



Procurar pessoas, locais e coisas



Renata P

### Fotos de Jose Miguel Martins Veloso

[Retornar ao álbum](#)

[Próxima](#)



**Jose Miguel Martins Veloso**

Buscando um lugar para obter linha. Se vc quiser usar a foto, escreva antes.

Descurtir · 6 de abril

Você curtiu isto.

De: Fotos de Jose Miguel Martins Veloso

[Abrir visualizador de fotos](#)

[Fazer download](#)

[Denunciar](#)

Em busca do sinal perdido. Professor José Miguel Velloso (Matemática/UFPA) entra no igarapé para usar celular na floresta amazônica. Imagem gentilmente cedida via Facebook, para a professora Maria Renata (História/ UEL) em 10/05/2014

# A pintura de grau zero e os princípios do trabalho *in situ* em Daniel Buren

Tiago Machado<sup>1</sup>

## RESUMO:

Em meio aos conturbados eventos do final da década de 1960 na França, este artigo busca discutir as implicações da redução da pintura aos seus elementos mínimos, tal como desenvolvido no trabalho do artista plástico francês Daniel Buren, entre 1965-1967. A utilização das telas listradas, feitas a partir de materiais pré-fabricados, será a plataforma, a “ferramenta visual”, através da qual o artista elaborará as bases de suas pesquisas posteriores, visando estabelecer os parâmetros para uma crítica sistêmica aos diversos limites impostos à arte pelo próprio sistema artístico.

**Palavras-chave:** Daniel Buren. Capitalismo tardio. Crítica institucional.

## ABSTRACT:

Amidst the turbulent events of the late 1960s in France, this article discusses the implications of the reduction of painting to its minimal elements, as developed in the work of the French artist Daniel Buren, between the years of 1965-1967. The use of striped canvases, made from prefabricated materials, will be the platform, the “visual tool”, through which the artist will prepare the foundation for their later research, aiming to develop a critique of the various limits to art instituted by the art system.

**Keywords:** Daniel Buren, late capitalism, institutional critique.

---

<sup>1</sup> Doutor em História Social pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
E-mail: nancist@terra.com.br

Recebido em: 29/01/2014    Aprovado em: 11/02/2014

Imagem: Dois pescadores.

- Parece que a arte se tornou revolucionária...

- Oh! Já faz tempo...

Imagem: Um leitor do jornal L'Express.

- Nunca a arte se quis mais social do que hoje em dia. Social no diz respeito à transformação da ligação que une o homem à sociedade, para tornar o mundo moderno mais agradável de se viver.

Imagem: Duas pessoas saindo de uma loja de departamentos (HLM).

- Parece que os artistas querem mudar nosso ambiente e transformar nossa visão.

- Se for verdade, eu tenho certeza que seria bem mais agradável ser explorado.

Imagem: Um homem entra em uma cabine de foto automática

- A biografia de artista é o pedigree dos cachorros

Imagem: Diante da galeria Yvon Lambert, rue de l'Échaudé

Voz off:

- Você está em um lugar cultural parisiense

Imagem: Narradora na televisão

- Direto de Veneza em sua 34ª edição: Arman o grande favorito saiu da disputa muito cedo. É Schöffer que venceu após ter conduzido o seu trajeto de forma muito habilidosa.

Imagem: Leitor.

- A velocidade de adaptação do tecido social proíbe que o criador revoltado se mantenha por muito tempo na margem, desde que ele tenha sucesso.

- Este sucesso é decidido por cerca de cinquenta indivíduos colocados em postos-chave (foto de Pompidou).

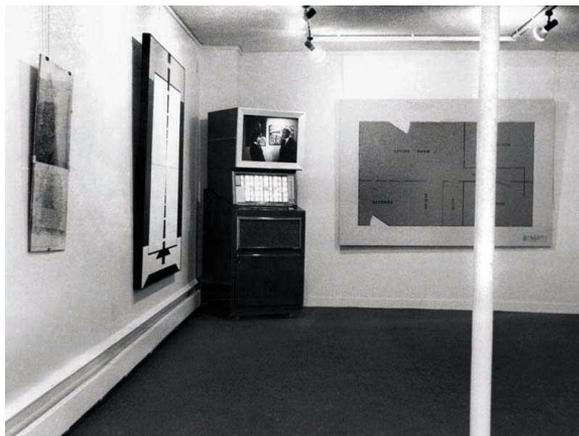
Imagem: Dois homens em frente a uma propriedade rural com um porta-garrafas em um canto.

- Desculpe senhor! O senhor poderia me ver uma dúzia de ovos, por favor?

- Com certeza!

- Mas que magnífico Duchamp o senhor tem aí!

Figura 1 - Photo Souvenir: "Interruption". Trabalho *in situ*. Galeria Yvon Lambert, Paris, 1969.



Fonte: Buren (1988).

