

Tiago Machado de Jesus¹

Resumo:

Considerando o contexto histórico e as repercussões em torno da instalação censurada “*Peinture/Sulpture*”, trabalho *in situ*, realizada por Daniel Buren em 1971, no Museu Guggenheim, em Nova Iorque, procuramos discutir como, nesse momento de sua trajetória, o artista compreendeu e se relacionou com o espaço expositivo especializado das artes plásticas tal como materializado nos sistemas dos Museus e Galerias.

Palavras-chave: Daniel Buren, arte contemporânea, museus de arte, crítica institucional.

Abstract:

Considering the historical context and the repercussions around the censored installation “*Peinture / Sulpture*”, work *in situ*”, presented by Daniel Buren in 1971, at the Guggenheim Museum in New York, this paper discusses how, in this moment of his career, the artist was related to the specialized exhibition space of fine arts as materialized in the systems of Museums and Galleries.

Keywords: Daniel Buren, contemporary art, art museums, institutional critique.

¹ Doutor em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social - FFLCH-USP. A pesquisa que originou este artigo teve apoio da FAPESP na modalidade Bolsa Regular de Doutorado. Email: tiagomach@uol.com.br

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.

2

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 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.1) 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 exhibir apenas a pintura no exterior (10mx1,5m).



FIG. 1. *Photo-Souvenir: "Peinture/Sculpture"*. Trabalho *in situ*. Solomon R. Guggenheim Museum. 1971.

A concepção desta instalação fazia parte da tentativa de expandir seu trabalho em direção a uma postura crítica em relação aos locais especializados de produção e exposição de arte. Mantendo a ideia associada à redução da pintura, as suas listras coloridas sobre tecido se tornarão aquilo que ele chamou de “ferramenta visual”, que se materializa nas listras coloridas aplicadas a qualquer superfície, seja ela tela, cartaz, vidros, paredes, etc . Nestes trabalhos, quando introduzidos no interior dos locais de exposição abertos à produção artística contemporânea, de maneira geral, Buren procurava mostrar que o local de exposição da arte moderna, já institucionalizada nos espaços expositivos especializados fornecidos pelos museus e galerias, é um espaço ideológico e materialmente construído através de um determinado projeto cênico e arquitetônico:

Um número considerável de obras de arte (as mais exclusivamente idealistas, cf. *readymade* de todos os tipos) ‘só existe’ porque o lugar 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).

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”.

No final dos anos 1960, o objetivo almejado pelo artista consistia na 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,2012, p.15.). 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, elementos 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)², 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.³

O argumento contido nestes textos de síntese escritos ao final desse período intermediário será repetido e desenvolvido em várias direções em função dos problemas ligados à concepção, instalação e recepção dos trabalhos realizados. Assim, novas formulações de trabalho serão propostas à medida que Buren avança em espaços cada vez mais variados e que apresentam desafios específicos. Mas a principal questão, plenamente formulada no início dos anos 1970, permanece central: tratava-se do

² 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.

³ Para uma visão mais detalhada sobre a formulação da “ferramenta visual” como desdobramento da redução da pintura aos seus elementos mínimos, no trabalho de Buren, cf. MACHADO, T. A pintura de grau zero e os princípios do trabalho *in situ* em Daniel Buren. Domínios da Imagem, v. 8, n.14 (2014), pp.: 101-114. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19111>>, acessado em : 13/03/2015.

questionamento da suposta liberdade ilimitada conquistada pelo artista dentro do sistema da arte contemporânea. 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.

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 constituem 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 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. Vários especialistas afirmaram que as práticas modernas da museologia bem como daquelas práticas discursivas auxiliares do museu, a museografia - ou neste caso específico 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 (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). Já para o crítico norte-americano Douglas Crimp (2005, p.181) o museu:

...arranca os objetos de seus contextos históricos originais não como um ato de celebração 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).

Para Tony Bennett (2005), por outro lado, a instituição do museu, se estruturou, não apenas como um mausoléu da cultura, conforme a célebre definição de Theodor Adorno⁴, 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:

(...) [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 desenvolveu um estudo sistemático sobre a museologia, mesmo porque esse não é o objetivo principal de seu trabalho. Entretanto, o artista se atém neste momento de seu percurso, ao conjunto dos efeitos contextuais e de longa duração presentes no espaço visual partilhado pelas diferentes 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 artista⁵.

