

O “Efeito Beaubourg” na perspectiva de Daniel Buren

Tiago Machado de Jesus

Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo e bolsista da FAPESP.

Resumo: Em 1969, no ocaso do estado de bem-estar social francês, e no rescaldo das rebeliões e greves de 1968, o governo George Pompidou anuncia o projeto de construção de um ambicioso centro cultural, que anos mais tarde levaria o nome de seu idealizador. Apesar de contar com um espaço expositivo e acervo permanente (Musée National d'Art Moderne), o *Beaubourg* não pode ser enquadrado apenas na categoria de museu. Costurado no coração de Paris, o Centro parece antes acumular a função de um museu em um empreendimento muito mais vasto, que engloba a *Bibliothèque Publique d'Information*, um centro de pesquisa em música (*IRCAM*), entre outras ações. Nossa intenção aqui é mostrar como estas questões, vinculadas aos “novos museus”, foram formalizadas em um momento da obra do artista plástico francês Daniel Buren, autor ligado aos desdobramentos neovanguardistas na França, conhecido como um dos principais expoentes da *institutional critique*. Para tanto analisaremos, apoiados na bibliografia disponível sobre o assunto, seus escritos e suas duas instalações complementares realizadas no Centro George Pompidou intituladas *Les Couleurs: sculpture (1975-1977)* e *Les formes: peinture (1976-1978)*.

Palavras-chave: crítica institucional, Daniel Buren, Novos museus, Centre George Pompidou

Abstract: In the year of 1969, during the decline of the French Welfare State, and in the aftermath of the riots and the strikes of 1968, President George Pompidou announced the construction project of an ambitious cultural center, which years later would take the name of its creator. Although it has some space for exhibitions and a permanent collection (Musée National d'Art Moderne) it can not be framed only as a museum in a traditional sense. Stitched in the heart of Paris, the center seems to accumulate the function of a museum in a much broader development, which includes the *Bibliothèque Publique d'Information*, a research center in Music (*IRCAM*), among others. My intention here is to show how these issues tied to the "new museums", were formalized in a moment of Buren's work who is an author linked to neo-vanguards developments in France, known as one of the leading exponents of *institutional critique*. For this, supported by the literature on the subject, I analyze his writings, and the history of his installations at the *Centre George Pompidou* entitled "*Les Couleurs: sculpture (1975-1977)*" and "*Les formes: peinture (1976-1978)*".

Keywords: Institutional critique, Daniel Buren, New museums, Centre George Pompidou

Se for possível eleger um precursor para o fenômeno que Otilia Arantes denominou genericamente de “Novos Museus”, seríamos inevitavelmente levados a considerar o *Centre George Pompidou*, situado no 4º *arrondissement* em Paris, um forte candidato¹. Inaugurado em 1977, o Centro, também conhecido como Beaubourg — nome do bairro onde foi construído — marcaria, segundo muitos comentadores, uma transição entre a tradição moderna dos museus neutros, com suas paredes brancas, apartado do mundo exterior, para um novo tipo de empreendimento cultural multimidiático². Neste sentido, o Beaubourg seria um divisor de águas também no que diz respeito aos modos de expor as produções culturais e sua relação com o espaço onde se inserem. Assim, num primeiro momento falaremos sobre o prédio que abriga o Centro, destacaremos algumas interpretações de sua arquitetura e de sua posição central enquanto empreendimento cultural contemporâneo. Em seguida partimos para uma análise da concepção do artista plástico francês Daniel Buren sobre a função dos museus de arte, utilizando como documento um texto de sua autoria datado de 1970, para, por fim, mostrar como sua obra plástica, materializada nas instalações *Les Couleurs: sculpture* (1975-1977) e *Les formes: peinture* (1976-1978), se relacionou com o desafio imposto pelas novas estratégias de inserção dos museus de arte na vida social.

O CENTRO

O prédio que abriga o Centro George Pompidou é fruto de uma composição heterogênea de temas retirados da história recente da arquitetura moderna. O projeto arquitetônico que começou a ser elaborado em 1971, é fruto de esforços múltiplos cujos principais nomes são o do arquiteto italiano Renzo Piano e o do britânico Richard Rogers. A fachada do prédio é articulada a partir de um modernismo militante, que em seu conjunto parece anunciar uma espécie de nave mítica da modernidade, que desde o início promete uma viagem para além dos limites do lugar físico onde se encontra instalado. Com claras reminiscências do construtivismo russo, art *déco* francesa e do futurismo, linhas fortes e decisivas aparecem mescladas com linhas instáveis e quase que provisórias (FIG. 1). A presença maciça do vidro anuncia com sua transparência, a fugacidade e a fragilidade daquela montagem, deixando entrever suas estruturas, bem como a série de detalhes inacabados e coloridos que animam este eclético edifício imerso em um eterno processo de construção:

“Com seus tubos entrelaçados e seu ar de ser o espaço para uma exposição universal, com sua (calculada?) fragilidade tão distante da mentalidade ou da monumentalidade tradicional,

ele abertamente proclama que nada é permanente em nossos dias e em nossa época, e que a nossa própria temporalidade é a do ciclo que aceleradamente se recicla (...) O único conteúdo do Beaubourg é seu próprio volume”³

