição arquitetônica, essencialmente linear, repetitiva do Palais Royal. Mediante um cálculo preciso que tem as coordenadas da colunata da Galeria de Orléans como referência, uma série de regulamentações, reveladas apenas pela visão, faz com que os dois *plateaux*, a que se refere o título, só existam enquanto leitura, seja de ordem cognitiva ou de uma deambulação lúdica. O passante ou visante integra-se à dimensão escultórica com a multiplicidade de seus pontos de vista. O "instrumento visual" utilizado pelo artista faz-se presente tanto no quadrilátero que demarca o solo quanto nas colunas de mármore branco de Carrara e mármore preto dos Pirineus. Enquanto conjunto articula referências à pintura, pelas listras que constituem a superfície, à escultura e à arquitetura, com a qual estabelece uma relação solidária. Segundo o artista, o projeto visava criar "um tapete de pontos visuais" "nos quais o olhar poderá então deslizar livremente sem nenhum obstáculo visual que, acredito, possa perturbá-lo".<sup>11</sup>

Quando passamos pela *cour d'honneur* e vemos crianças brincando de estátua, pessoas lendo, conversando ou jogando moedinhas na fonte, temos a impressão de um grande mobiliário urbano, como a isso se referiu um amigo parisiense. Guarda, no entanto, profunda poesia, evocando uma nova compreensão do espaço e nos fazendo compartilhar de sua dimensão escultórica. Começa a adquirir, com o tempo, um ar de

patrimônio em um lugar cuja história remonta a Richelieu e em cujos jardins brincou Louis XIV.

O método do trabalho de Daniel Buren, definindo-se, desde o início, explicitamente político, tem a cidade e suas contradições como centro de atuação. Benjamin Buchloh, em seu incontornável ensaio *Formalisme et historicité*, identifica na postura de Daniel Buren o oposto de uma posição formalista de tentar conjurar a materialidade histórica e física da obra de arte, exemplar, segundo o autor, do *corpus* de tautologias de Joseph Kosuth (que, por exemplo, afirmou: "A ausência de realidade em arte é exatamente a realidade em arte").<sup>12</sup> O conceito de historicidade dialética e a abordagem da atividade artística como forma de "prática material de crítica ideológica no domínio da própria superestrutura artística" por Daniel Buren fazem com que, segundo Buchloh, em suas obras "as realidades históricas da cultura visual (suas determinações sociais e políticas) tenham se tornado uma realidade visual-cultural na história. Essa identidade auto-referencial, em oposição à noção de auto-referência do formalismo, é dialética".

As determinações culturais e políticas que envolveram a realização dos *Deux Plateaux* se inscrevem em um contexto político de extrema polêmica levantada pelo esforço de modernização do Estado francês.<sup>13</sup> Nesse contexto, as colunas de Buren assumem um caráter de verdadeira mobilização entre o outono de 1985 e a primavera de 1986, encabeçada pelo grupo *Le Figaro*, visando à anulação do projeto em defesa do patrimônio do "milagroso oásis que é o Palais Royal". Centenas de artigos nos mais diversos órgãos de imprensa, ações na justiça, manifestos, petições, enfim, uma pluralidade de atos que cria uma situação abertamente de conflito.

Buren assume esse dado conflitual e é coerente em suas ações com o que desde seus primeiros textos explicitava como importância da defesa e do controle sobre a circulação de sua obra. Aviso, por exemplo, de 1969 e presente nessa coletânea, é uma espécie de complemento de um certificado

do ano anterior destinado a acompanhar cada obra em circulação. A presença, no trabalho, da linguagem e de outros componentes até então considerados exteriores, foi uma das grandes contribuições do amplo movimento conceitual na arte, que começa, nos Estados Unidos, no final dos anos 50. As transformações reais ocorridas nas obras são inseparáveis da mudança operada entre o postulado de uma arte enquanto pesquisa de soluções internas para problemas formais em relação a antecedentes históricos e o postulado de uma arte que nega justamente categorias preestabelecidas. Se a arte de todo esse período pode ser qualificada como conceitual (mas que não se resume às formulações da Arte Conceitual),<sup>14</sup> é pelo fato de privilegiar a concepção sobre a realização, a escolha de suportes e de formas independentemente de categorias, implicando um pensamento sobre os limites da arte e de seu lugar, da imagem e do

visível. Enquanto material semiótico ou elementos lingüísticos que sempre envolveram a obra, a linguagem torna-se aparente e adquire estatutos singulares nas diversas *démarches*: a assinatura, os contratos (que são, de certa maneira, seus sucedâneos), os títulos, as inscrições, etc., e, sobretudo, os textos dos artistas. Contexto no qual Buren se inscreve e que adquire a dimensão de um fato político no grande debate em torno dos *Deux Plateaux*.