⁴ “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)

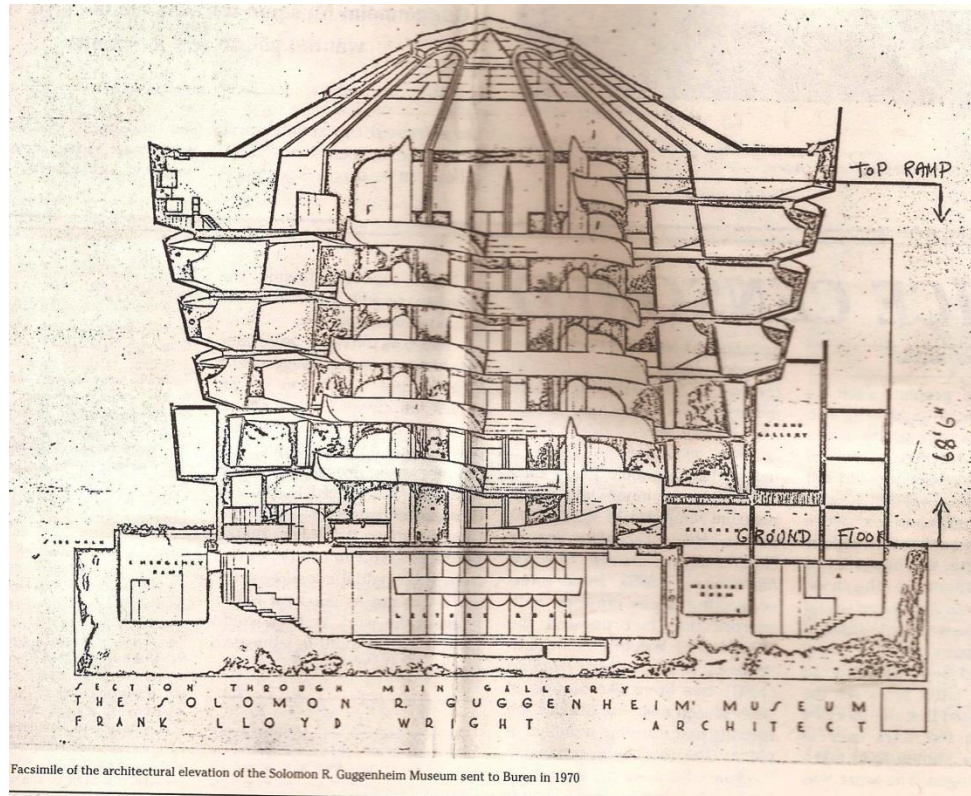
⁵ “O inimigo do criador não é somente o Museu, a Galeria, nem mesmo o crítico, esse parasita, isto que em uma palavra alguns chamam o “sistema”, mas sim a horda de seguidores de modas, os eunucos do pensamento, os reacionários patenteados: os artistas que a seu nível representam no poder a força que

As sanções do museu Guggenheim

Embora, Buren já considerasse a importância da materialidade do lugar de apresentação para o desenvolvimento da instalação, o trabalho que resultou na peça a ser abrigada pelo prédio do museu Guggenheim em 1971 foi desenvolvido bem longe dali: 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 (Cf. o exemplo da FIG.2). 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, o artista propunha percorrer os limites do museu de modo a mostrar seus limites institucionais materializados na arquitetura do prédio do Museu Guggenheim, projetado pelo arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright (1867-1959), um dos maiores nomes da arquitetura moderna.

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, 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.” (WRIGHT, apud.: FRANCBLIN, 1987, p.37).

o perpetua” (BUREN, 2012, p.552)



Facsimile of the architectural elevation of the Solomon R. Guggenheim Museum sent to Buren in 1970

FIG. 2. Fac-símile do plano de elevação do Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, enviado a Buren em 1970. Arquiteto Frank Lloyd Wright.