Deste modo, Baudrillard procura destacar o caráter autorreferencial que marca a arquitetura do prédio, ela funciona como uma obra de arte *per se*, inclusive espalhando sua “potência” para além de seus domínios: “Tudo ao redor do bairro [Beaubourg] não é mais que um verniz – limpeza da fachada, desinfecção, design *snob* e higiênico – mas sobretudo mentalmente é uma máquina de produzir vazio”⁴. O prédio surge simultaneamente como um ponto de concentração e de dispersão no ambiente urbano no qual se insere, como um ponto nodal de uma rede. Congrega atividades antes dispersas, como por exemplo, teatros, espaços expositivos, bibliotecas, restaurantes, lojas diversas e cafés. Por ocasião da entrega do prêmio Pritzker de arquitetura a Richard Rogers, o jornal New York Times definiu com clareza esta natureza polivalente da instituição: “O Pompidou revolucionou os museus (...) transformando aquilo que fora monumentos de elite em lugares populares de troca social e cultural, costurado no coração da cidade”⁵ (FIG. 2).

Este modo de aparecimento se coaduna com as alegações oficiais sobre o investimento público do governo francês à época. Tratava-se então, conforme o discurso oficial, de “animar” o combalido corpo social moderno, oferecendo para um público polimorfo, situações de fluidez, comunicação e arejamento, permitindo dentro de um espaço de convivência maior democratização das produções culturais, dirigidas para uma ampla gama de espectadores (FIG. 3).

Todavia, para uma melhor compreensão das diretrizes que envolvem tal projeto de “animação cultural” e do que se trata com o termo “ampliação” do acesso aos produtos culturais, seria importante considerar que este discurso começa a ser formulado em um momento histórico específico, ou seja, apenas três anos depois de uma das maiores mobilizações urbanas já vistas, cujo epicentro foi exatamente a cidade de Paris — me refiro evidentemente aos acontecimentos do mês de Maio de 1968. Neste contexto deve-se considerar que, por um lado o fim da década de 1960 e o início da década de 1970 marcam a consolidação do fenômeno que Mandel batizou de “capitalismo tardio”. Dito de maneira esquemática, após a segunda guerra mundial os países do capitalismo central assistem a um acelerado processo de modernização e de expansão da lógica de funcionamento do capitalismo e o conseqüente desmantelamento dos aparelhos públicos que mantinham funcionando, nos países do capitalismo central, o estado de bem-estar social, atingindo inclusive, os fundos públicos para a educação e a cultura⁶. Por conseguinte, a lógica expandida do

capitalismo passa a colonizar novos espaços no globo terrestre — com a intensificada ação de órgãos como o FMI, o BID e o Banco Mundial — indicando uma mudança qualitativa no sistema de regulação econômica internacional, no qual as formações tradicionais do Estado-nação perdem a sua centralidade. Graças às crescentes modificações no processo laboral: como a automação da fábrica e a informatização crescente dos processos de produção, o trabalho imediatamente produtivo também perde sua centralidade, dando lugar ao que Antonio Negri chamou de operário social⁷. Isto, por sua vez, se coaduna com o quadro montado por Mandel quando este afirma:

“Longe de representar uma sociedade ‘pós-industrial’, o capitalismo tardio constitui uma industrialização generalizada universal pela primeira vez na história. A mecanização, a padronização, a superespecialização e fragmentação do trabalho, que no passado determinaram apenas o reino da produção de mercadorias na indústria propriamente dita, penetram agora todos os setores da vida social.”⁸

Por outro lado, em concordância com este diagnóstico, a cultura, agora sem parte do aporte financeiro garantido pelo estado, também é englobada na lógica de funcionamento do “capitalismo tardio”. Paulatinamente a cultura passa a integrar este circuito fechado que tem nas leis de circulação da mercadoria o seu espelho. Assim, neste estágio da organização da produção cultural e artística, não se trata apenas de incorporar a alta cultura na vida cotidiana, como detectou Adorno em seu clássico ensaio sobre a Indústria Cultural⁹. Isto é, não se trataria apenas de banalizar as formas estéticas consagradas pela própria história da arte, mas de introduzir o universo cotidiano nos domínios reservados à alta cultura. Isto significa uma inversão preñe de conseqüências. Significa um processo acelerado de estetização integral da vida social, que encontra no turismo um de seus pontos-chave. Otilia Arantes chega a batizar esta reviravolta como a fase “soft” da Indústria Cultural, como um adendo ao diagnóstico apresentado pelo filósofo alemão nos idos dos anos 40. Já o historiador da arte Benjamin Buchloh, por sua vez, vai ainda mais longe ao afirmar que, sob a sombra do capitalismo tardio a cultura só pode florescer reconhecendo e compactuando com tais condições, uma vez que os próprios locais de exposição (museus e galerias) buscam se adaptar às mudanças estruturais exigidas pela época. Assim, afirma Buchloh:

“A promessa utópica dos museus de oferecer acesso público ao saber histórico e à experiência cultural, é agora pervertida em uma cínica estratégia populista, que oferece o legado público da cultura burguesa como um sedativo/substituto (...) Sua função é oferecer os mitos da cultura como bens facilmente consumíveis, que escondem o engodo de todo consumo, ocultando seu real preço, fruto do trabalho social.”¹⁰

A partir do final dos anos 70, cada vez mais a indústria do turismo alia-se à programação dos museus e ao calendário das grandes exposições de arte – e de outras feiras – ao redor do globo. As obras há muito não são consumidas isoladamente, muitas vezes estão incluídas em ‘pacotes’ de turismo cultural onde as grandes exposições e os novos museus são peças chave. Deste modo, todas estas variáveis não poderiam deixar de alterar não apenas os espaços expositivos como também o papel do “fruidor”.

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

A PROPOSTA DA “FERRAMENTA VISUAL”

Antes de analisarmos as instalações de 1977 e 1978 propriamente ditas, neste que, conforme dito acima é um dos marcos do novo modo de conceber os locais de exposição, recuperemos os principais pontos da proposta de intervenção artística de Buren.

Em meio à década de 1960, marcada pelo retorno da politização do campo artístico, a obra de Daniel Buren é orientada desde seu início por uma tentativa de compreender criticamente os modos privilegiados de concepção de um objeto de arte¹¹. Em 1967, fruto de sua experiência com o grupo BMPT¹², ele desenvolve a forma final de sua crítica à pintura, que ficaria conhecida a partir de então como seu “*outil visuel*”, ou seja, sua ferramenta visual (FIG. 4). Entrementes, o próprio modo como Daniel Buren narra o processo de elaboração de sua base de pesquisa já é bastante sintomático das linhas de força presentes no campo artístico parisiense:

“No outono de 1965, enquanto comprava materiais para o meu trabalho no célebre mercado de Saint-Pierre em Paris, eu buscava um [tecido de] linho com listras que são geralmente utilizados em travesseiros e colchões. Ele tinha acabado, tinha um de algodão muito leve, parecido com aqueles usados para cobrir os terraços de cafés e restaurantes de Paris e do

... mundo inteiro. Este material lembrava exatamente aquilo que eu havia tentado fazer de maneira formal com a pintura durante mais de um ano — se bem que com pouco sucesso. Eu comprei alguns metros e comecei a trabalhar imediatamente. As listras se tornaram um modelo, um signo que mais tarde chamei de minha ferramenta visual.”¹³

Pode-se verificar no relato acima, a presença de alguns elementos típicos das experiências de vanguarda, como a deriva pelo espaço urbano, desenvolvida já em Baudelaire (*flaneur*), retomada pelos surrealistas e no pós-guerra pelos *nouveaux réalistes*; ou as práticas de *bricolage* (coleta) tal como pensada por Schwitters e desenvolvida a seu modo por Arman. Contudo, apesar de seu trabalho estar fortemente ligado ao ambiente cultural do pós-guerra francês, permeado por posições tão díspares como as posições encampadas pelo *Nouveau Réalisme* e pela Internacional Situacionista, Buren procura dialogar de forma por vezes áspera e polêmica com as pesquisas norteamericanas, que ficaram conhecidas como Arte Minimal e Conceitual. Nesse sentido, pode-se verificar que seu olhar já está norteado pela crítica da pintura, fruto de suas pesquisas anteriores, que procuraram sintetizar os desenvolvimentos destas tendências¹⁴.

Dito de forma sintética, o *outil visuel*, longe de se constituir como emblema do fim da pintura é, sobretudo, um esforço de construção de uma relação visual através da pintura, que, a partir de sua concepção, possa ser materializada em qualquer superfície, em qualquer tamanho ou local. O suporte variável é geralmente pintado dos dois lados, quando tal é possível, fazendo uso de um elemento invariável, qual seja, o conjunto de listras verticais que alternam o branco e a cor, cuja presença já está inscrita no próprio tecido que serve de “tela”. As listras distam sempre 8,7cm entre si, formando uma série (1,2,1,2,1). Sua pintura deixa de ser “pintura” e passa a se tornar um signo para o qual não existe um significado dado de antemão. Tal intervenção procura anular o gesto expressivo para construir uma plataforma de investigação dos diferentes elementos que compõem aquilo que chamamos genericamente de obras de arte. Trata-se neste sentido de uma aproximação do “grau zero da expressão”¹⁵. Assim, a obra ou proposição não possui valor em si, ela deve, como uma série, ser posta em função de outra série para então ser devidamente analisada. Trata-se, portanto, de uma proposição visual que adquire sentido no lugar de sua instalação, conforme aponta Rosalind Krauss, em seu comentário da obra “*Within and Beyond the Frame*” (1973).