Os trechos transcritos acima foram retirados do roteiro para os filmes exibidos na primeira exposição individual de Daniel Buren em Paris (BUREN, 2012, p. 59). A exposição se chamava "*Interruption* (trabalho in situ)", foi inaugurada em 23 de abril de 1969 na Galeria Yvon Lambert. Consistia na apresentação de oito filmes por meio do aparelho de reprodução *scopitone*, que, à época, era muito popular nos cafés parisienses. Era uma espécie de jukebox, com um aparelho de reprodução de vídeos na sua parte superior e alto-falantes na parte central. O aparelho tinha por finalidade sincronizar um filme em película Super-8 e uma banda de som. Na época o *scopitone* permitia aos clientes dos cafés parisienses escutarem as músicas de seus artistas pop preferidos e ao mesmo tempo apreciar os primeiros videoclipes musicais, o aparelho também permitia assistir a pequenos trechos de filmes famosos. Para sua exposição a única intervenção de Daniel Buren no espaço da galeria Yvon Lambert foi a instalação deste aparelho, exibindo seus curta-metragens, em um dos cantos da galeria.<sup>2</sup>

Na carreira de Daniel Buren este tipo de intervenção será uma exceção à regra de sua produção a partir de 1967. Além de ser fruto de um trabalho em conjunto, ele não vincula o lugar de apresentação ao desenvolvimento formal de sua proposta. O espaço da galeria Yvon Lambert, uma galeria de "vanguarda", supostamente responsável por apresentar as

tendências mais novas da produção artística, é utilizado, contudo, como exemplo de funcionamento do mundo da arte em Paris, tomado como um cenário quase teatral. Sobre esta forma de utilização do espaço em "*Interruption*", Buren comenta:

Se não apresento aquilo que venho fazendo nos últimos três anos, é por uma questão de visibilidade. Não apenas estaríamos insatisfeitos como o fato de que se trataria de arte, mas ainda, no quadro de uma galeria de vanguarda, seria apresentar a última "novidade", espremida entre a anterior e a seguinte (BUREN, 2012, p. 70).

Os quadros na parede, que podem ser vistos na figura acima, são quadros da exposição anterior que foi deixada intacta, cumprindo a função de elementos decorativos para sua intervenção. A proposta era bastante coerente, uma vez que o conjunto do conteúdo dos filmes buscava compor uma representação do meio artístico parisiense. Mais do que isto, Daniel Buren buscava mostrar também o descompasso entre as múltiplas variáveis do sistema artístico, essas que conferem valor a uma obra de arte e à crescente socialização destes mesmos objetos segundo padrões culturais, ainda mal definidos, da sociedade francesa no final do processo acelerado de modernização vivido pelo país a partir dos anos 1950. Nos curtas-metragens reproduzidos pelo *scopitone*, a produção artística aparece difusamente socializada, ora como assunto de telejornais, ora como *gadget* cultural e componente indispensável de um moderno *lifestyle*, com traços hedonistas e consumistas, ora como elemento de manipulação política pelas figuras oficiais do estado. Estes filmes são comentários que atualizam a questão da relação entre as artes plásticas e o espaço cotidiano produzido no interior da cidade capitalista moderna, repleta de espaços de

<sup>2</sup> Os oito filmes estão disponíveis no DVD Works & Process "Daniel Buren", a.p.r.e.s. éditions, 2002, são eles: La Critique et La Foi, (3',5"), texto de Michel Claura. Températures relevées sous abri et Évolution probable du temps (4',10"), texto de Daniel Buren e Michel Claura. Biographie (20"), texto de Daniel Buren. La partie de cartes (4', 15"), texto de Daniel Buren. Mise au point (20"), texte de Daniel Buren. Qu'est-ce qui essentiellement est à dire ? (4', 20"), texto de René Denizot. Petites annonces (3', 5»), texto de Daniel Buren et Michel Claura Topographie (25"), texto de Daniel Buren.

fluxo e de exposição da produção industrial e, no caso, de Paris, também da produção artística. Situação explorada com humor nos filmes, onde se pode ver representada a situação na qual um cidadão pode encontrar um *readymade* de “Duchamp” (secador de garrafas) instalado na fazenda, ou onde duas senhoras falam sobre o absurdo que é não haver uma exposição de Vasarely em Paris, ou onde um jovem percorre um anúncio de emprego no jornal no qual se busca um artista de vanguarda promissor que, de preferência, tenha facilidade para trabalhar em grupo, ou ainda, quando ouvimos uma voz *off* que anuncia a provável integração do artista rebelde sobre a imagem da fotografia de George Pompidou, então ex-ministro da cultura do governo do general de Gaulle.

Se a utilização de filmes e instalações audiovisuais não é uma constante na carreira de Daniel Buren, citamos estes filmes logo no início deste capítulo porque eles possuem o mérito de resumir muito bem o contexto cultural que marca a elaboração de suas propostas de intervenção nos lugares especializados de exposição da arte. A relação entre esses espaços especializados para a exibição da arte, com suas restrições, possibilidade e limitações culturais e os espaços de fluxo da cidade, será um dos pontos fundamentais no desenvolvimento posterior de seu trabalho *in situ*. Esta proposta aparece aqui apenas como uma restrição figurada no nome desta instalação. Tratava-se, então, de interromper, ao menos pelo período da exposição, o funcionamento usual da galeria, inserindo ali um objeto estranho à sua lógica de funcionamento, de difícil descrição e nada comercial.

O final da década de sessenta do século passado, por sua vez, marca o início das crises sistemáticas pelas quais passaria o processo de valorização do capital e que, de certo modo

nos atinge até hoje. Neste contexto, as críticas aos padrões socioculturais e políticos ganham enorme força contestatória, chegando, na França, em 1968 à beira de uma paralisação total das atividades comerciais e produtivas. Mas antes do fim da “era de ouro”, que marcou o mundo com um desenvolvimento técnico e científico sem precedentes na história (HOBSBAWM, 1995), concentrados principalmente nos países centrais do capitalismo, as críticas ao sistema social e político correspondente já se faziam presentes em vários pontos do espectro cultural: as rebeliões estudantis, as greves operárias, o movimento por direitos civis das minorias, as guerras de independência pós-coloniais, a emergência do feminismo, são apenas alguns dos exemplos de posições radicais que se estruturaram neste período e reverberaram nas décadas seguintes. O historiador Thomas Crow que dedicou algumas páginas de seu influente livro *The Rise of The Sixties* à análise de um trabalho de Buren, procura entender as variadas produções artísticas do período como os *happenings*, as atividades multidisciplinares do Grupo Fluxus e as propostas do pintor dinamarquês Asger Jorn (vinculado a Internacional Letrista e depois à Internacional Situacionista na Europa), a partir da conexão com um cenário político em ebulição, aberto a novos tipos de demandas sociais surgidas a partir das margens da sociedade afluyente:

O radicalismo social se moveu do terreno da indústria e dos partidos de massas em direção ao terreno da consciência, da expressão simbólica e da organização espontânea vinda de baixo. A experiência discordante dos artistas encontraram uma congruência energizante com as formas mais vibrantes e bem-sucedidas da discordância política (CROW, 2004, p. 11).

