



O espaço social da arte contemporânea e os trabalhos *in situ* nas exposições periódicas: as indicações de Daniel Buren

The social space of contemporary art and the works *in situ* in periodic exhibitions: Daniel Buren's indications

Tiago Machado

Como citar:

MACHADO, T. O espaço social da arte contemporânea e os trabalhos *in situ* nas exposições periódicas: as indicações de Daniel Buren. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 307–318, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8665258. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8665258>.

Imagem: Detalhe da Foto: "Exposition d'une exposition: Une pièce en sept tableaux", 1972, trabalho *in situ* de Daniel Buren, na documenta 5, seção Idée, Museum Fridericianum, Kassel (Alemanha). © Daniel Buren / Adagp, Paris. Fonte: <https://catalogue.danielburen.com/>.

O espaço social da arte contemporânea e os trabalhos *in situ* nas exposições periódicas: as indicações de Daniel Buren

The social space of contemporary art and the works *in situ* in periodic exhibitions: Daniel Buren's indications

Tiago Machado*

Resumo

É cada vez mais comum que as obras apresentadas em exposições periódicas sejam realizadas sob demanda e produzidas no próprio local de sua exibição. Este artigo propõe uma reflexão sobre a estrutura destes locais de exposição e suas consequências para o trabalho ali apresentado. Para isso tomo como referência histórica o conceito de trabalho *in situ*, desenvolvido por Daniel Buren e o resultado de seus trabalhos apresentados na documenta de Kassel em 1972 e na Bienal de São Paulo, nas edições de 1983 e 1985. O resultado deste processo aponta para a centralidade da figura do curador como responsável por uma obra de arte de novo tipo: a exposição. Esta reconfiguração do espaço social da arte, por sua vez, aponta para uma modificação estrutural do sistema da arte, marcado pela aceleração do tempo e fragmentação dos espaços expositivos, fenômeno frequentemente associado à expressão “bienioalização” da arte contemporânea.

Palavras-chave

Arte Contemporânea. Espaço social da arte. Exposições periódicas. Trabalho *in situ*. Daniel Buren.

Abstract

It is increasingly common for works presented in periodic exhibitions to be carried out on demand and produced in the place of their exhibition. This article proposes a reflection on the structure of these exhibition sites and their consequences for the work presented there. For this, I take as a historical reference the concept of work *in situ*, developed by Daniel Buren and the result of his works presented at documenta in 1972 and at the São Paulo Biennale, in the 1983 and 1985 editions. The result of this process points to the centrality of the figure of the curator as responsible for a new type of artwork: the exhibition. This reconfiguration of the social space of art, in turn, points to a structural change in the art system, marked by the acceleration of time and fragmentation of exhibition spaces, a phenomenon frequently associated with the expression “biennialization” of contemporary art.

Keywords

Contemporary Art. Social Space of Art. Periodic Exhibitions. Work *in situ*. Daniel Buren.

Atualmente, uma parte significativa das práticas artísticas contemporâneas baseia a sua atuação em um lugar específico, são os chamados projetos “*site-specific*”, que aparecem nas descrições de artistas e críticos com muitas variações de nomenclatura tais como “*site-determined*”, “*site-oriented*”, “*site-referenced*”, “*site-conscious*”, “*site-responsive*”, “*site-related*”. Esses termos procuram fazer referência às múltiplas permutações das práticas associadas ao trabalho artístico, com viés anticomercial desenvolvido a partir do final dos anos 1960 por artistas, como Robert Smithson, Richard Serra, Michael Asher e Hans Haacke, Lawrence Weiner e Daniel Buren (Know, 2002). É comum que estes trabalhos sejam muitas vezes comissionados pelo curador do museu em nome das instituições que representam ou da exposição periódica que estão, em parte, ajudando a organizar. Assim, as equipes curatoriais posicionadas à frente da organização dos eventos expositivos passaram a prescrever, limitar, sancionar ou negociar o local e a forma do investimento que o trabalho do artista deve sustentar.

Comentando a profusão de trabalhos *site-specific* no contexto do sistema da arte contemporânea, a curadora inglesa Claire Doherty, em seu livro intitulado *Situations*, narra um fato de teor aparentemente anedótico. A autora observa que duas das mais importantes revistas de arte do mundo – *Artforum* e a *Frieze* nas suas respectivas edições de outono de 2007, dedicadas ao *Grand Tour* na Europa (Veneza, Basel, Kassel e Münster) – tenham escolhido a mesma obra para ilustrar as capas de suas edições. A foto em questão retratava uma instalação de Bruce Nauman intitulada *Square Depression*, construída naquele ano na cidade alemã de Münster por ocasião da quarta edição da *Skulptur Projekte* em 2007. Não eram apenas fotógrafos ou os responsáveis pela edição das revistas que se sentiam particularmente interessados pela obra. Doherty destaca o deslocamento quase obrigatório de multidões de turistas em direção à instalação de Nauman, tornada atração exclusiva da exposição em Münster face ao cada vez mais competitivo circuito de exposições europeus. Segundo a autora, algumas obras de tipo *site-specific* teriam se tornado, para usar os termos de Walter Benjamin, uma espécie de reencarnação da “obra de arte aurática” na era do turismo cultural¹. Já para Otilia Arantes (2005), tal situação corresponderia a uma espécie de intensificação da função da categoria “exposição” no tecido social da modernidade. Nesta interpretação, a partir do final dos anos 70 do século XX, a indústria do turismo alia-se à programação dos museus e ao calendário das grandes exposições de arte nas quais os trabalhos de cada um dos artistas não são consumidos isoladamente, mas se encontram frequentemente imersos em grandes exposições periódicas, acessadas, por sua vez, através de pacotes turísticos destinados ao consumo da cultura, agora transformada em mercadoria vedete da sociedade do espetáculo, consoante aos termos consagrados por Guy Debord². Em suma, embora a valência deste diagnóstico possa variar entre os participantes e intérpretes do mundo da arte, pode-se observar a detecção de uma mudança estrutural ocorrida nas últimas décadas do século XX.