Uma curiosidade no que diz respeito à relação do texto com a obra de arte é a compra, pelo Fonds Régional d'Art Contemporain d'Île-de-France, dos tapumes do canteiro de obras dos *Deux Plateaux* com as inscrições deixadas pelos passantes. Em sua maior parte, elas exigiam a anulação do projeto ou eram francamente negativas, irônicas, escatológicas, mas também racistas sobre a origem judaica de Buren ("Ultraje judeu à França"; "Fora colunas socialistas judias") Tampouco faltavam referências ao



valor estético e, claro, ao fato de tratar-se ou não de arte, por exemplo. "Um insulto à arte moderna".<sup>15</sup>

Na Bienal de Veneza do mesmo ano, Buren é premiado. O pavilhão francês é inteiramente ocupado, sendo o exterior coberto com bandas alternadas de espelho de 8,7cm de largura. No interior, em uma das salas, bandas alternadas de fórmica azul e, em outra, o "instrumento visual" deixava ver, retirado o revestimento, os tijolos vermelhos característicos das construções de Veneza. Buren conjuga, então, uma instalação permanente em espaço público – Palais Royal – com uma instalação, efêmera, em um dos centros internacionais da arte. Ambas *in situ*, dialogam com a cidade e com a arquitetura.

### Limites críticos

A partir desse período, em que se viu multiplicada sua atuação nos mais diversos museus e lugares, cabe a questão se sua "ferramenta visual" guardaria o anonimato e a impessoalidade, tal como se apresentam em sua lógica teórica. Data ainda desse momento uma afirmação crucial do artista: "As faixas listradas não são em si um material que se possa expor. 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'. Quando trabalho numa galeria, num museu ou na rua, é isto que faço: tomo emprestada a paisagem".<sup>16</sup>

Sem dúvida, "emprestar", através de uma "janela", a paisagem é revelador da concepção de paisagem e de uma velha conhecida nossa: a janela, descrita por Alberti enquanto o que definia a nova pintura renascentista. Não chegam então a ser surpresa suas investidas contra os artistas que trabalham na paisagem, em particular os da *land art*. Ainda em Limites críticos Buren afirma: "Fugir da cidade para infeccionar o campo com sua lepra. Esta

constatação não visa tomar as dores da natureza, mas denunciar a vaidade covarde do esteta do campo. Isto posto, no que tange à arte e seus limites, o artista em fuga não engana nem mais nem menos que seus 'correligionários' de outros tempos".

"Emprestar" a paisagem, porém, contém de certa forma uma contradição, pois entrar na paisagem é perder-se em um espaço descontínuo, não homogêneo, só passível de ser confrontado de maneira fragmentada. Por isso o interesse, por parte dos artistas atuando na paisagem, pelas relações com os mapas, medidas e orientações, que informam também a percepção do espaço, não subsumidas à grade de coordenadas que indica a relação com a arquitetura. Interrogar o real questionando a grade perspectiva e polarizando o espaço por meio da dimensão temporal pressupõe assumir a paisagem enquanto operação perceptiva, com sua profunda ambivalência de ser presença e também representação; de ser, como diz Augustin Berque, uma relação de transitividade com o meio ambiente.<sup>17</sup> O legado do investimento na paisagem não apenas se faz presente na cena contemporânea enquanto alargamento do espaço de interferência estética, como trouxe um novo olhar para a relação entre passado e presente, natureza e cultura, tempo e espaço, incluindo-se aí as circunstâncias históricas do lugar que fundam a significação da obra. Para Buren, no entanto, suas apresentações são desenhos *in situ*. O "instrumento visual", colocado em um conjunto heterogêneo, com vistas a questionar e transformar esse contexto, "vai defini-lo, recortá-lo, DESENHÁ-LO (e também colori-lo, ressaltá-lo, iluminá-lo, decorá-lo, criticá-lo, politizá-lo, etc.) tanto mais que o lugar (o espaço) em questão vai dar-lhe forma, seu DESENHO".<sup>18</sup>