Assim, as estratégias desenvolvidas por Daniel Buren podem ser mais bem

compreendidas quando se leva em consideração esta reorganização do campo cultural e em particular do campo artístico. No caso de Buren, sua estratégia, ao final dos anos 1960, se apoiará em três pontos fundamentais: o anonimato do gesto, o fim da distinção entre local de apresentação e local de produção e a efemeridade do trabalho apresentado. Em outras palavras, neste momento de sua carreira, Daniel Buren procura desconstruir os processos consagrados pelo sistema artístico que, geralmente, levam à produção de uma obra de arte:

Ou seja, um objeto qualquer, transportável sem importar para onde, e que é antes de tudo uma mercadoria, um produto (commodity). Isto foi o ponto mais importante no início do meu trabalho: fazer alguma coisa que rompa a produção artística habitual, que é – queiramos ou não – uma cópia ou espelho da sociedade de consumo (BUREN, 2012, p. 640).

Neste sentido, apresentaremos uma interpretação histórica das rebeliões e contestações que explodiram ao fim da década de 1960, pois elas ajudaram a cristalizar algumas possibilidades de intervenção dos artistas no interior das instituições responsáveis pela socialização da arte, além de poderem ser compreendidas como um sinal do esgotamento do processo de modernização baseado na industrialização e no consumo de mercadorias. Em seguida, trataremos com mais detalhes da elaboração da proposta de trabalho do artista plástico francês, considerando suas instalações realizadas em Paris em 1967, juntamente com outros três pintores (Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni). Por fim, analisaremos os desdobramentos da redução da pintura ao estatuto de ferramenta visual para a construção de uma estratégia de trabalho que consiste em mostrar através da

proposta visual aliada à produção textual, os elementos que condicionam a reprodução da arte ao seu estatuto ideológico no interior do campo cultural.

### **Periodizar os anos 1960**

O amplo espectro de análises que procura explicar as revoltas dos anos 1960 é marcado por uma forte tonalidade ideológica. Este espectro cobre desde as análises conservadoras que assinalam que as revoltas de maio de 1968 seriam o ápice da cultura modernista, e conseqüentemente, o retrato da emergência de uma nova subjetividade voltada para práticas individualistas, hedonísticas e, portanto, oriundas de uma cultura adversária da ética protestante “solta nas ruas” - análises que por mais constestáveis que sejam, pelo menos admitem que o capitalismo produz contradições, ao menos no campo das práticas culturais (BELL, 1976, p. 120) - até análises que, mais compreensivamente, argumentam no sentido de vincular os novos projetos subjetivos, estéticos e culturais seriam resultantes das contradições entre as estruturas institucionais e os desenvolvimentos consideráveis dos meios técnicos de produção após a Segunda Guerra Mundial.

Sobre este ponto é de conhecimento dos historiadores que o período de reconstrução da Europa inaugura a fase que poderia ser compreendida como a consolidação da hegemonia norte-americana no então chamado mundo Ocidental, ou seja, a zona capitalista em oposição ao bloco soviético e à China no interior da geopolítica da Guerra Fria. Resultando no período que foi chamado por Hobsbawm de a “era de ouro” do capitalismo. Período marcado pelo crescimento sem precedentes das economias industriais avançadas. Para

termos uma ideia do processo em curso, entre 1953 e 1973 o crescimento das economias industriais foi da ordem de 6% ao ano. A taxa média de crescimento da taxa de riqueza nestas economias foi de 4% per capita. O processo de modernização em território francês, por sua vez, difundiu a percepção de uma rápida mudança em direção à emergência uma nova sociedade. Ao fim da Segunda Guerra, a França era ainda um país majoritariamente agrário e possuía uma política e uma economia antiquadas. Segundo John Ardagh, entre 1950 e meados da década de 70 a França passou por uma grande renovação. Uma economia antes estagnada transformou-se, em um prazo de duas décadas, em uma das economias mais dinâmicas e bem-sucedidas do mundo (ARDAGH, 1982, p. 13). A modernização seguiu-se em ritmo acelerado e transformava uma sociedade de bases agrárias em uma sociedade urbana e industrial. Segundo Lefebvre, ao final dos anos 1960, depois de cerca de uma década modernização acelerada já não fazia mais sentido, do ponto de vista estrutural, a separação entre cidade e campo, zona urbano ou rural. O campo já fora absorvido pelo tecido urbano, ele se torna um lugar que a população urbana usa como opção de lazer e se torna quase exclusivamente um lugar de produção de mercadorias para a cidade.