Uma das características mais evidentes no interior deste contexto foi a alteração da função das exposições cuja importância para a produção da arte, e não apenas na sua divulgação/socialização, como ocorria anteriormente, é central. Ela passa cada vez mais a permear os trabalhos individuais dos artistas enquanto proporcionam, por ocasião do evento, simultaneamente o lugar de aparecimento e de construção dos trabalhos. Mesmo os museus que trabalham com acervos constituídos através dos anos, frutos de um plano de aquisições organizado de acordo com seus interesses institucionais, fazem uso cada vez mais frequente dos dispositivos que caracterizam uma exposição de caráter temporário. “A tradicional oposição entre apresentação permanente e exposição temporária tendeu a se apagar e com ela a inacessibilidade dos museus” (Poinsot, 2008: 10). Com a multiplicação das exposições periódicas (de curta duração, e muitas vezes orientadas de forma temática e não histórica) e sua crescente influência nos mecanismos de exposição dos museus, principalmente a partir do fim dos anos 1960, os artistas e seus trabalhos se veem livres das condições ligadas à exibição das obras segundo

os ditames rígidos da história da arte e de seus representantes³. As exposições em seu formato “bienalizado” se tornaram um ponto de encontro privilegiado entre o que restou da tradição da história da arte, às vezes utilizada como tema de indexação da proposta, e as manifestações culturais, organizadas em modelos de festivais internacionais de arte contemporânea marcados em intervalos regulares, cujo resultado alguns analistas resumiram com a expressão “bienalização da arte contemporânea”⁴ (Wu, 2012).

Daniel Buren, um caso exemplar

Em meio à abundância de trabalhos “*site-specific*” que marca a produção contemporânea nos circuitos de arte, a proposta de trabalho *in situ*, desenvolvida por Daniel Buren ao longo de sua longa carreira é um caso exemplar das maneiras possíveis de trabalhar no interior do espaço social da arte contemporânea. O caso torna-se ainda mais exemplar se considerarmos que a trajetória profissional de Buren está ligada ao aumento no número das instituições voltadas para as atividades criativas (museus, galerias, centros de arte e cultura, etc.), da relativa globalização do sistema artístico e do peso significativo do aumento no número de exposições e de sua função como lugar específico de realização das obras, ocorridos principalmente nas últimas três décadas do século XX⁵. Ou seja, a própria trajetória do artista é marcada pela elaboração do conceito de trabalho *in situ*, na medida em que o trabalho só pode ser realizado no local de sua apresentação. Em sua formulação sintética, o conceito de trabalho *in situ*, desenvolvido pelo artista francês, procura modular o espaço real do lugar onde se ele se insere, definindo as condições de visibilidade da proposta a partir dos parâmetros arquitetônicos do espaço. Por outro lado, ele só se constrói graças ao reconhecimento das determinações materiais e simbólicas do espaço, com as quais inevitavelmente dialoga, “emprestando a paisagem”⁶. Neste sentido, os elementos do ambiente material tornam-se suporte para a instalação do trabalho, reconfigurados segundo a situação de sua exposição. Este diálogo se orienta, portanto, entre dois polos, quais sejam, a configuração material do espaço e os limites culturais ali vigentes. O trabalho *in situ*, tal como praticado por Buren, pode, assim, apoiar-se sobre diferentes aspectos dentre os quais as injunções de ordem econômica, política e estética.

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

Embora tal formulação não se encontre bem determinada desde o início de sua trajetória, formulações parciais desta problemática já podem ser observadas, com outra nomenclatura, a partir do início dos

anos 1970. Data de 1972 a reflexão fundamental de Daniel Buren sobre o contexto de “bienalização” das exposições. Ela tem por contexto a realização da documenta 5 (d5), realizada entre 30 de junho e 8 de outubro de 1972, na cidade alemã de Kassel, ocasião na qual o artista francês apresentou uma instalação que ocupava uma boa parte das paredes do *Museum Fridericianum*, principal sede da documenta daquele ano e uma colaboração no catálogo da exposição com um texto de sua autoria.