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, por sua vez, preencheu o vazio que estrutura a arquitetura do prédio, em volta do qual as salas utilizadas para a exposição estão instaladas uma depois da outra seguindo o formato espiralado. 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 límpido para se observar o melhor da arte vanguardista “internacional”. A própria arquitetura materializava-se como um verdadeiro projeto museal.

A censura sofrida pela instalação foi realizada pela instituição, na figura da curadora associada Diane Waldman, mas sua motivação estava em aspectos contingenciais que se reportam à situação específica gerada pela própria exposição.

Pois, apesar de visar, trabalhando em seu apartamento em Paris, este verdadeiro pugilato contra a arquitetura de Wright e o projeto museológico nela implícito, o projeto para o trabalho havia sido aprovado pela instituição, que inclusive disponibilizou os meios para sua instalação. A motivação para a retirada de “Peinture/Sulpture” no dia da inauguração para o público originou-se a partir da reclamação de dois artistas participantes: os norte-americanos Don Judd e Dan Flavin. Este aspecto contextual não havia sido previsto por Buren e nem mesmo pelos organizadores da exposição. Mesmo com uma petição assinada por dez outros artistas (FIG.3), 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.

9

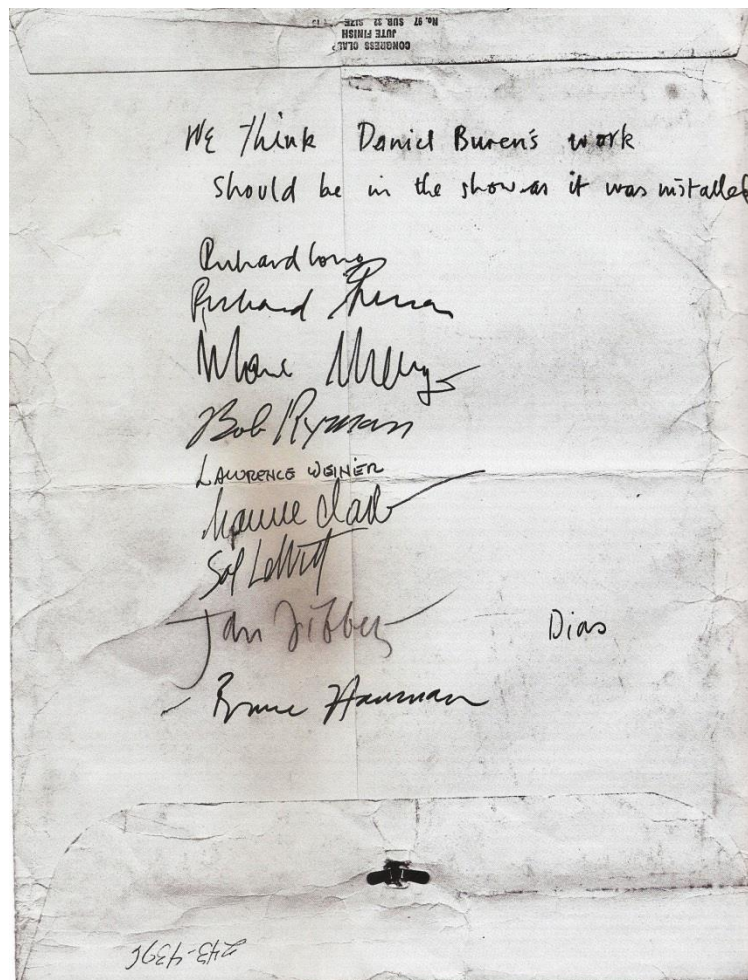


FIG. 3. Petição improvisada por Buren, escrita no verso de um envelope, onde se pode ler: “Nós achamos que o trabalho de Daniel Buren deve estar presente na exposição tal qual foi instalado.”, seguido das assinaturas de dez artistas.

Neste sentido, não seria difícil sustentar a afirmação de que o elemento detonador da censura não foi o rompimento com o regime do olhar imposto pela

arquitetura do prédio. Buren, com “*Peinture/Sculpture*”, rompeu antes com o frágil equilíbrio entre o espaço expositivo e as propostas dos artistas minimalistas, defendidas em última instância pelos organizadores da exposição. Este episódio mostrou quase didaticamente o papel exercido pelos próprios artistas na reprodução do sistema da arte. Daniel Buren elaborou sua experiência relativa à censura nos seguintes termos (2012, p.199):

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.