A partir de um ponto de vista materialista e desconsiderando os diagnósticos positivistas (acúmulo de fatos) ou francamente neoliberais (a revolta hedonística) poderíamos afirmar que o capitalismo ao fim dos anos 1960, seria presa do seu próprio sucesso. O geógrafo David Harvey explora esse paradoxo através de um diagnóstico que detecta na expansão sem precedentes da produção industrial a uma forma de regulação que ele chamou de pacto "fordista-keynesiano" (HARVEY,

1992, p. 141). Este pacto repousava em um consenso entre o capital, trabalho assalariado fortemente sindicalizado e comprometido com a produção industrial e o estado forte e regulador da economia e garantidor do estado de bem-estar social. O resultado deste modelo foi, nos países capitalistas avançados, a generalização da produção industrial, a reformulação do espaço urbano e a expansão e generalização do consumo de mercadorias. Contudo, na década de 1960, ou seja, bem antes do marco comumente associado à "crise" da sociedade de consumo, já era possível ouvir os gritos e manifestações dos descontentes, daqueles que perceberam que a sociedade que se articulava era, em grande medida, um espelho da dominação sobre o trabalho, sobre a produção e sobre as identidades subjetivas. O líder dos situacionistas Guy Debord, um dos primeiros críticos franceses deste novo rumo da chamada sociedade afluenta, já apontava que o consumo generalizado, tendia a se organizar através da comunicação de massas e através da própria cultura tornada espetáculo. E que a cultura desempenharia na segunda metade do século XX papel equivalente ao do automóvel na primeira metade do século XX e ao das ferrovias na segunda metade do século XIX (DEBORD, 2005, p. 126-127).

Por mais que essa menção às mudanças estruturais advindas dos processos de modernização do pós-guerra pareça não nutrir uma relação imediata com o campo artístico, não podemos deixar de notar, ao nível das instituições, o aparecimento de uma série de novos espaços dedicados, principalmente, à exposição de jovens artistas na França. O *Salon de Mai* em 1943, o *Salon des réalités nouvelles* em 1946, o *Salon de la jeune peinture* em 1950 e o *Salon des peintres témoins de leur temps* em 1951, são exemplos de um primeiro esforço na

construção de uma rede dedicada à exposição da Arte Moderna. Em 1959 teremos a criação do *Ministère des Affaires Culturelles*, dirigido por Andre Muraux e da Bienal de Paris, dedicada exclusivamente aos jovens artistas. Neste mesmo ano a mostra periódica mostrou Rauschemberg, Tinguely, Arman e Klein. Segundo Monnier, esta Bienal teria marcado o início do fim da fixação francesa sobre a Escola de Paris (MONNIER, 1991, p. 271). Na edição seguinte, consolidando o seu papel central na divulgação da arte jovem em Paris, a Bienal mostraria as obras de Arman e dos Novos Realistas e da Pop Art inglesa. Já em 1963 foram expostas as obras de Christo e pinturas de autores ligados à Nouvelle Figuration. A edição de 1965 expôs as primeiras pinturas maduras de Daniel Buren, algo que lhe garantiu um prêmio neste ano. Assim, quando Daniel Buren empreende juntamente com Olivier Mosset, Michel Parmentier e Olivier Toroni as manifestações na Bienal de 1967, que analisaremos mais abaixo, ele já é um artista reconhecido pelas instituições francesas em processo de modernização.

### **A escolha do material e a preparação da exposição**

O ano de 1965 é considerado por Daniel Buren como o ano de sua estreia no circuito de arte parisiense, através da mencionada IV Bienal de Paris, onde foi laureado com o prêmio de melhor artista jovem da mostra. Antes Buren já havia exposto seus quadros no prix Lefranc no ano anterior, mas como a autora de uma das primeiras entrevistas dada por Buren afirma: “Este ano [1965] é o ano das estréias porque ele permitiu mostrar ao público obras que ele não considerava mais como um ensaio” (BUREN, 2012, p. 15). O ano de 1965 também marca um rompimento

com os trabalhos anteriores. Nesta entrevista o artista revelava, sem citar nomes, uma série de referências que compunham o seu repertório que permitiu o desenvolvimento de seus primeiros trabalhos com a pintura. Ali, Buren afirmava: “Inicialmente eu, busquei eliminar a pintura de meu espírito. Eu fiz telas com colagens em papéis coloridos. No fim elas pareciam belas pinturas. Não valia mais a pena continuar com aquilo” (BUREN, 2012, p. 15). Neste momento de sua carreira Buren faz questão de se posicionar como um artista preocupado com as questões ligadas ao seu meio específico da pintura. A empreitada dizia respeito à 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, presentes mesmo em algumas interpretações do expressionismo abstrato. Buren conhecia a pintura norte-americana graças a inúmeras viagens que fez aos Estados Unidos entre 1957 e 1965 (SOLOMON R.GUGGEINHEIM MUSEUM, 2005). Além de lhe fornecer as condições de se contrapor às correntes da arte contemporânea francesa, difundida pelas galerias e museus (BUREN, 2012, p. 638)<sup>3</sup>, 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

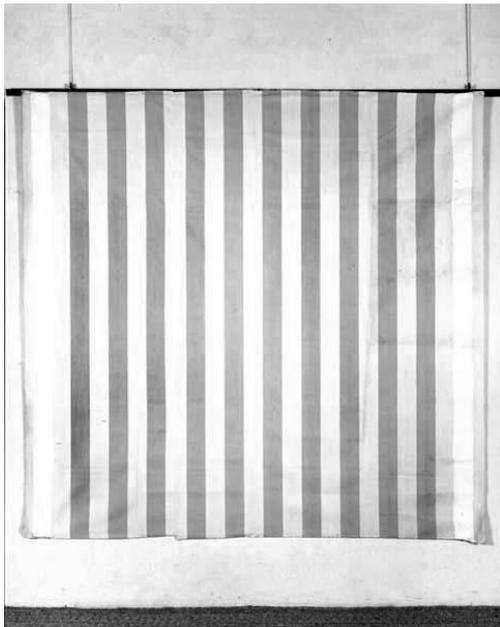
<sup>3</sup> Em entrevista posterior realizada em 1978, Buren cita como contraponto de sua proposta os Novos Realistas, o Tachismo e o que restava da Escola de Paris.