A idéia de beleza, particularmente presente nos últimos textos de Daniel Buren,<sup>19</sup> não é a meu ver, dissociável da sua concepção de desenho *in situ* e, portanto, de forma. Sua idéia de beleza, que presume a capacidade do artista de "trazer à cidade um suplemento de alma", não deixa igualmente de evocar os impasses de certos trabalhos

da *land art* implicados na problemática ecológica, tentando ocupar um lugar na restauração de lugares assolados pela ação da sociedade tecnológica. Alan Sonfist, por exemplo, cuja "memória da terra", pensada sobretudo para o espaço urbano, visava encontrar soluções práticas para os problemas ecológicos. Ou ainda Robert Smithson, que acreditou, por um momento, que "a arte pode tornar-se um recurso físico para ser o mediador entre o ecologista e o industrial".<sup>20</sup>

Talvez esse seja o limite crítico do trabalho de Buren. Em *À força de descer à rua*, poderá a arte finalmente nela subir?, de 1998, que guarda toda a acuidade de suas reflexões e é capaz de situar a problemática da arte pública e do *in situ* ou, como diz Bernard Marcadé, da "ditadura do lugar",<sup>21</sup> Buren torna o enfrentamento com a cidade uma questão de beleza. Claro, não a beleza "implícita" que o museu assegura – o museu "onde a noção de belo é incessantemente julgada, definida, redefinida"<sup>22</sup> –, mas a beleza que possa contrastar à "feiúra que nos espreita a cada passo" e, quem sabe, diríamos, humanizar, criar "janelas" e, até mesmo, ilusão.

A impessoalidade e o anonimato da "ferramenta" visual do artista enquanto instrumento para evidenciar o conjunto de injunções da economia da arte foi evocada por Paulo Sérgio Duarte por meio da paródia de Van Gogh a propósito de Seurat: "Ele quer uma arte que qualquer um possa fazer, no futuro nada será mais reconhecível que um Buren".<sup>23</sup> O problema talvez, ousaria dizer, já se faça presente, pois as listras alternadas de Buren, tão perseverantes, embora com abordagens bem distintas, como os pincéis nº 50 de Toroni ou, por provocação, as datás e fotos de Roman Opalka, são signos que hoje fazem reconhecer Buren. Será que, de método, não teriam passado a sistema? As "cabanas", como já dito, esse espaço de substituição e de embate com a arquitetura e com o contexto que as acolhe, tornam-se transportáveis, como no caso do Centro de Arte Hélio Oiticica: cabanas de 1999 e 2000 que foram expostas, no ano passado, no Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne.

E a paisagem, de emprestada, passa a ser ocupada, o "instrumento anônimo", uma marca ou, para lembrar uma palavra em moda, um ícone.

No que ele diz ser sua primeira exposição, a qual tivemos o prazer de ver em solo carioca, o "espaço de substituição" não se tornaria de fato uma outra maneira de tornar belo o espaço do próprio museu? Questão, no entanto, que o tem interessado tanto... Embora seja pública sua extrema atenção a Cézanne, sobretudo contraposto a Duchamp, não deixa de, nos dias atuais, soar algo irônico o título de uma entrevista de Daniel Buren sobre a famosa polêmica dos *Deux Plateaux*: "Aqueles que vomitam sobre minha obra são os netos dos que cuspiram em Renoir"... mas que avós?! Os burgueses que compravam obras de Renoir no Boulevard Rechechouart...

---

Glória Ferreira é Doutora em História da Arte, Professora Adjunta da EBA/UFRJ e curadora independente.