“Na medida em que as pinturas listradas de forma idêntica (pouco diferentes de toldos comercialmente produzidos) rompiam o enquadramento da galeria atravessando seus interiores, Buren parecia pedir ao observador para determinar em que ponto elas deixavam de ser ‘pinturas’ (objetos raros, originais, etc.) e começavam a fazer parte de outro sistema de

objetos: bandeiras, toalhas postas para secar, propagandas para a exposição do artista, enfeites de carnaval. Ele estava pesquisando qual é a legitimidade do poder do sistema para conferir valor a uma obra.”¹⁶

Para designar suas obras, a partir do desdobramento deste “grau zero da expressão”, Buren utiliza a expressão “trabalhos situados”. E não é à toa que ao se apresentar ele costuma dizer que vive e trabalha *in situ*¹⁷. Com esta expressão o autor pretende designar uma maneira peculiar de proceder que, de maneira geral, pode ser descrita como uma incansável demonstração do caráter relacional e relativo do *outil visuel*. Pois sua instalação se dá em meio a um conjunto de elementos variáveis, estabelecendo uma relação crítica com a arquitetura e com o espaço urbano¹⁸. Por consequência, o lugar — ao contrário do espaço abstrato do plano modernista da pintura — adquire o estatuto de parte constitutiva da obra e pretende também ser uma moldura que faz ver o lugar composto por todos estes elementos. Em “Limites Críticos”, Buren resume sua tarefa como artista:

“Neste sentido, consideramos nosso trabalho como essencialmente crítico. Crítico com relação ao seu próprio processo, revelando suas contradições e a situação de cada um dos elementos levados em consideração e isto a cada vez que o trabalho se apresenta, e não numa ordem ou sequência preestabelecida.”¹⁹

Um dos elementos privilegiados por Buren em seu trabalho é exatamente o espaço do museu e da galeria entendido como elemento constitutivo e indissociável das obras apresentadas. Daí suas intervenções buscarem aflorar a relação entre lugar e espaço. Nesta chave o lugar é compreendido como artefato, ou seja, como espaço colonizado pela ação humana, com limites, fronteiras e discursos materializados por toda parte. É neste sentido que Buren participa, juntamente com outros artistas como Lawrence Weiner, Hans Haacke e Marcel Broodthaers, do movimento que ficou conhecido como *institutional critique*. Para todos estes autores, as obras deveriam reconhecer que os materiais e procedimentos, superfícies e texturas, localização e disposição não são questões apenas picturais ou esculturais, vinculadas à obra autônoma (modernismo), ou ainda questões a serem trabalhadas apenas no campo da fenomenologia visual (minimalismo) ou da experiência cognitiva entendidas separadamente (arte conceitual). Ao contrário, tudo isto já está inscrito num campo pré-existente com suas convenções de linguagem moldadas por poderes institucionais, ideológicos e econômicos, cujos mecanismos de funcionamento devem ser analisados pelo artista e, na medida do possível, tornados evidentes em sua obra²⁰.

A FUNÇÃO DO MUSEU

Como desdobramento de suas proposições visuais, que procuram dar conta destas injunções, seguiu-se um intenso trabalho de formulação escrita. Em um destes textos Buren formula aquilo que para ele constitui a função do museu²¹. Segundo Buren, o museu é um lugar privilegiado por ser capaz de assumir simultaneamente três papéis distintos para si. Em primeiro lugar assume um papel estético, pois é suporte da obra de arte e o centro onde se processa a sua fruição/percepção constituindo-se, assim, como ponto de vista único da obra tanto topograficamente como culturalmente. Assume um papel econômico, pois o museu atribui, no ato de sua escolha, valor simbólico à obra escolhida, que, posteriormente pode ser convertido em valor econômico pelos agentes que compõem o meio artístico, como as casas de leilão e galerias especializadas. Por fim é um lugar místico, pois assegura para os objetos que adentram seu espaço o status de obra de arte, afastando todo questionamento sobre os próprios fundamentos dos múltiplos processos históricos que levaram à constituição de um determinado objeto como de obra de arte. Segundo Buren, o Museu é o corpo místico da arte.

Estes papéis estão articulados a três instâncias distintas que buscam no seu conjunto criar a ilusão das obras eternas. A primeira delas é a conservação, que opera sobre as bases materiais da obra. Tudo numa pintura é frágil, a tela, o chassi, seus pigmentos, o que significa dizer que sem a conservação levada a cabo pelo Museu a pintura seria consumida pela simples ação do tempo. Neste sentido, a conservação acaba por fixar determinada percepção fugidia da realidade, pois coisas pintadas consistem de gestos, lembranças, sonhos, símbolos, etc. enrijecidos e fixados. Mas nada disso faria sentido se não fosse a instância da reunião, que cria no espaço expositivo um ponto de vista único onde as obras são apreendidas, ao mesmo tempo em que são por ela ignoradas. Tudo se passa como se a multiplicidade representada nas obras de arte pudesse ser subsumida “naturalmente” pelo efeito narrativo produzido pelo esforço curatorial. Isto nos conduz à terceira instância da função dos museus, o refúgio. Para Buren a arte, tal como a entendemos desde a Renascença, seria inconcebível sem este lugar que abriga o objeto das intempéries e das oscilações simbólicas que percorrem o corpo de toda a sociedade histórica. Este refúgio é ao mesmo tempo condição de possibilidade e destino ignorado da arte. Em suma, “O resultado é que toda obra apresentada neste quadro age na ilusão de um “em si” ou de um idealismo (...) e que protege de qualquer possibilidade de ruptura”²².