Especificamente, o trabalho foi chamado “*Exposition d’une Exposition, une Pièce en 7 Tableaux*” e consistiu na instalação de sua ferramenta visual - o papel ou tecido com listras verticais alternando o branco e outra tonalidade - nas paredes do interior das galerias de exposição do Fridericianum. Buren instalou a primeira parte de seu trabalho em uma das seções da exposição, intitulada *Idea+Idea/Light*, organizada pelo galerista Konrad Fischer e pelo historiador da arte Klaus Honnef. A instalação da ferramenta visual, que, de forma inédita, alternava entre dois tons de branco, foi colocada na parede da ala oeste, onde estavam programadas a exposição de artistas como Sol LeWitt, Robert Ryman, Hanne Darboven e Richard Long. A segunda parte foi instalada nas paredes das outras seis seções da exposição, antes da instalação das outras peças, de tal modo que, quando as obras foram instaladas na parede correspondente, a ferramenta visual se situava ao fundo das obras apresentadas, funcionando tal qual um discreto papel de parede. A instalação de Buren enfatiza o elemento contínuo, em contraste com a diversidade dos materiais apresentados. As paredes são extensivas à toda a mostra, elemento inescapável cujo controle está a cargo da equipe comandada pelo curador. A continuidade sugerida pela aplicação da ferramenta visual mostrava também como as peças de comunicação, propaganda e decoração, passavam a ser integradas no sistema da arte, abandonando as suas funções originais para assumir as de elementos contemplativos no contexto expositivo controlado pela proposta curatorial. Operava-se, assim, uma intervenção sutil a sublinhar a função cumprida pela parede do museu, lembrando-o como aquilo que ele não deixou de ser, apesar da contingência da exposição periódica. Na qualidade de “suplemento” à instalação, Buren publica no catálogo da d5, um texto intitulado “Para expor uma exposição”, no qual apresenta alguns dos fundamentos de sua crítica ao processo de controle e consagração operado pelos curadores. Nas palavras de Buren, a exposição curada por Harald Szeemann se configura como uma expansão do conceito de obra de arte. O esforço curatorial é compreendido como mobilização para a criação de uma obra de arte peculiar, na qual as obras de cada artista em particular funcionam como “toques de cor”:

No presente caso, é a equipe da documenta 5, dirigida por Harald Szeemann, que expõe (as obras) e se expõe (aos críticos). As obras apresentadas são toques de cor - cuidadosamente escolhidas - do quadro que compõe cada seção (sala) em seu conjunto. [...] Deste modo, é a exposição que se impõe como seu próprio assunto e seu próprio assunto se impõe como obra de arte (Buren, 2012: 257).

Em outras palavras, o trabalho apresentado por Buren propõe, com a devida autorização de Harald Szeemann, uma análise interna dos mecanismos de produção de sentido que estão à disposição das instituições artísticas, cujo funcionamento acontece independentemente das intenções simbólicas presente nos trabalhos apresentados quando vistos isoladamente. A ação se dá no interior do espaço expositivo e, concomitantemente, de forma suplementar, no espaço geralmente reservado aos críticos, através de um texto no catálogo. Resta desta empreitada a previsão de uma forte e crescente centralidade da figura do organizador de exposições – o curador – para o sentido do evento expositivo.

Buren nas Bienais de São Paulo

O resultado do trabalho efetuado na exposição de Kassel foi um dos momentos decisivos no percurso de Buren, resultando em constantes reelaborações posteriores, seja através de outros trabalhos

apresentados em exposições periódicas ao redor do mundo, seja pela publicação de textos e livros que frequentemente fazem referência às circunstâncias trabalhadas em Kassel. Por conta da publicação de um livro intitulado *Rebondissements*, de 1977, por exemplo, o autor reafirma a primazia da função do curador para o funcionamento das obras de arte como um conjunto integrado:

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

Duas importantes efetuações desta linha de trabalho ocorreram nas bienais de São Paulo, nas edições de 1983 e 1985, sob curadoria de Walter Zanini e Sheila Leiner, respectivamente. Ambas foram exposições compreendidas pela crítica como uma tentativa de introduzir no Brasil e na América Latina o tema da exaustão das pesquisas vanguardistas – grande parte das quais já havia sido recuperada pela *documenta 5*. Ademais, cumprindo o seu papel histórico/institucional, a Bienal procurava apontar os rumos da arte neste cenário (Fabrini, 2001: 46-55). Conseqüentemente estava em questão o modo de ordenar esta produção, pois, a arte moderna não passou sem uma narrativa organizadora, de viés marcadamente teleológico, e que pouco a pouco passa a não ter mais a mesma força organizadora. Lembremo-nos da célebre frase de Donald Judd, ao comentar a posição ocupada pelo minimalismo na história da arte: “Não é como um movimento; de qualquer modo, movimentos já não funcionam mais, além disso, a história linear de algum modo se desfez” (*apud* Ferreira; Cotrim, 2006: 97). O fim das vanguardas, mesmo das suas correntes neovanguardistas aparecia então como o principal tema a ser elaborado pelas mostras do início dos anos 1980. Na edição de 1981, marcada pelo fim do boicote internacional e por um clima de euforia diante das perspectivas de abertura política no Brasil, a Bienal de São Paulo abandona sua divisão por nações participantes e adota como critério para organizar o espaço expositivo a analogia de linguagens. O abandono de um modo de organização consagrado pela Bienal de Veneza, modelo inspirador da mostra paulista, oferece indícios de como a instituição buscava novas saídas para fazer frente às mudanças estruturais do campo da arte. Este momento marca o início da chamada “era dos curadores”, para usarmos a expressão dos historiadores Francisco Alambert e Polyana Canhete (2004: 161).