Levando-se em conta essa “dupla revelação”, o segundo ponto importante para se compreender a posteridade desta instalação censurada diz respeito ao fato de que este episódio mostra com clareza as limitações do conceito de espaço mobilizado pelo minimalismo, defendido pelos artistas norte-americanos.

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, buscavam ultrapassar os últimos resquícios do ilusionismo presente na pintura enquadrada pela moldura e na escultura sobre o pedestal. Algo que fica mais claro se lembrarmos de que a tese modernista que animava o debate artístico norte-americano, incorporada no trabalho do influente crítico Clement Greenberg, procurava afirmar que as obras de arte, ao final de um longo processo histórico teriam atingido um grau pleno de autonomia no qual a obra de arte faria referência apenas a si mesma, ao seu meio específico:

“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 opõe aos esforços feitos para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivista-realista.”⁶

As artes plásticas deveriam, portanto, se libertar de princípios como os da similitude ou da mimese, para encontrar seus próprios caminhos, aqueles relacionados com o seu próprio fazer, ao lidar de maneira cada vez mais consciente com a “opacidade de seu

⁶ GREENBERG, C. “*Rumo a um mais novo laocoonte*”, In.: GREENBERG, C. et al ., Op. Cit., p.55

meio específico”. Sendo esta a característica central, como ele sustentará ainda no seu texto manifesto de 1960, para a definição de uma pintura modernista (Cf. GREENBERG, 2001, pp.101-110). Dito em poucas palavras, seguindo o raciocínio de Greenberg, o pintor modernista deveria se confrontar com o fato de que o meio específico de sua arte não são os elementos exteriores representados na pintura, mas sim a própria planaridade da tela, evitando usar técnicas ilusionistas ou motivos referenciais (uma mancha alaranjada na tela indicando o pôr-do-sol, por exemplo) para, desse modo, retirar todas as consequências estéticas das reais particularidades de seu meio:

11

As artes, portanto, foram tangidas de volta aos seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas. É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a opacidade de seu meio deve ser enfatizada. No caso das artes visuais, o meio se revela físico; por isso a pintura pura e escultura pura buscam, acima de tudo mais, afetar o espectador fisicamente. (GREENBERG, 2001, p.54)

O eixo histórico que induz o movimento da vanguarda artística, segundo a influente perspectiva de Greenberg é aquele que reporta à constituição progressiva da autonomia do espaço pictural da pintura moderna.

Donald Judd que, conforme vimos acima foi um dos opositores da instalação do trabalho de Buren, será um dos principais teóricos do movimento minimalista, em seu texto “Objetos Específicos” ele, por sua vez, 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)

Dessa forma, o minimalismo de Judd, compreendia-se como uma alternativa crítica ao modernismo de Greenberg, contudo a tentativa de incorporar o espaço real, entendido como fenômeno perceptivo a ser trabalhado pelo objeto minimalista, esbarra no conceito euclidiano de espaço tridimensional sustentado artista americano. Em sua proposição, o espaço seria meramente o conjunto abstrato de vetores, servindo como receptáculo mais ou menos adequado para a obra tridimensional ou, em sua terminologia, para os “objetos específicos”. Os problemas advindos desse modo de se

conceber o espaço expositivo podem ser inferidos a partir 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).

12

Pode-se deduzir então que o espaço “real” buscado pelo artista norte-americano, ou não existe ou se parece em muito com o cubo branco de uma galeria “elegante”, sem a presença da “gravidade” própria aos espaços sociais.

Diferentemente do minimalismo, a prática do trabalho de Buren considerou 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. No espaço expositivo em questão, fornecido pelo museu Guggenheim em Nova York, a arquitetura já materializava uma proposta museológica, sintetizada nas palavras de Frank Lloyd Wright, 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. A nacionalidade dos participantes, por exemplo, 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.⁷ Daniel Buren era o único artista francês.⁸ Esses dois fatos jogavam por terra a tentativa de incorporar o espaço como um fenômeno perceptivo apenas, sem levar em conta os fatores sociais e políticos que ali se materializavam. Ao mobilizar esses fatores,

⁷ 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.