Todavia, se considerarmos válido o diagnóstico feito acima, poderíamos dizer que qualquer

encomenda que vise integrar o acervo permanente do Centro George Pompidou oferece um desafio suplementar a este modo crítico de compreensão da função do museu. Pois, apesar de contar com um espaço expositivo e acervo permanente (Musée National d'Art Moderne) o *Beaubourg* não pode ser enquadrado apenas na categoria de museu, entendido segundo o paradigma do “cubo branco”, que marcou a fruição da arte moderna²³. Antes o Centro parece acumular a função de um museu em um empreendimento muito mais vasto, que engloba a *Bibliothèque Publique d'Information*, um centro de pesquisa em música (*IRCAM*), entre outras ações. Como o próprio nome deixa claro, o Beaubourg é construído no intuito de ser um “centro” de práticas lúdico-culturais, fruto de um plano urbanístico integrado, inclusive do ponto de vista arquitetônico. Assim, ao ser convidado para produzir uma peça para o acervo permanente do Centro, Buren teve de se defrontar com um lugar que não esconde seus pressupostos, que ao contrário, foi pensado desde o início como um ponto nodal no processo de circulação cultural que envolve todo o sistema significante que compõem o espaço urbano. Algo que remete de um modo muito peculiar ao sonho da arquitetura moderna de integração entre edifício e cidade. Todavia, a peculiaridade desta união está, dito resumidamente, na contrapartida da cisão entre *urbs* — suporte físico da cidade — e *civitas* — condição de civilidade, de cidadania, na medida em esta é negada pelo uso dos artefatos ali expostos como objetos de consumo. Lembremos que o Beaubourg é, sobretudo, um monumento dedicado à efemeridade das produções culturais contemporâneas. Ele pode ser compreendido paradoxalmente, como o fez Baudrillard, ao mesmo tempo como uma obra de arte monumental e uma instância conservadora da efemeridade.

AS INSTALAÇÕES

É este o contexto que envolve a proposição de Daniel Buren intitulada *Les Couleurs: Sculpture, travail in situ* de 1977 (FIG 5). O nome da obra (“as cores”) remete de saída a um modo de referência à bandeira francesa, símbolo máximo da identidade oficial do estado francês. Seu suporte físico é similar a uma bandeira composta com a ferramenta visual e hasteada no alto de edifícios escolhidos a dedo no espaço urbano, alternando monumentos oficiais do estado como o Palais Chailot, Grand Palais e o Louvre com edifícios ligados ao capital mercantil / financeiro e a indústria do turismo como as lojas Lafayette e o Bazar do Hôtel de la Ville. Todos locais visíveis do último piso do Pompidou. As bandeiras aparecem sistematicamente interligadas, uma vez que elas só podem ser acessadas integralmente através dos binóculos já instalados anteriormente no alto do prédio, para o deleite dos turistas. Com efeito, neste

sistema elaborado por Buren, os elementos inicialmente estéticos — as bandeiras com o *outil visuel* — assumem como que por contato com as outras bandeiras, tanto as do estado francês como aquelas que anunciam a “soberania” do poder corporativo, uma função no contexto da cidade. Já os elementos funcionais, “reais”, do prédio cumprem um papel estético ao serem incorporados na obra de Buren.

A interdependência das duas séries de objetos é o ponto central desta instalação. Pois é a conservação do ponto de vista da cobertura do Centro que permite acessar as bandeiras. Isto se dá através de um campo visual determinado que mantém a tensão entre um elemento neutro e sua função meramente provisória. Ou seja, é só através dos binóculos do Pompidou que é possível o questionamento da ferramenta visual, pois vistos de outro ponto qualquer da cidade, as bandeiras de Buren seriam apenas elementos decorativos, destituídos de sua negatividade própria, ou ainda novos signos arbitrários do poder. Dito de outro modo, ao incorporar o campo visual criado pelo Beaubourg, Buren não resolve a tensão entre espaço público e monumento, como parece ser o caso das esculturas públicas de um Richard Serra, por exemplo, antes “*As cores*” assinalaria a suspeita de uma tautologia implícita nesta relação entre o Museu e a cidade. Para Buren o Beaubourg é incontornável e se torna instrumento indispensável para a reflexão proposta pela obra.

Na instalação complementar de 1978, intitulada *Les Formes: Peinture, travail in situ*, são as paredes do Museu de Arte Moderna que são decoradas com a ferramenta visual, esta adere literalmente às paredes do museu. Nesta proposição, solicita-se ao curador responsável pelas obras que retire aleatoriamente de seu acervo quadros expostos recentemente, com a simples condição de que mantenham o lugar original onde haviam sido então expostos. Para ser mais preciso, nesta instalação a ferramenta visual ocupa um lugar no limite da visibilidade, pois está exposta ou escondida atrás dos quadros retirados do acervo. Para se ver a obra deve-se ver também o reverso da obra - o chassi do quadro exposto anteriormente naquele mesmo lugar em contato com a parede do museu. (FIG 6).