Assim, em 1983, na décima sétima edição da Bienal de São Paulo, ainda sob a curadoria de Walter Zanini, Buren apresenta a instalação “*D’un panneau a l’autre, D’une couleur à l’autre, À Travers de la XVII Biennale. Trabalho in situ.*”. Instalação esta que consistia em 25 painéis que expunham papéis colados listrados e em uma pintura em tinta acrílica, obedecendo ao mesmo padrão visual, sobre a escada rolante do primeiro andar do Pavilhão de exposições da Bienal. Estes painéis espalhavam-se por todo espaço expositivo do prédio [Figs. 1-3]. Ao se acompanhar a instalação, percorrendo fisicamente todas as divisões e limites simbólicos que dotam de sentido aquela mostra, sua presença se fazia visível em todos os compartimentos elaborados pela curadoria.

Ademais, pelo fato de os painéis encontrarem-se instalados próximos das paredes e colunas do prédio, torna-se impossível não considerar a influência da própria arquitetura do Pavilhão Ciccillo Matarazzo e toda a história que ele torna presente. Este modo de proceder, que procura incorporar os fatos arquitetônicos na construção do ponto de vista de onde a obra pode ser vista, norteou as preocupações de Buren desde muito cedo em sua carreira, conforme formulado em um texto de recapitulação de seu

percurso, escrito em 1976, e selecionado para figurar no catálogo geral desta da Bienal de São Paulo (Fundação Bienal de São Paulo: 185):

A história que ainda está por se fazer é aquela a respeito do lugar (arquitetura) na qual a obra se esgota (se faz) enquanto parte integral de um todo, e de todas as consequências que uma pertinência de tal ordem implica. Não se trata de ornamentar (tornar belo ou feio) o lugar (arquitetura) no qual se inscreve o trabalho, mas indicar o mais precisamente possível a pertinência deste trabalho ao referido lugar, e vice-versa, tão logo ele é 'mostrado' (Buren, 2012: 426).

Conforme já apontado acima, os textos apresentados no catálogo das exposições nas quais Buren participa visam fornecer um suplemento à experiência visual sugerida pela instalação. Neste sentido, restaria a pergunta sobre a materialidade deste lugar – o Pavilhão de Exposições da Bienal de São Paulo – sobre o contexto de sua utilização – a exposição Bienal de São Paulo – e, mais amplamente, sua função no espaço da cidade. Longe de ser de um receptáculo neutro, o Pavilhão Ciccillo Matarazzo é um espaço que possui resistência e que se relaciona com a cidade, com todas as obras nele expostas e com todas as propostas curatoriais que venham a ser ali desenvolvidas.

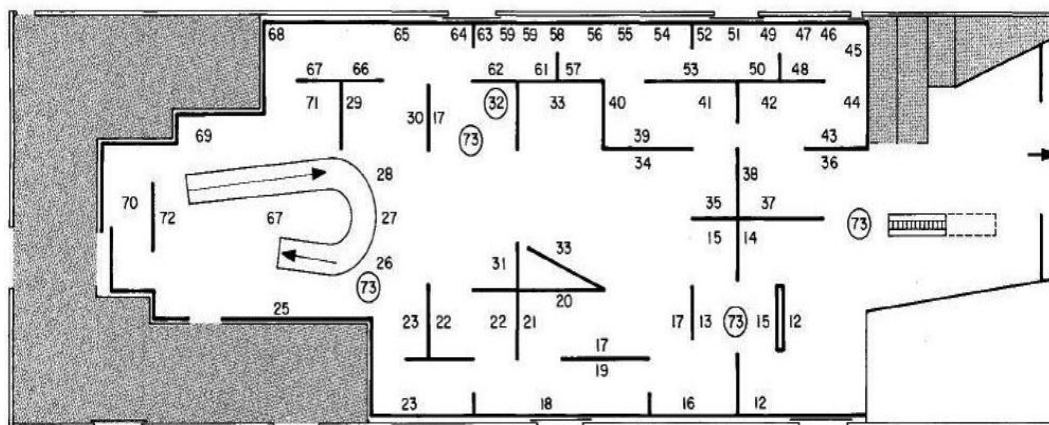


Fig.1 Planta do térreo, com a disposição das obras apresentadas pela Bienal de São Paulo em 1983. O trabalho de Daniel Buren é representado pelo número 73. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