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. As condições de produção, recepção e exposição destas pinturas será algo melhor explorado logo no ano seguinte, por ocasião da participação de Daniel Buren nas exposições que faziam parte do circuito de arte parisiense à época. Essas intervenções foram chamadas de Manifestações e foram realizadas em associação com outros três pintores Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni.

**Figura 2** - Photo-souvenir: Manifestation 1 – Pintura acrílica sobre tecido listrado Branco e cinza

Fonte: Buren (1988).

A ideia de utilizar um tecido listrado



pré-fabricado como tela para suas pinturas lhe ocorreria no final de 1965. Segundo o Buren (2012) se tratava de um gesto de dessacralização dos materiais artísticos tradicionais em favor de uma apropriação de um material industrialmente produzido,

logo, impessoal, que fornecesse, inclusive, as características prévias para o ato reduzido da pintura, no caso o preenchimento da última listra com tinta acrílica branca:

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 (BUREN, 2012, p. 1379).

Afora o tom algo anedótico do relato, o uso do tecido listrado, que mesmo hoje pode ser comprado a preços módicos no mercado *Saint-Pierre* em *Montmartre*, como tela para a pintura será importante para Buren no sentido de estruturar uma prática impessoal e desprovida das expectativas geralmente associadas à pintura como quadro. O projeto de aplicação da proposta da pintura reduzida começará no final do ano de 1966 com o envio dos convites, para o *18º Salon de la Jeune Peinture*, que seria aberta ao público em 3 de Janeiro de 1967 (BUREN, 2012, p. 19):

**Il se passe quelque chose [alguma coisa acontece]**

24 de dezembro 1966

Prezado Senhor,

Alguma coisa acontece pela primeira vez em 3 de janeiro de 1967 no *Salon de la Jeune Peinture*. Nós o convidamos à assistir a primeira de uma série de manifestações tendo por objetivo, não apenas apresentar o traço de nossa atividade, *mas, sobretudo, fazer aparecer a mecânica da qual ela procede.*

Desejosos de vossa presença no dia 3 de janeiro, enviamos os nossos melhores cumprimentos.

Buren, Mosset, Parmentier, Toroni,

Convite para o 18º *Salon de la Jeune Peinture* (BUREN, 2012, p. 19)

Este convite foi enviado para quinhentos contatos entre museus, galerias e críticos, fazendo uso da mala direta do próprio evento. O texto consta nos catálogos e colêneas organizadas por Daniel Buren com o nome de "Manifestação 0". Neste sentido, é importante notar que a utilização de um convite personalizado e assinado pelos expositores não é um dado irrelevante para a intervenção proposta pelos artistas envolvidos. Se o convite não se integra propriamente ao trabalho, ele não deixa de ser um instrumento importante para sua preparação. Pois, se configura como modo de garantir as premissas para a proposta, uma vez que o convite formula através de um enunciado linguístico as intenções dos artistas para um público endereçado, neste caso o público que costuma frequentar os salões de arte e as galerias. Daniel

Buren dará muita importância para esta modalidade de comunicação linguística. Não é à toa que os convites integram uma parte importante de seu arquivo pessoal, catálogos *raisonné* e de suas exposições mais recentes. Conforme veremos mais abaixo, os enunciados linguísticos se desdobrarão em muitos outros tipos de enunciados que procuram controlar a exposição e a recepção do trabalho.

Portanto, desde os preparativos, que podem ser verificados pelo envio do convite personalizado, pode-se afirmar que as intervenções de Buren e seus colegas têm como alvo principal o contexto aberto pelas ocasiões e espaços do 18º *Salon de la Jeune Peinture*, pela Bienal de Paris (MAM-Paris) e pelo *Musée d'arts Décoratifs*, que serão usados como os cenários para as primeiras manifestações. As Bienais de Paris podem fornecer uma amostra das pressões institucionais jogadas sobre esta geração de artistas jovens. Elas revelam não uma instituição hostil à arte moderna, mas, ao contrário, uma instituição pronta para acomodar as mais novas tendências. Inclusive seu júri era composto de jovens críticos que tinham por orientação permitir a visibilidade dos artistas mais jovens, de preferência ainda com seus vinte e poucos anos. O texto assinado por Jacques Lassaigne no catálogo da Quarta Bienal é muito claro neste sentido: "Quando das primeiras exposições pendíamos de preferência para os pintores mais próximos do limite fatídico dos 35 anos. [...] Agora preferimos os mais jovens, admitimos sem medos tolos as novidade que eles propõem" (MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, 1965, p. 129).

A quarta Bienal de Paris fez questão de garantir a todos um lugar. A seção "*Les jeunes citiques ont choisi*", quatro críticos de arte, todos com menos de 35 anos e escolhidos

pelo *Syndicat Professionnel des Critique d'Art*, escolheram oito artistas; a seção "*Les Jeunes Artistes ont retenu*" foi composta de um júri formado por doze artistas que, por sua vez, selecionaram mais de cem artistas expondo mais de duzentas obras. Além disso, tivemos a seleção do *Conseil d'Administration de la Biennale* que trouxe para a mostra mais setenta e sete artistas, a seleção dos Casinos que patrocinavam a Bienal trouxe mais 12 artistas, sem contar os artistas envolvidos na organização da Bienal anterior que fizeram parte do júri e foram chamados para participar da edição de 1965 como expositores. Buren participou desta exposição com a obra *Peinture n° 3*.