O que fica claro aqui é que a intervenção proposta não se dirige às obras de arte entendidas isoladamente, mas sim busca problematizar aquela instância que Buren chamou de “reunião”. Ou seja, trata-se de tornar evidente o fato de que o sentido da arte não advém das obras entendidas como objetos únicos e isolados, ao contrário, há inúmeras camadas discursivas que agem sobre o objeto. Isto malgrado a insistência em não considerar este aspecto, uma vez que a negação de caráter objetivo da obra é o ponto central do próprio conceito de obra de arte com a qual o Museu ainda operaria. Já, do ponto de vista da recepção, há novamente uma inversão de expectativas, ao invés de apreciar as obras de arte tal como

previamente concebidas pelo Museu, o espectador deve presentificar a exposição. Os dois níveis, que poderíamos chamar de figura (os quadros) e o fundo (as paredes do museu) estabelecem entre si um diálogo de camadas históricas superpostas e acabam por confundirem-se. Aquele que espera encontrar algo distante e isolado, uma obra aurática poderíamos dizer seguindo a célebre denominação benjaminiana, é forçado a se contentar com a imanência daquilo que lhe está mais próximo, ou seja, o próprio espaço expositivo com seus efeitos significantes.

Em suma, ao considerar as duas obras, as descrições tradicionais das inter-relações do fenômeno perceptivo (categorias como figura e fundo, espaço pictórico, etc.), não é mais válido. A principal razão disto é que a definição de espaço não é mais compreendida como condição neutra. Em ambos os trabalhos o espaço é definido temporalmente. O espaço é reconhecido e tratado como uma dimensão da história e produzido pela própria instituição. Ou seja, trata-se de um espaço compreendido como um *lugar*²⁴.

Assim, ao seguir Daniel Buren, poderíamos afirmar que o Centro George Pompidou, apesar da racionalização que envolveu a sua elaboração, das múltiplas atividades desenvolvidas ali e de seu caráter de abertura às massas, permanece cumprindo as mesmas *funções* de um museu típico do século XIX, qual seja, a separação entre cultura e a sociedade histórica de onde ela provém, aliada à reunião das obras segundo seus próprios interesses, ou ainda nas próprias palavras de Daniel Buren:

“De fato, nada é mais suscetível de ser conservado do que uma obra de arte; eis porque a arte, fundamentalmente a do século XX é deveras tributária daquela do século XIX, e aceitando seu sistema, seus mecanismos e sua função (inclusive Cézanne e Duchamp), sem desmascarar um de seus principais alibis, atribuindo ao quadro de exposição algo já dado. Podemos afirmar mais uma vez que o Museu ‘marca’, imprime seu ‘quadro’ (físico e moral) sobre tudo que expõe de maneira profunda e indelével, e é com a mais absoluta facilidade que tudo aquilo por ele exposto, ou que nele produz-se, possui o único e exclusivo propósito de nele estar inscrito.”²⁵

Mas deve-se fazer uma observação importante a este texto escrito em 1970. Conforme pode ser deduzido principalmente da instalação *Les Couleurs*, a potência estetizante do Museu, seu caráter de um fim em si mesmo, pode ser exportada para fora dele e atingir a própria cidade, esta, por sua vez pode se tornar mais um objeto de contemplação estética em meio à indústria do turismo, que em muitos casos encontram nos “Novos Museus” — nem tão novos assim, se considerarmos a instalação nos termos aqui delineados — seu ponto nodal.

Neste sentido, as bandeiras hasteadas no topo dos prédios/monumentos da cidade assinalam uma

vitória de Pirro. Pois, se por um lado a intervenção poderia apontar para a onipotência do artista contemporâneo, que poderia intervir livremente nos pontos mais importantes da cidade, extrapolando os limites físicos do museu, permitindo um contato diferenciado com as obras de arte agora expostas no espaço urbano, por outro lado, o acesso integral a esta intervenção, materializada nos signos neutros da ferramenta visual, só pode ser feito através do distanciamento produzido pelas limitações físicas e simbólicas impostas pelo próprio Centro George Pompidou, ou seja, ao sistema ao qual ele se vincula na qualidade de ponto nodal de uma rede. No caso da segunda instalação mencionada, é a própria arquitetura do espaço público de exibição que se mostra desprovida de história, antes, utiliza-se dela para submeter insidiosamente os objetos, e em última análise o público, ao seu próprio sistema significante.

Assim, se existe um mérito nestas instalações, este é fruto exatamente da recusa em resolver as contradições entre o Beaubourg e sua integração na esfera pública. Na verdade, esta última parece se dissolver ante a força do primeiro. O Beaubourg, entendido como uma instituição a serviço da modernização do estado francês, sob a sombra do “ajuste estrutural” do capitalismo tardio, parece antes imprimir sobre a cidade (“*Les Coulers*”) 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. Neste sentido, poderíamos afirmar com Otilia Arantes:

“Obedecendo a um imperativo de “animação cultural”, que alega em seu favor a regeneração de um combalido corpo social, os novos museus são de fato lugares públicos, mas cuja principal performance consiste em encenar a própria ideologia que os anima — quando muito sucedâneos de uma sociabilidade fictícia e, por força dessa transposição, inteiramente estetizada e neutralizada.”²⁶

Entrementes, as instalações de Daniel Buren também mostram que se a tautologia é uma condição incontornável para as produções culturais que adentram este espaço, saber disto, e encaminhar uma análise dos mecanismos de sua produção são os primeiros e indispensáveis passos para uma postura verdadeiramente crítica.