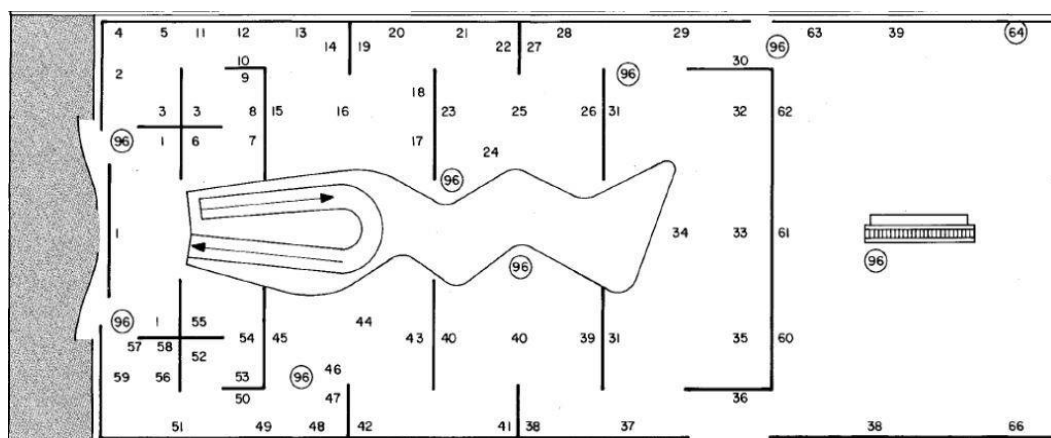


Fig.2. Planta do segundo andar com a disposição das obras apresentadas pela Bienal de São Paulo. O trabalho de Daniel Buren é representado pelo número 96. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

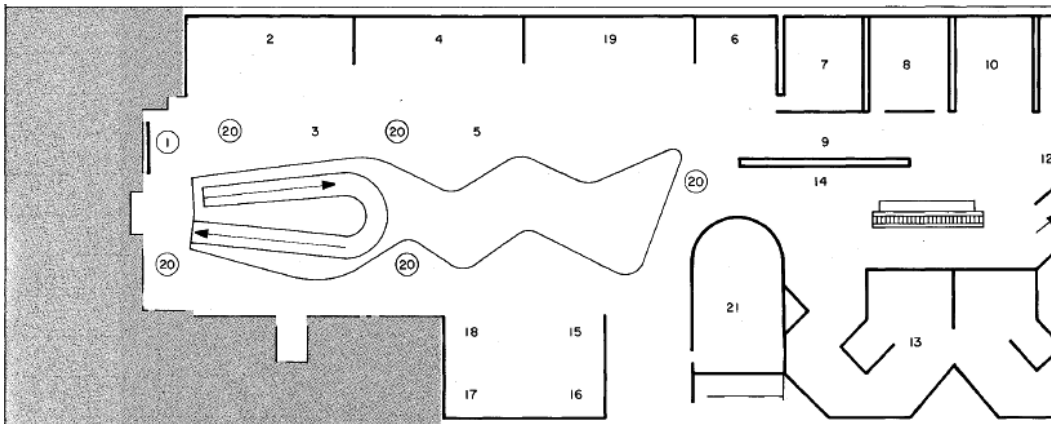


Fig.3. Planta do terceiro andar com a disposição das obras apresentadas pela Bienal de São Paulo em 1983. O trabalho de Daniel Buren é representado pelo número 20. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

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

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

Tratava-se para a curadora de mostrar o que, em suas palavras, caracterizava a “Grande Obra Contemporânea”. O espaço expositivo foi dividido em compartimentos chamados “nave central” e “naves laterais” (nomenclatura tomada de empréstimo às catedrais). No coração da mostra estava a famosa “Grande Tela”, que consistia em um espaço dividido em três corredores de 6 metros de largura, 5 de altura e 100 de comprimento, onde foram dispostas juntas umas das outras dezenas de pinturas de grandes dimensões de artistas de diversas partes do mundo, cujo único imperativo parecia ser “Mostre-se!”⁷.

Em meio a esta organização, que demonstra, quase didaticamente, o poder do curador — e da instituição que ele representa — na organização do espaço expositivo, Daniel Buren apresenta a instalação “A Room in a Room. Trabalho situado”. A instalação visa criar exatamente o que o nome diz: uma sala instalada no interior de uma das “naves laterais” da mostra. Sua estrutura lembra a “cabanes éclaté” ou “cabana explodida”, modo de intervenção desenvolvida pelo artista ao longo dos anos oitenta. Trata-se de um volume em formato cúbico, construído com madeira e tecido de algodão pintado em tinta acrílica. Sua construção é simétrica, o espaço das paredes é dividido em quadrados de medidas iguais e todos decorados com a ferramenta visual, ou seja, com as listras alternando o branco e a cor.

No entanto, suas paredes são vazadas, como se a parede tivesse algumas janelas, alternando um espaço preenchido pela ferramenta visual e a sua ausência.