Seguindo a análise de Monnier poderíamos levantar alguns fatores explicativos para esta abertura quase compulsiva às novas gerações. Havia uma evidente vontade política do governo de Gaulle de encorajar a criação artística que contou com a importante atuação de André Muraux como ministro dos *Affaires Culturelles*, que parecia particularmente interessado no patrocínio das artes visuais, principalmente em suas vertentes experimentais (MONNIER, 1991, p. 261-264). O ano de 1959, data do início dos trabalhos de Muraux à frente da pasta, coincide com a criação da Bienal de Paris, com o centro nacional de artes plásticas e o incremento da participação do Estado no patrocínio das artes. O caráter aberto é uma característica que acompanha a Bienal de Paris desde a primeira edição em uma disposição clara de renovar o ambiente artístico parisiense. Lembremos aqui que em 1958 a Bienal de Veneza pela primeira vez desde 1946 não premiou um artista francês, fato que se repetiria na próxima edição de 1960, seguida de uma dura crítica da seleção francesa pelos críticos italianos. Este fato foi encarado pela sociedade francesa

como um verdadeiro desastre em termos de hegemonia cultural no Ocidente. Esse sentimento de uma espécie de "atraso" cultural, principalmente em relação aos Estados Unidos, compartilhado pelos agentes oficiais da cultura francesa, ainda perduraria pela década de 1960. Em 1968, mesmo após as manifestações de Maio, que contaram com ampla participação dos jovens artistas franceses, Jean Clair, em um artigo com o título expressivo de "A Grande Miséria da Arte Contemporânea Francesa", ao resenhar uma exposição itinerante destinada ao público norte-americano, preparada pelo *Centre National de l'Art Contemporain*, diagnosticou com clareza o descompasso das representações oficiais em virtude do seu excesso de conservadorismo, a exaltação da "Escola de Paris" (CLAIR, 1968, p. 766-776).

### As Manifestações

Em 3 de Janeiro de 1967, dia da abertura anual do *Salon de la Jeune Peinture*, em uma sala inicialmente vazia, quatro artistas – Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni – realizaram uma série de pinturas idênticas enquanto os visitantes os observavam. Cada um dos artistas obedecia a um padrão, que era repetido, tela após tela, todas do mesmo tamanho. Buren recobria de tinta branca as duas extremidades do tecido listrado verticalmente. Mosset desenhava um círculo preto no centro de uma tela branca. Parmentier pintava com spray e dobrava a tela de modo a obter listras verticais. Toroni gravava, sobre a tela branca, pequenos quadrados pretos em intervalos regulares com pincéis n° 50. Cada artista obedecendo a seu ritmo próprio de trabalho, resultando, ao final do dia, em um número diferente de telas expostas para cada artista, que, por sua vez, as instalavam na medida em que cada

uma delas era composta. Durante o período de trabalho (11h às 20h) a reprodução de uma gravação sonora repetia em três línguas "*Buren, Mosset, Parmentier e Toroni, vous conseillent de devenir intelligent.*". Esta foi a chamada *Manifestation n° 1*, que foi concluída com a distribuição de um panfleto no qual criticavam a positividade da pintura, sua adesão às causas do dia, sua capacidade de traduzir em termos estéticos, segundo uma gramática inquestionável, os mais variados assuntos. E terminavam por anunciar seu distanciamento da pintura, isto é, do conjunto de regras que a articula, com uma frase direta em letras maiúsculas: "NÃO SOMOS PINTORES". Ao fim do dia, em precisamente às oito horas e quinze minutos, eles retiraram suas pinturas da mostra, pendurando na parede destinada à exposição uma faixa com os dizeres "*Buren, Mosset, Parmentier e Toroni n'exposent pas*", espaço que permaneceu deste modo até o fim da exposição.

Figura 3 - *Photo-Souvenir*: Exposição coletiva: Buren,



Mosset Parmentier e Toroni. *Manifestation 1. Salon de la Jeune Peinture*, 1967

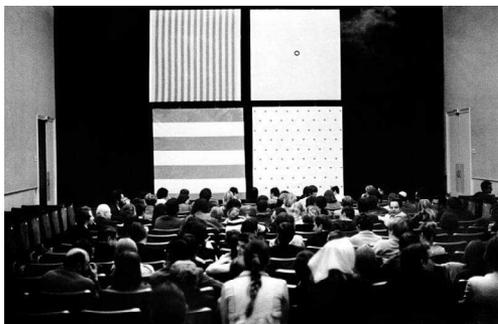
Fonte: Buren (1988).

Em seguida, após o fim desta primeira manifestação distribuíram um segundo panfleto no qual criticavam o espaço dos salões, denunciando-os como os locais construídos, desde o século XIX, como lugares ideais para a exposição de mercadorias

diversas, o que ficou conhecido como *Manifestação 2*. Segundo este panfleto, em pleno século XX, os verdadeiros herdeiros dos salões seriam as grandes exposições de automóveis e de utilidades domésticas variadas.