Figuras

•

Figura 1.

Fachada do Centro George Pompidou



Figura 2.

Centro George Pompidou visto do Monmartre.



Figura 3.

Vista interna de um dos andares do Centro George Pompidou

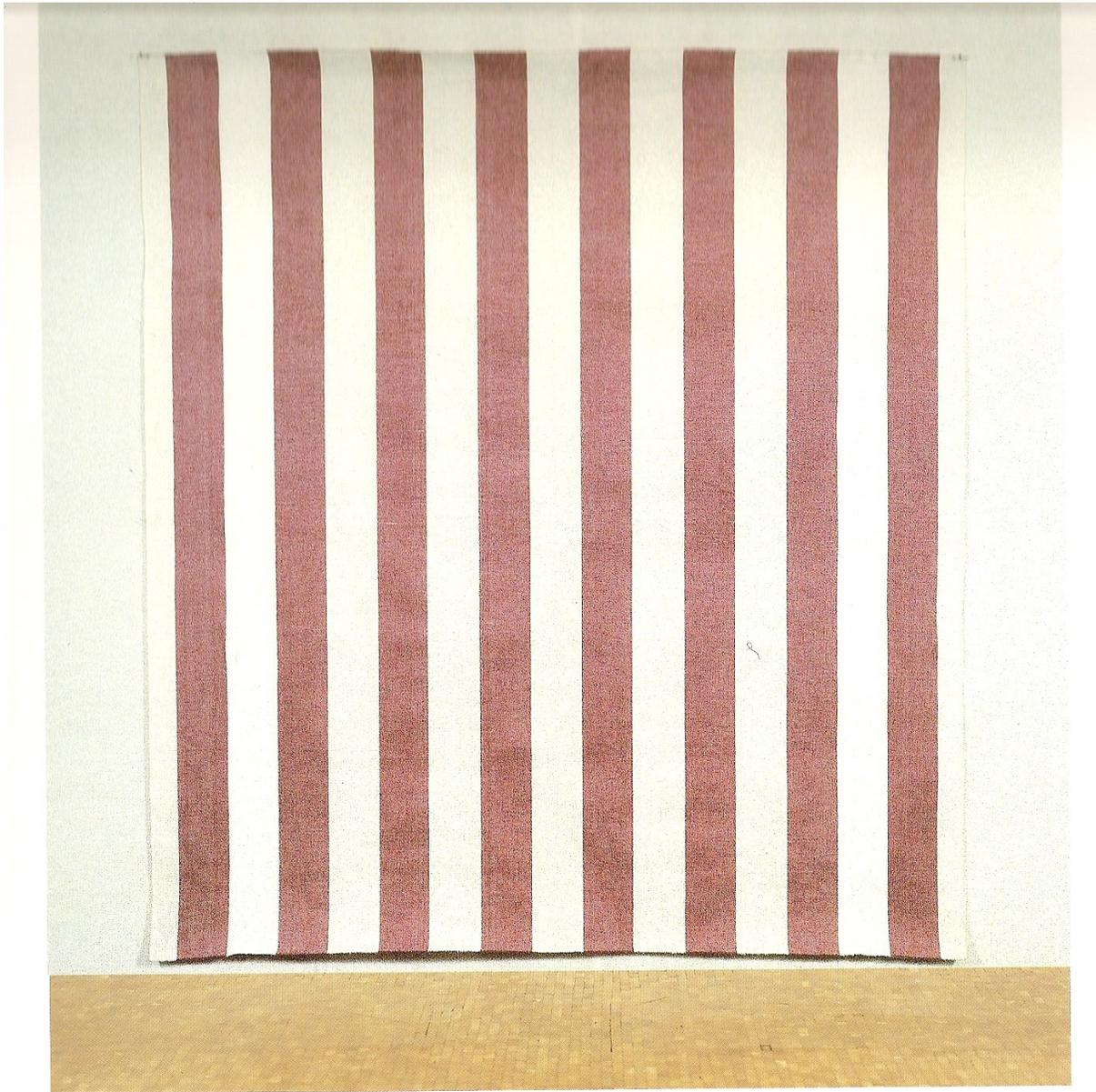


Figura 4.

Materialização da Ferramenta Visual.

Daniel Buren. Tinta Acrílica branca sobre tela listrada (1968).



Figura 5.

Daniel Buren. Les Couleurs: Sculpture, travail in situ (1977). Centre George Pompidou.



Figura 6.