⁸ Este fato 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).

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 espaço teórico e expositivo teorizado pelo modernismo de Greenberg.

Após o episódio da censura da instalação de Buren, 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. Nesse sentido verifica-se, então, a reformulação institucional do próprio Museu Guggenheim. Após estes eventos 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 grande processo de reformulação: 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, por sua vez, 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 em 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 experimentou 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)

Considerações finais

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 a obra 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”. O espaço especializado de

exibição é concebido, portanto, como parte de um sistema cultural peculiar, com regras e determinações muitas vezes inacessíveis tanto para o espectador quanto para o produtor dos objetos de arte, o artista seria então apenas mais um elemento integrado ao jogo do sistema artístico. Nesse sentido, em um desdobramento lógico, o trabalho realizado por Buren passa a considerar os efeitos dos múltiplos discursos produzidos pelas disciplinas associadas à arte com “A” maiúsculo, para usarmos o termo de Douglas Crimp, na composição do espaço expositivo.

Após os desdobramentos resultantes deste embate entre o artista e o sistema da arte, aqui representado pelo contexto expositivo da *Sixth Guggenheim International Exhibition*, o trabalho *in situ* de Buren passará a operar no interior dos espaços expositivos especializados através de usos variados da ferramenta visual, como um camaleão, utilizando esta parte importante do sistema artístico como um organismo “*in vivo*”, contextual, e, sobretudo, considerando-o como um dos meios que compõem o sistema da arte, sistema este capaz de capturar o que há de vivo na obra de arte através do controle de elementos fundamentais que concorrem para sua produção. Essa estratégia permitirá ao artista inserir seus trabalhos no interior dos espaços de exposição da arte contemporânea, explorando as ambiguidades e contradições do sistema, incorporando as sanções do espaço como elementos trabalhados pela própria instalação, diferentemente do que ocorreu com a instalação nova-iorquina de 1971, procurando, assim, evitar ao máximo possível a censura pura e simples, entendida pelo artista como, em última instância, uma vitória da instituição e como derrota do trabalho proposto.

Algo fundamental se considerarmos que nas décadas seguintes, 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 1970 cada vez mais acessíveis ao público e à arte contemporânea de maneira geral. Segundo as premissas do trabalho de Daniel Buren isso também significou a ampliação das possibilidades do trabalho *in situ*. Com as novas formas de recuperação engendradas pelos espaços expositivos contemporâneos, os temas para o trabalho também se ampliaram consideravelmente. Levando-se isso em conta, não é à toa que Daniel Buren se consolidou nas últimas décadas como um dos artistas mais importantes do cenário contemporâneo.

Fonte das imagens

FIG.1: Photo-Souvenir. “Peinture/Sculpture”. Trabalho *in situ*. Solomon R. Guggenheim Museum, 1971. (Fonte: BUREN, 1988, Il.61.)

FIG.2 : Fac-símile do plano de elevação do Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, enviado a Buren em 1970. Arquiteto Frank Lloyd Wright. (Fonte: SOLOMON R.GUGGENHEIM MUSEUM, 2005, p.1B-3)

FIG. 3. 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. (Fonte: BUREN, 2002, p.C-44).

15

Referências Bibliográficas

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

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

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

BUCHLOH, Benjamin H.D. *Neo-Avant Garde and Culture Industry*. Massachusetts: MIT Press, 2003.

BUREN, Daniel. *Photo-Souvenir 1965-1988*. Villeurbanne: Art édition, 1988.

_____. *Les Écrits (1965-1990)*. Bordeaux : CAPC Musée d’art contemporain de Bordeaux, 1991

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

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

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

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

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

JESUS, Tiago Machado de. A pintura de grau zero e os princípios do trabalho *in situ* em Daniel Buren. *Domínios da Imagem*, v. 8, n.14 (2014), pp.: 101-114. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19111>>, acessado em : 13/03/2015.

KRAUSS, Rosalind. The Cultural Logic of the late Capitalism Museum. *October*, Massachussets, n°54, pp. 03-17, Fall 1990.

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*, Vol.77, n°1, March, 1995.

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