Segundo Fabrini (2001: 51), no momento de sua exibição, esta instalação foi compreendida como uma atitude desconstrutiva em relação às vanguardas construtivas do início do século XX. Sem dúvida a obra de Buren não pode ser compreendida sem se considerar a relação histórica com a arte de vanguarda da primeira metade do século XX, mas sua posição vai além de uma crítica imanente à história da arte ou de uma operação desconstrutiva com vistas a novas efetuações artísticas. Com este tipo de instalação o principal objetivo de Buren era, a partir de sua reprodutibilidade, aprofundar a sua pesquisa sobre o funcionamento do trabalho quando vinculado ao contexto de sua aparição (a exposição) e aos elementos físicos que o circundam, em um claro desdobramento de suas posições sobre a pertinência entre o lugar de exposição e o trabalho ali realizado. Este aspecto fica mais evidente se considerarmos o texto selecionado por Buren para figurar no catálogo desta Bienal. Para a ocasião, Buren escolheu um trecho de um texto então recém-publicado chamado “*Du Volume de la Couleur*” (Buren, 2012: 1069-1070), onde desenvolve de maneira mais clara a ideia central que sustenta o trabalho *in situ*, tal como praticado pelo autor francês, enfatizando o trabalho de instalação de uma proposta que elabora uma relação entre o trabalho estruturado pela ferramenta visual e o os limites culturais do lugar de acolhida:

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

A *cabane éclatée* (cabana explodida), se configura como um exemplo das possibilidades de repetição de um trabalho *in situ* ao não operar com os critérios de originalidade e autoria do objeto apresentado. Se existe algo de original que emerge dos trabalhos *in situ*, ele se refere ao contexto produtivo e expositivo com o qual se relaciona. Como a grande maioria dos trabalhos do artista, trata-se de uma estrutura efêmera que é destruída ao término da exposição. Neste tipo de instalação em particular, trata-se de uma arquitetura provisória, posicionada dentro de outra arquitetura muito mais duradoura cuja função é a de constituir-se como moldura que compõe a totalidade da exposição.

A cabana então propõe aos visitantes a deambulação, isto é, a proposta de funcionar como uma estrutura penetrável a partir da qual múltiplos pontos de vista podem ser acessados pelo visitante. Expliquemos melhor este funcionamento: apesar da simetria da construção, a cabana se apresenta, por assim dizer, “danificada”, pois as paredes simétricas são vazadas, possuem fendas, como se houvesse ocorrido uma explosão dentro da cabana. Os “destroços” desta explosão, por sua vez, aparecem fixados ao seu redor. Assim, internamente, a instalação oferece uma visão do restante do espaço expositivo, mas não qualquer visão. Pois, ao adentrarmos seu espaço somos remetidos imediatamente a um determinado enquadramento do campo visual. Ao acessarmos o restante do espaço expositivo a partir do espaço ocupado no lado interno, ativamos um circuito de visibilidade, formado pelos recortes propostos pelas fendas através das quais acessamos as outras obras expostas, mescladas aos “destroços” da cabana, que são feitos do mesmo material e seguem o mesmo padrão observado no lado interno da sala. Logo, as cabanas explodidas, enquanto estruturas penetráveis procuram apresentar o espaço expositivo sob ângulos diferentes, cuja exploração se realiza segundo a lógica deambulatoria da instalação. Ela procura minar ou propor uma relação com o espaço circundante. Instalada em meio a Bienal ela tende a se relacionar com a proposta expositiva, interferindo no espaço

de circulação, propondo uma arquitetura no interior de outra arquitetura e, através da expansão de seus fragmentos, interfere nos espaços de representação da arte, materializada nos usos das paredes.

Ademais, a versão da “cabana explodida” apresentada em São Paulo, possuía um sistema de som. Na Bienal de São Paulo o trabalho “*A room in a room*” também reproduzia uma música, em um disco de 33 rotações, especialmente composta para a ocasião pelo grupo Loupideloupe. Com essa música ao fundo um texto era repetido em francês por Daniel Buren e em português por George Emmanuel. O escrito chamava-se *L’indicible* [o indizível] cujo conteúdo procurava apresentar um vocabulário para indicar 27 nuances para cor vermelha, 10 para cor azul, 11 para cor branca, 18 para cor amarela, 6 para cor verde, 3 para cor preta, 8 para cor cinza, 3 para cor rosa, 5 para cor laranja, 6 para cor violeta, 29 para marrom. O texto se encerra com as palavras “Cores O indizível” (Buren, 2012: 1097). A instalação de Buren na décima Bienal de São Paulo cumpriu um papel paradoxal, pois ao adentrar o espaço expositivo dá a ver e ouvir, simultaneamente, os limites da proposta curatorial e, em última análise, a sua própria impossibilidade.

O trabalho *in situ* e seu contexto no século XXI

Em 2003, por ocasião de uma iniciativa de Jens Hoffmann, editor da revista eletrônica *e-flux*, Buren foi convidado, juntamente com outros 23 artistas, a produzir uma reflexão sobre o tema “A próxima documenta deve ser curada por um artista”. Ali, baseando-se em seu texto de 1972, apresentado na documenta 5, propõem um diagnóstico sobre a arte exposta no início do século XXI. O texto procura reforçar o diagnóstico sobre a persistência e o aumento da centralidade da figura do curador-autor, atuando agora sob diferentes nuances tipológicas:

Os organizadores / autores / artistas de exposições de grande porte fornecem resultados que já conhecemos: documenta transformada em circo (Jan Hoet) ou ainda em plataforma de promoção de curadores que lucram com a ocasião para publicar suas teses no texto do catálogo (Catherine David) ou como uma tribuna em favor do mundo em desenvolvimento politicamente correto (Okwui Enwezor) ou outras exposições de organizadores-autores que tentam fornecer novas mercadorias ao sempre voraz mercado ocidental para consumo de arte, que, como todos os mercados, devem renovar-se incessantemente e rapidamente para não sucumbir, neste sentido, destaca-se a [exposição] *Magiciens de la Terre* de J.H. Martin ou os chineses e o esbaforido “juvenismo” de H.S. [Harald Szeemann]⁸ (Buren, 2003).

