





# Jean-Marc Poinso

Jean-Marc Poinso é historiador da arte. Foi cofundador do Institut Français d'Histoire de l'Art (INHA), em Paris, e Professor na Universidade de Haute-Bretagne, Rennes II. Fundou, em 1989, os Archives de la Critique d'Art, hoje sediados em Rennes. É o autor de *L'Atelier sans mur. Textes, 1978-1990*, Villeurbanne, Art Éditions (1991) e de *Quand l'oeuvre a lieu. L'art et ses récits autorisés*, Genève: MAMCO, 1999. Foi editor dos *Escritos* de Daniel Buren (1965-1990), 3 vol., Bordeaux, Centre d'art plastique contemporain, Musée d'art contemporain, 1991.

## RESUMO

Desde o início dos anos sessenta, a evolução do espaço social da arte na Europa e na América do Norte caracteriza-se por uma dupla mutação do museu : de um lado, ele transforma-se de lugar de destinação final das obras mais originais e exemplares num dos lugares que vão suplantar o ateliê como espaço de produção ; de outro lado, ele vê seus públicos evoluírem, dos happy few, mestres do código dos códigos, segundo a expressão de Pierre Bourdieu, aos públicos de massas compostas, conduzidos por motivações muito diversas.

Palavras-chave: *Museu, exposição, in situ, público, cubo branco e casa negra*

## ABSTRACT

Since the early sixties, the evolution of the social space of the art in Europe and North America was first characterized by a double mutation of the museum : first he spends the final destination of the most original and most exemplary works at one of the places that will supplant the workshop and production framework , on the other hand he sees his audiences happy few codes code masters according to Bourdieu composite mass audiences driven by very different motivations .

Keywords: *Museum, exhibition, in situ, public, white cube and black house.*

# Espaço social e obra de arte: do White Cube à Casa Negra

Tradução de Stéphane Huchet da palestra ministrada por Jean-Marc Poinot no Auditório Álvaro Apocalypse, em 26 de agosto de 2013, na ocasião da Jornada Internacional de Estudos do BE-IT : Bureau de Estudos sobre a Imagem e o Tempo com o apoio do PPGArtes UFMG.

## **O espaço social da arte**

Desde o início dos anos sessenta, a evolução do espaço social da arte na Europa e na América do Norte caracteriza-se por uma dupla mutação do museu: de um lado, ele transforma-se de lugar de destinação final das obras mais originais e exemplares num dos lugares que vão suplantará o ateliê como espaço de produção; de outro lado, ele vê seus públicos evoluírem, dos happy few, mestres do código dos códigos, segundo a expressão de Pierre Bourdieu, aos públicos de massas compostas, conduzidos por motivações muito diversas.

Essa evolução caracteriza-se também pela implantação, nesses mesmos países, de uma rede sempre mais fina de difusão da arte contemporânea. Essa rede prolonga o contato com os artistas e seus trabalhos bem além das esferas habituais dos possuíntes e dos conhecedores, e além também das meras metrópoles artísticas.

A partir daí, o pequeno mundo da arte e da cultura, que tinha reivindicado e obtido parcialmente sua autonomia através de um certo número de renúncias, encontra-se provocado por formas de cultura até então mantidas

nas margens: as da comunicação de massa, como aquelas oriundas das multidões conforme a expressão de Hardt e Toni Negri, isto é, diásporas múltiplas que compõem agora uma grande parte de nossas sociedades. Não é por acaso que coube aos *cultural studies* prepararem o terreno dos *post-colonial studies* e permitirem a reintegração dos componentes que tinham sido deixados fora do tempo do modernismo.

Nesse plano, é interessante considerar como três *documenta* de Kassel sucessivas têm contribuído à redefinição do espaço de circulação da arte contemporânea, ao propor uma visão do mundo ao mesmo tempo artística e política com Catherine David<sup>1</sup>, cultural com Okwui Enwezor<sup>2</sup> e composita nas suas assimilações com a modernidade, com o curador Roger M. Buergel.

Esse novo espaço mundial da arte não constituirá o objeto da minha palestra hoje e, em vez de organizá-la seguindo um partido teórico, procederei a partir de algumas figuras tão exemplares quanto diversas.

Assim, em primeiro lugar, evocarei as famosas reflexões de Brian O’Doherty, cujo ensaio original se impôs como pedra de toque da literatura sobre a arte de exposição. Em volta da noção de “white cube”, ele enxerga todas as potencialidades desse novo espaço da arte, reconduzindo-as curiosamente no espaço fechado do ateliê como metáfora do mundo interior do artista. Completarei seu ponto de vista com o de Thomas Huber, que pinta quadros de maneira tradicional, inscrevendo-os, porém, numa narração e num ritual que interrogam-lhes a prática social.

Meu segundo exemplo voltar-se-á sobre as duas intervenções realizadas por Daniel Buren no museu Guggenheim entre 1971 e 2005, para mostrar como um especialista dos lugares é dependente das sociabilidades que neles acontecem.

Meu último exemplo, com *Psycho*, de Benoît-Marie Moriceau, um jovem artista francês, evidenciará a maneira elegante e dramática com a qual esse artista enuncia os impasses e os limites da encomenda *in situ*.