Seis meses depois, em no dia 2 de junho de 1967, os quatro artistas apresentam suas pinturas, com o mesmo padrão visual já mostrado na exposição anterior, penduradas no palco do teatro do *Musée des Arts Décoratifs*. Sobre quatro telas brancas já instaladas e terminadas, viam-se as listras horizontais de Parmentier, obtidas através de sucessivas dobraduras no tecido que servia de tela; as marcas dos pincéis n° 50 repetidas sistematicamente em intervalos de 30 cm, espalhadas pela tela de Toroni, as listras pré-fabricadas de Buren acrescentadas de uma camada de tinta acrílica em suas extremidades e, finalmente, o meticoloso círculo desenhado no meio da tela de Mosset. Os visitantes tiveram que pagar para ver nada além das quatro telas dispostas desde o princípio da intervenção. Os espectadores também tiveram que esperar cerca de quarenta e cinco minutos quando lhes foram distribuídos panfletos em que se lia logo no título destacado em negrito: "Não se tratava de outra coisa senão de ver as telas de Buren, Mosset, Parmentier e Toroni". Em outras palavras, dado a disposição do lugar da "exposição" – a sala de um teatro – o espetáculo já estava dado desde o início e consistia exatamente do público que ali estava.

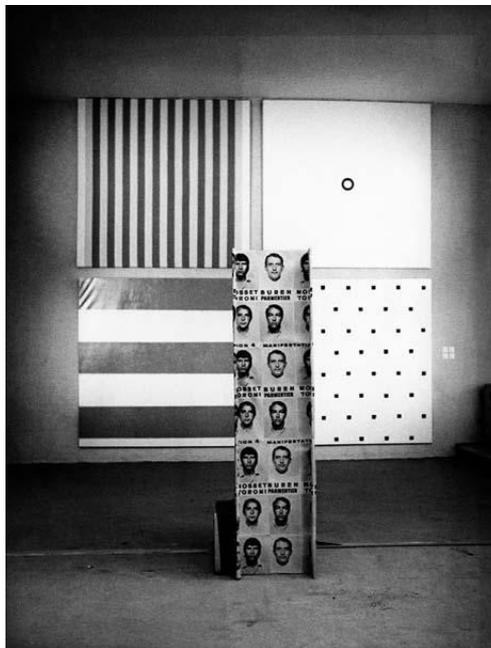
**Figura 4** - *Photo-Souvenir*: Buren, Mosset, Parmentier e Toroni. Manifestação 3. 2 de junho de 1967. Théâtre Du Musée des Arts Décoratifs, Paris.



Fonte: Buren (1988).

Em setembro do mesmo ano, na Bienal de Paris, os artistas fizeram sua última manifestação em conjunto. As quatro pinturas com os mesmos motivos reapareceram. Dispostas na ordem alfabética de cada signatário, em uma instalação que contava com um projetor de slides e alto-falantes. Contudo, desta vez a elas foram acrescentadas uma projeção de slides mostrando fotografias de coisas disparatadas como uma praia em *Saint-Tropez*, uma dançarina de strip-tease e o Papa. Acompanhado das imagens, foi distribuído um panfleto didático onde era possível ler algumas frases que eram repetidas por uma gravação sonora que emitia comentários sobre as funções ilusionísticas da pintura: “A arte é ilusão de deslocamento [...] ilusão de liberdade [...] ilusão de sacralidade [...] A pintura começa com Buren, Mosset, Parmentier e Toroni”. Cada uma destas frases era sincronizada com um conjunto de slides projetado no teto da galeria, no espaço reservado para a instalação. Após a exibição da série de fotos a voz off anunciava: “Não a pintura de Buren, Mosset, Parmentier e Toroni”. “A arte é distração, a arte é falsa.” “A pintura começa com Buren, Mosset, Parmentier e Toroni”.

**Figura 5** - *Photo-Souvenir*: Manifestation 4. “Cinquième Biennale de Paris”. Da esquerda para a direita, começando pelo alto, as obras de Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni.



Fonte: Buren (1988).

A esta altura a estratégia do grupo aparece com clareza: tratava-se de aproveitar as aberturas do próprio sistema da arte para, através da manipulação coordenada dos elementos que compõem o espaço expositivo, elaborar uma crítica ao modo pelo qual uma obra de arte aparece como tal. A pintura, confinada neste local, tributário da gramática inquestionável que comanda sua recepção, seria tomada pelos autores como reacionária por natureza. Crítica dupla, direcionada tanto ao espaço expositivo, quanto aos objetos que ali se apresentavam, indiciando o fato de que pinturas e salões se comportariam como os grandes pavilhões das exposições universais do século XIX e suas mercadorias fantasmagóricas, respectivamente. Em todas estas ocasiões, o grupo se apropria de um espaço. Neste gesto de apropriação, o grupo BMPT procurou mostrar o seu

trabalho como realização material da pintura, desmistificando o gesto artístico de dois modos complementares: trabalhando no local de exposição, abolindo temporariamente a separação entre produção e exposição, e, como desdobramento lógico desta posição produtiva, procuravam evidenciar também as condições nas quais estes são mostrados, segundo as convenções do contexto de exibição de momento (Manifestação 3) ou das possibilidades abertas pelas instituições artísticas (Manifestação 1 por exemplo). Graças à redução do código da pintura ao seu mínimo, estas obras se recusavam a criar uma nova linguagem pictórica. Como as manifestações não cessavam de demonstrar, a pintura exposta era exatamente a mesma, que se refazia a cada exposição, sem variação com respeito à composição, à expressão ou à representação. Assim, seguindo esta lógica, não era mais possível o desenvolvimento de uma linguagem interna da pintura como na tradição modernista: “Minha tentativa, afirma Buren, não é questionar a forma da pintura. Isto é problema dos artistas. Minha questão é o fundo do processo.” (BUREN, 1988).