Isto é, segundo Buren, em adição ao controle institucional e das práticas criativas de diretores e curadores profissionais sobre as produções dos artistas, os lugares de socialização da arte parecem cada vez mais tomados pelo peso do mercado com suas instituições especializadas. Neste contexto, embora sua argumentação seja favorável a uma documenta curada por um artista, a resposta de Buren à provocação de Hoffmann aponta para o fato de que o problema não é que a exposição seja organizada por um artista, por um grupo de artistas (como será o caso na próxima edição de 2022) ou por um curador profissional, mas o problema nuclear residiria no fato de que a arte deve circular enquanto parte de exposições que possuem uma autoria aparentemente singular e, conseqüentemente, de sentido tendencialmente unívoco. Em outras palavras, a conclusão paradoxal a que se chega quando se observa o sistema de exposições “bientalizado” a partir deste ponto de vista é composta pela constatação do aumento exponencial no número de eventos ligados à arte, perfazendo um circuito complexo e relativamente globalizado, ao mesmo tempo em que se observa um decréscimo correspondente na importância das reflexões contidas nos trabalhos artísticos *per se* e o protagonismo de intérpretes privilegiados para um trabalho fundamentalmente coletivo.

Tal nos parece ser o contexto com o qual os trabalhos *in situ* e o conjunto de práticas orientadas para a especificidade do local de acolhida devem se relacionar. Se esse for o caso, talvez a questão prioritária não esteja propriamente na avaliação da lógica do trabalho *in situ*, com suas estratégias de inserção no espaço social da arte e suas modulações no campo da crítica institucional, como tão bem demonstradas pela obra de Buren, mas sim na possibilidade de pensarmos conjuntamente sobre a forma pela qual a reconfiguração desses espaços permitiu, em suas modulações específicas, durante as primeiras décadas do século XXI, uma maior abrangência de temas e artistas, permitindo a inclusão de pautas “globalizadas”, tal como enunciada na *documenta 11* organizada por Okwui Enwezor, por exemplo. Neste sentido, indo além da lógica da especificidade do lugar, ou mesmo do trabalho *in situ*, abrir-se-ia para os intérpretes da arte contemporânea a possibilidade de se analisar mais atentamente o *modo* através do qual o sentido é produzido materialmente pelo evento da exposição e da *forma* como ele circula pelo espaço social da arte e pelo espaço social em geral.

Referências

- ALAMBERT, F.; CANHÊTE, P. *Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ARANTES, O.B. F. A “virada cultural” do sistema das artes, *Margem Esquerda: ensaios marxistas*, São Paulo, n.6, p.62-75, 2005.
- BUREN, D. Where are the artists? *E-flux Journal*. 2003. Disponível em: http://projects.e-flux.com/next_doc/d_buren_printable.html. Acesso em: 25 fev. 2021.
- _____. *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.
- DOHERTY, C. (edit). *Situation: Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery, 2009.
- FABRINI, R. N. Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea. *Revista da USP*, São Paulo, n.52, p. 47-55, dez./fev. 2001-2002.
- FERREIRA, G.; COTRIM, C. (orgs). *Escritos de Artistas: Anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *17ª Bienal de Internacional de São Paulo: catálogo geral*. São Paulo, 1983.
- _____. *18ª Bienal de Internacional de São Paulo: catálogo geral*. São Paulo, 1985.
- KWON, M. *One Place After Another: site specificity art and locational identity*. London: MIT Press, 2002.
- OBRIST, H. U. *Entrevistas*. vol 4. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2011.
- POINSOT, J-M. *Quand l'oeuvre a lieu*. Genève: Les press du réel, 2008.
- RATTEMEYER, C.(org). *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and "When Attitudes Become Form' 1969*. London: Afterall Books, 2010.
- WU, C-T. Bienais sem fronteiras?. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo , n. 94, p. 109-116, nov. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002012000300005&lng=en&nr m=iso. Acesso em: 25 fev.2021.

Notas

* Instituto Federal de São Paulo. Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo. E-mail: tiagojesus@ifsp.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5501-2883>.