## Notas

- <sup>1</sup> Daniel Buren: *cabanes éclatées 1975-2000, catalogue raisonné, thématique vol. 2*, Le Bourget, 2000, e *Daniel Buren: catalogue raisonné chronologique tome II, 1964-1966*, Le Bourget, Villeneuve d'Ascq; Musée d'Art Moderne Lille Métropole, 2000.
- <sup>2</sup> Daniel Buren, A arte não é mais justificável, ou os pingos nos is, (1967), in Paulo Sergio Duarte (org.), *Daniel Buren textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*, Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica/Consulado da França no Rio de Janeiro, 2000: 31.
- <sup>3</sup> Exposição realizada a convite de Johannes Cladders. Ver *Chronologie, établie para Daniel Buren, des expositions personnelles (œuvres in situ) dans les musées et les institutions*, in: Catherine Francblin, *Daniel Buren*, Paris: Artpress, 1987: 68-79.
- <sup>4</sup> VI Exposição Internacional do Guggenheim Museum, Nova York, 1971, congregando 20 artistas, em sua maioria americanos. Catherine Francblin, *op. cit.*, faz uma excelente análise desse acontecimento e da relação que Buren estabelece com a arquitetura, relação, segundo a autora, de ordem orgânica.
- <sup>5</sup> Daniel Buren, *Limites críticos*, in Duarte, *op. cit.*: 63-82.
- <sup>6</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*: 34.
- <sup>7</sup> Paulo Sergio Duarte, A ética como estética, in Duarte, *op. cit.*: 15.
- <sup>8</sup> Jean-Marc Poinso, L'in situ et la circonstance de sa mise en vue, *Les Cahiers du Musée Nationale d'Art Moderne*, nº 27, primavera 1989, Organizador dos três volumes dos escritos de Buren, *Les Écrits (1965-1990)*, publicados pelo capc Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, em 1991, Poinso tem desenvolvido importante reflexão sobre a poética de Buren. Ver, por exemplo, *La signature contre l'art*, *Ligeia*, nº 7-8, out./dez. 1990.
- <sup>9</sup> Ver Rosalind Krauss, A escultura no campo ampliado, *tr. br. Gávea*, nº 1, s/d.
- <sup>10</sup> Além dos textos e entrevistas de Buren sobre *Deux Plateaux*, ver Guy Lelong, Daniel Buren, *Les deux plateaux*, in *Domaines publics*, Orléans, Collection du Frac Centre, 1999.
- <sup>11</sup> Entrevista com Daniel Soutif, (1986), in Duarte, *op. cit.*: 106.
- <sup>12</sup> Benjamin Buchloh, Formalisme et historicité, modification de ces concepts dans l'art européen et américain depuis 1945, in *Essais historiques II Art contemporain*, Villeurbanne, Art édition, 1992, Joseph Kosuth *apud* B. Buchloh: *The Sixth Investigation, porposition 14*, Colônia, ed. Gerd de Vries, 1969.
- <sup>13</sup> E isso antes mesmo da "era Mitterand" dos grandes trabalhos, mas já com Pompidou e o centro que leva seu nome. Basta lembrarmos que em 1985, Christo embala a Pont-Neuf – levantando o debate a respeito de se se tratava de uma obra de arte ou não, exigindo até uma decisão em tribunal para regulamentação jurídica que a declarava arte (para direitos de reprodução e imagens e produtos) –, a instalação das pirâmides de Pei no Louvre e ainda a construção da Opéra da Bastille. Somem-se a isso as questões conjunturais de coabitação de um governo de direita com um presidente socialista.
- <sup>14</sup> Particularmente em *Mise en garde*, de 1969 (infelizmente não presente nessa coletânea, sem dúvida dado o volume de textos do artista), publicado no catálogo da exposição *Konzeption/Concept*, Städtisches Museum, no qual define sua maneira mais como um "método de trabalho do que a proposição de um novo gadget intelectual". Reeditado in *L'art conceptuel, une perspective*, Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989. Ver também a excelente entrevista: Olle Granath, *Samtal med Daniel Buren*, in *Coincidences Daniel Buren*, Estocolmo, Moderna Museet, 1983.
- <sup>15</sup> Nathalie Heinich, Les colonnes de Buren au Palais-Royal. *Ethnographie d'une affaire*, in *L'art contemporain exposé aux rejets. Etudes de cas*, Paris: Editions Jacqueline Chambon, 1998.
- <sup>16</sup> "Aqueles que vomitam sobre minha obra são os netos dos que cuspiram em Renoir". Entrevista recolhida por Marie-France Saurat (1986), in Duarte, *op. cit.*: 115.
- <sup>17</sup> Ver Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris: Gallimard, 1997; Augustin Berque, *Les raisons du paysage*, Paris: Hazan, 1995.
- <sup>18</sup> Terminologia, in Duarte, *op. cit.*: 119.
- <sup>19</sup> Em especial *À força de descer à rua, poderá a arte finalmente nela subir* (1998) e *Questões sobre a beleza* (2000), ambos in Duarte, *op. cit.*
- <sup>20</sup> Robert Smithson, *Untitled, 1972*, in Nancy Holt (org.), *The Writings of Robert Smithson*, Nova York: New York University Press, 1978: 220. Poderíamos, igualmente, evocar as diversas aspirações da tradição construtivista de interferência no espaço social.
- <sup>21</sup> Bernard Marcadé, L'in situ comme lieu commun, *Art Press*, nº 137, junho 1998: 36-39.
- <sup>22</sup> Daniel Buren, *À força de descer à rua, poderá a arte finalmente nela subir*, in *op. cit.*: 193.
- <sup>23</sup> Duarte, *op. cit.*