Daniel Buren. Les Formes: Peinture, travail in situ (1977). Centre George Pompidou

Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean. *A Arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BUCHLOH, Benjamin. *Neo-Avantgarde and Culture Industry*. The MIT Press: Massachusetts, 2003.
- BUREN, Daniel. *Les Ecrits (1965-1990), tome III*, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, 1991.
- _____. Daniel Buren. *Textos e entrevistas escolhidos*. Organizados por Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Centro Hélio Oiticica, 2001.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas, Anos 60/70*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2006
- FOSTER, Hal; et al. *Art Since 1900*. London: Thames & Hudson, 2004
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- LELONG, Guy. *Daniel Buren*. English-language edition. Printed in Italy: Flammarion, 2002
- MANDEL, Ernest. *O Capitalismo Tardio*. São Paulo: Abril Cultural, 1982
- NEGRI, Antonio. *5 lições sobre o Império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003
- WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura, a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.

Catálogo de Exposição

- BUREN, Daniel. « Que la lumière soit » Travaux Situés, 2007. Cat.Exp. organisée à la galerie Georges Verney-Carron

Jornais

- The New York Times. Disponível em <www.nytimes.com> acessado em 19/02/2010

Periódicos

- Arte e Ensaios*, nº8, 2001
- Arquitextos*, nº34, março de 2003. Disponível em <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq034/arq034_03.asp> Acessado em 20/03/2009
- Novos Estudos Cebrap*, nº31, Outubro de 1991
- October* nº 55 Winter, 1990

- 1 CF. ARANTES, Otilia B.F. Os novos museus. *Novos Estudos Cebrap*, nº31, Outubro de 1991. p.164
- 2 FACCENDA, Marcelo Borges. Da consciência museológica francesa aos museus-supermercados de Gregotti. *Arquitextos*, nº34, março de 2003. Periódico on-line: [www.vitruvius.com.br /arquitextos/arq034/arq034_03.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq034/arq034_03.asp)
- 3 BAUDRILLARD, Jean. apud. FACCENDA, Marcelo Borges, op.cit.
- 4 Idem. *A Arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p.156.
- 5 New York Times, March 28, 2007.
- 6 Cf. WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura, a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- 7 Cf. NEGRI, Antonio. *5 lições sobre o Império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p.66
- 8 MANDEL, Ernest. *O Capitalismo Tardio*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p.271.
- 9 HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. “*A industria Cultural*” In.: idem. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. pp 113-156.
- 10 BUCHLOH, Benjamin. “*The Museum and the Monument: Daniel Buren’s Les Couleur/Les Formes.*” In.: idem, *Neo-Avantgarde and Culture Industry*. The MIT Press: Massachusetts, 2003. pp. 119-139.
- 11 Para uma visão panorâmica da obra de Daniel Buren, V. LELONG, Guy. *Daniel Buren*. English-language edition. Printed in Italy: Flammarion, 2002.
- 12 A sigla se refere as iniciais dos artistas que participaram das manifestações no Salon De La Jeune Peinture de Paris em janeiro de 1967, são eles Daniel Buren, Olivier Mosset, Michael Parmentier e Viele Toroni.
- 13 BUREN, Daniel. « *Entretien avec Phyllis Rosenzweig* » .In. : idem. *Les Ecrits (1965-1990)*, tome III, Bordeaux, capcMusée d’art contemporain, 1991, p.357.
- 14 Cf. BUREN, D. “*Entrevista com Jérôme Sans*” In.: idem. *Daniel Buren. Textos e entrevistas escolhidos*. Organizados por Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Centro Hélio Oiticica, 2001. p. 131.
- 15 BUREN, Daniel. “*Advertência*”. In.: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas, Anos 60/70*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2006. p.252
- 16 KRAUSS, Rosalind. “*Poststructuralism and deconstruction*”. In.: FOSTER, H.; et al. *Art Since 1900*. London: Thames & Hudson, 2004. p.43
- 17 Cf. BUREN, Daniel. « *Que la lumière soit* » *Travaux Situés*, 2007. Cat.Exp. organisée à la galerie Georges Verney-Carron.
- 18 Cf. FERREIRA, Glória. *Emprestar a paisagem – Daniel Buren e os limites críticos*. *Arte e Ensaios*, nº8, 2001. pp.85-93.
- 19 BUREN, Daniel. “*Limites Críticos*” In.: idem. *Textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Organização Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 2001. p. 78.
- 20 Cf. BUCHLOH, Benjamin H.D. “*Conceptual art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions.*” In.: *October* nº 55 Winter, 1990.
- 21 BUREN, Daniel. “*Função do Museu*” In.: idem. *Textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Organização Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 2001.
- 22 Idem, p.61.
- 23 Cf. O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco : a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- 24 Cf. BUCHLOH, Benjamin. “*The Museum and the Monument: Daniel Buren’s Les Couleur/Les Formes*”. In.: idem, *Neo-Avantgarde and Culture Industry*. The MIT Press: Massachusetts, 2003. p. 136.
- 25 BUREN, Daniel. “*A função do museu*” In.: idem. op. cit. p. 58.
- 26 ARANTES, Otilia B. F. op.cit. p. 169