¹ “A autenticidade do lugar fixado e reconhecível é promovida nesta imagem de capa duplicada através das linhas axiais de *Square Depression* que levam o espectador a um ponto de destinação definido, permitindo ao peregrino da arte a oportunidade de declarar ‘Eu

estou no Bruce Nauman! Eu cheguei! Eu estou aqui!" (Doherty, 2009: 12). Para além da análise de Doherty, é conveniente apontar que o trabalho de Nauman está inserido em um projeto (Skulptur Projekte) com desdobramentos amplos, cujo funcionamento promoveu, e ainda procura promover (sua última edição data de 2017), um debate com relação às instalações de obras de arte no espaço da cidade. Em relação à instalação *Square Depression* especificamente, o trabalho foi adquirido pelo LWL-Museum für Kunst und Kultur de Münster em 2009 e permanece no seu local original.

² "As grandes exposições universais do século XIX forneceram, sem dúvida, o modelo a ser tomado pelas grandes exposições de arte, e a Bienal de Veneza, a *documenta* de Kassel e a Bienal de São Paulo são algumas de suas herdeiras. Guy Debord vaticina em sua obra que a cultura deverá transformar-se, integralmente, em mercadoria e tornar-se a vedete da sociedade do espetáculo. A exposição é o seu paradigma contemporâneo, e a cidade o seu contexto decisivo. Vale lembrar que a organização de viagens turísticas em massa surge como decorrência da primeira Exposição Universal de Londres. Cada vez mais a indústria do turismo alia-se à programação dos museus e ao calendário das grandes exposições de arte – e outras feiras – ao redor de globo" (Arantes, 2005: 63).

³ Na Europa duas exposições, realizadas entre março e abril de 1969, foram pioneiras na introdução das neovanguardas nos espaços expositivos controlados pelas instituições artísticas: Op Losse Schroeven (Situations and Cryptostructures), realizada no Stedelijk Museum em Amsterdam" e organizada por Wim Bereen, e "When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information), realizada na Kunsthalle em Berna e organizada por Harald Szeemann. Elas foram as primeiras grandes exposições a exibirem aquilo que Szeemann chamou em seu diário de preparação para "When Attitudes..." de "nova arte", isto é, as produções artísticas conhecidas como "pós-minimalismo", "arte conceitual", "land art" e "arte povera" (Rattemeyer, 2010).

⁴ "Uma estrutura institucional cada vez mais popular para a realização de exposições de larga escala – alguns especialistas se referem à "bienalização do mundo da arte contemporânea" –, a bienal é geralmente compreendida como um festival internacional de arte contemporânea que acontece a cada dois anos" (Wu, 2009). Wu fornece uma precisão semântica com a qual concordo. A autora nos lembra que a palavra "bienal" pode ser usada como um termo genérico conveniente, que compreende também eventos menos frequentes, como a *documenta* de Kassel (quinquenal).

⁵ Em agosto de 1979, publica-se no catálogo da exposição "*Over wandelingen em reizein. On walks and travels*", ocorrida na cidade de Maastricht na Holanda, uma lista com a relação das viagens de trabalho realizadas entre janeiro de 1978 e julho de 1979. Ali podemos contar mais de 100 viagens (Buren, 2012: 698-701). Vinte anos depois, uma lista similar aparece no livro *Mot-a-Mot*, publicado por ocasião de sua retrospectiva no Centro Georges Pompidou em 2002. Ali foi publicada a relação das viagens de trabalho realizadas pelo artista entre janeiro de 1998 e setembro de 1999, onde constam quase duzentos deslocamentos (Buren, 2002: V18 – V21).

⁶ Sobre esta noção, em uma entrevista concedida ao curador Hans Ulrich Olbrist em 2000 em Roma, Buren comenta: "Pede-se emprestada a paisagem como se fosse por um instante, como quem diz: 'vou pegar emprestado o seu lápis'. (...) Mesmo que o empréstimo dure por séculos, a coisa emprestada não é, nem nunca será sua. É o oposto de se apropriar. Pegar emprestado não é se apropriar. Quanto a tudo o que foi pensado durante o século XX a respeito da apropriação, com Duchamp e os demais, isso me parece ser algo totalmente diferente" (Olbrist, 2011: 42).

⁷ A curadora Sheila Leirner se expressa assim sobre a "Grande Tela": "Na Grande Tela, os trabalhos são articulados entre si, num desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso. Porém, que não se espere dali um discurso coletivo fluente e linear. Ao contrário, a Grande Tela revela sobretudo o atrito, choque e antagonismo característicos, aliás, de toda relação profunda e amorosa. Os seus significados podem ser lidos à luz da história da arte, sociologia ou filosofia. O que se pretende mesmo é criar um espaço perturbador, uma zona de turbulência, análoga àquela que encontramos na arte contemporânea" (Fundação Bienal de São Paulo, 1985: 16).

⁸ Neste trecho muito condensado, Buren faz referência à nona, à décima e à décima primeira edições da *documenta* de Kassel, além da exposição concebida por Jean-Hubert Martin intitulada *Magiciens de la Terre*, realizada no Centre Pompidou em 1989 e – provavelmente – às atividades de Harald Szeemann ligadas ao seu trabalho junto ao Contemporary Chinese Art Award (CCAA), premiação organizada pelo governo chinês entre 1998 e 2002, que premiou 23 jovens artistas chineses.

Artigo recebido em janeiro de 2021. Aprovado em março de 2021.