### **A ferramenta visual e os princípios do trabalho *in situ***

A partir de 1968, com o fim da associação BMPT, Buren trabalhará sozinho assim como os outros pintores envolvidos no grupo. Após essas experiências, as possibilidades abertas ao fazer artístico pela redução da pintura ao seu mínimo foram logo compreendidas por Daniel Buren. Segundo o historiador Guy Lelong, Buren percebeu com clareza que a pintura levada a tal grau de redução não tinha nenhum valor *per se* (LELONG, 2002). A única forma de atribuir algum valor ao tecido listrado pré-fabricado era derivá-lo do lugar onde ele se situava. Este programa

abriu a possibilidade de escapar do “fim da pintura” e transformá-la em um signo que ele chamou de ferramenta visual cujo único valor, como o nome diz, é servir para alguma outra coisa. Daniel Buren utilizará em seus trabalhos posteriores o tecido listrado como uma “ferramenta visual”, cuja função era revelar, através de sua instalação, o trabalho feito a partir dos elementos fornecidos pelos espaços nos quais se situa. Assim, segundo Daniel Buren, “seja qual for a arte, ela é exclusivamente política. Impõem-se a análise dos limites formais e culturais (não um ou outro) no interior dos quais a arte existe e se debate.” (BUREN, 2012, p. 180). O artista francês elabora esta tarefa de análise como uma ruptura em duas frentes. Ruptura em relação ao modo consagrado de se escrever a história da arte, uma vez que se segue que a matéria da história da arte não deveria ser constituída apenas a partir da consideração dos elementos formais que constituem um objeto de arte. E também ruptura com os métodos de produção e socialização da arte, uma vez que mais do que os corredores formados pelas paredes brancas do Museu ou da Galeria, o lugar de exposição da arte é constituído por um sistema de práticas que incluem o atelier do artista, a crítica e a história da arte, o organizador da exposição e o mercado, cujo modo de funcionamento, aberto às pressões sociais, políticas e econômicas é, na maioria dos casos, ocultado pelo sistema artístico e pelos objetos apresentados. Em 1970, Buren (2012, p. 180) escreve:

Estes limites são múltiplos e de intensidades diferentes. Mesmo que a ideologia dominante e os artistas a ela associados tentem por todos os meios camuflá-los, e que seja muito cedo para eliminá-los – as condições não estão reunidas – é dado o momento de desvelá-los.

Ao fim das manifestações, a palavra “ferramenta visual”, ainda não está presente em seu vocabulário. Nesse sentido, em vários documentos (panfletos, textos críticos e entrevistas) que datam do fim dos anos 1960, o artista ainda precisa se ocupar em fornecer uma descrição para o material usado em sua intervenção, contudo a ideia de que o material só ganha sentido a partir de seu contexto expositivo já se configura como a principal lição aprendida com as exposições realizadas em 1967:

É uma coisa nem ruim nem boa, nem justa nem falsa, nem questão nem resposta, nem a favor nem contra, nem arte nem anti-arte. É uma coisa neutra, que existe uma vez observada. Uma coisa irreduzível. O suposto observador está enfim livre, lúcido, adulto. Ele pode escolher. Eu sustento que além desta ‘famosa coisa’ a ser vista existe o modo de apresentá-la. Eu chamaria isso de *embalagem*. Ela compreende desde os locais onde as telas são apresentadas, à manifestação do público, até esta entrevista que estamos fazendo agora. A embalagem é um ponto importante, pois ele tem por finalidade esclarecer as coisas, por os pingos nos “is” (BUREN, 2012, p. 37).

Este programa amplo, ainda um tanto indefinido, que envolve a relação entre o trabalho apresentado, o espectador e o sistema artístico (“embalagem”), será mais bem explicitado a partir dos trabalhos efetivos realizados ao longo da década seguinte. Caminho que levou Buren a se concentrar nos variados elementos que incidem sobre as condições efetivas de exposição do trabalho, situado tanto nos espaços especializados (museus e galerias) quanto fora deles (o espaço urbano). Assim, partindo da constatação de que a arte é tomada erroneamente como as obras de arte em geral, organizadas pelo Museu e pela História da Arte, fazendo uso de sua pintura reduzida ao mínimo – sem o uso de

chassi ou tela como suporte obrigatório – ou mesmo reproduzindo o padrão visual das listras sobre outros suportes (como papel colado, vitrais e mármore), Buren procurará, ao longo da década de 1970, apresentar seu trabalho como uma maneira de desvelar os diferentes limites e fatores que condicionam a produção e a socialização das obras de arte.

## Referências

- ARDAGH, John. *France in the 1980s*. New York: Penguin Books, 1982.
- BELL, Daniel. *The cultural contradictions of capitalism*. New York: Basic Books, 1976.
- BUREN, Daniel. *Les écrits 1965-2012: volume I 1965-1995*. Paris: Flammarion, 2012.
- BUREN, Daniel. *Photo-Souvenir 1965-1988*. Villeurbanne: Art édition, 1988.
- CLAIR, Jean. La Grande Misère de L’Art Contemporain en France. *La Nouvelle Revue Française*, n. 192, dec. 1968.
- CROW, Thomas. *The rise of the sixties: american and european art in the era of dissent*. London: Laurence King Publishing, 2004.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- HARVEY, David. *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LELONG, Guy. *Daniel Buren*. Paris: Flammarion, 2002.
- MONNIER, Gérard. *Des Beaux-Arts aux arts plastiques, une histoire sociale de l’art*. Besançon : Éditions la manufacture, 1991.
- MUSEE D’ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS. *Quatrieme biennale de paris: manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*. Paris, 1965.
- SOLOMON R.GUGGEINHEIM MUSEUM. *The eye of the storm*. Catalog. New York: 2005.