### **The white box**

Brian O’Doherty, que foi alternativamente crítico, artista, administrador de arte, escritor, homem da mídia, é o autor de uma coletânea que se tornou um livro incontornável sobre o espaço de exposição. Publicado inicialmente sob a forma de uma série de três artigos em *Artforum*, entre março e novem-

<sup>1</sup> Curadora da *documenta X*, 1997 (nota do tradutor).

<sup>2</sup> Curador da *documenta 11*, 2002 (nota do tradutor).



bro de 1976 (“Notas sobre o espaço da galeria”, “O olho e o espectador”, “O contexto como conteúdo”), o texto foi publicado como conjunto autônomo em 1986. Dois outros ensaios, escritos respectivamente em 1981 e 2003-07, foram acrescentados notadamente na tradução francesa: “A galeria como gesto” e “O ateliê e o cubo”. Esses cinco textos respondem a uma forma de reificação da crise do modernismo tardio vista por um observador ao mesmo tempo fascinado e nostálgico, mas também lúcido para enxergar algumas aberturas. Trata-se do espaço de exposição das galerias, de sua forma e de seus usos, tal como é caracterizado por aquela expressão que fez fortuna: *The white cube*.

Antes, é preciso notar que O’Doherty não é historiador. Mesmo se ele evoca objetos situados no passado, ele o faz através de uma forma de teleologia que se situa nos antípodos do método historiador. Sua investigação do passado é informada por um olhar, um estado de espírito que mantém amarras no início dos anos sessenta (ele nasceu em 1928), num momento no qual o pensamento de Greenberg se impõe nos Estados Unidos como ponto de referência em volta do qual todas as problemáticas e todas as obras pareciam dever ser definidas.

O primeiro texto de O’Doherty sobre o espaço da galeria vincula explicitamente a emergência da galeria branca à história interna e formal da pintura modernista. Põe em evidência a interrelação entre espaço interno da tela, da moldura e seu superamento, traduzindo-se por uma integração pura e simples do espaço da galeria nos anos 1950-1960: “entramos na era onde as obras de arte consideram a parede como um *no man’s land* sobre o qual projetar sua interpretação do imperativo territorial”<sup>3</sup>.

Sua descrição da exposição de Frank Stella na galeria Leo Castelli em Nova York é um exemplo particularmente interessante:

Em 1960, a exposição [...] de *Shaped Canvas*, em forma de U, T, L, ‘desdobrava’ cada pedaço do muro, do chão ao teto, de um ângulo ao outro. Plano, borda, formato e parede engajaram um diálogo sem precedente no pequeno espaço chique da galeria. A opção de apresentação fazia vacilar as obras entre efeito de conjunto e independência. Aqui, a *accrochage* era tão revolucionária quanto a pintura: já que era parte integrante da escolha estética, ele tinha evoluído no mesmo ritmo que os Quadros. Rachar o retângulo teve por efeito de confirmar formalmente a autonomia da parede, isto é, alterar para valer o conceito de espaço da galeria. Algo da mística que era associada ao plano pictórico despojado de profundidade (ou seja, uma das três forças maiores que alteraram o espaço da galeria), era transferido ao contexto da arte<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> O’DOHERTY, Brian, *White Cube. L’espace de la galerie et son idéologie*, Zürich : JRP/Ringier, 2008, p.49.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.51.

Um aspecto muito interessante dessa descrição é o fato que tal exemplo permite que nos esqueçamos totalmente da história do superamento da moldura no início do século XX e que ignoremos as apropriações do espaço arquitetural de apresentação, tal como foram praticadas na Wiener Secession ou durante o Sonderbund de 1912, em Köln, ou ainda nas instalações do Stedelijk Museum, em Amsterdam, para as exposições do grupo De Stijl. Por outro lado, a conclusão à qual O’Doherty chega quando fala de transferência ao contexto da arte da mística associada ao plano pictórico desprovido de profundidade, consiste simplesmente em aniquilar a alteridade que o contexto representa com relação às obras.

Com efeito, escrever que a mística do plano pictórico sem profundidade é transferida ao contexto da arte supõe duas coisas : de um lado, que a galeria, entendida aqui no sentido de galeria comercial, e não verdadeiramente a galeria como lugar genérico de accrochage, seria o único contexto possível da arte ; e, de outro lado, que a articulação da arte com o contexto não poderia acontecer senão num plano formal.

No seu segundo artigo, O’Doherty opõe a essa lógica da bidimensionalidade e da abstração, a da colagem, cujo contexto seria a cidade. Ele opõe paralelamente dois modelos de percepção: a do olho e a do espectador.

Com o modernismo tardio, [ambos] convergem para aliviar seu desentendimento [mútuo]. Ao termo do grande final modernista (e americano), o olho leva triunfalmente o plano pictórico pollockiano rumo à apoteóse Color Field. O espectador o leva no espaço real no qual tudo pode acontecer<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> O’DOHERTY, Brian, *White Cube. L’espace de la galerie et son idéologie*, Zürich : JRP/Ringier, 2008, p.76.

Todavia, no espírito de O’Doherty, o real que emerge no *Merzbau* de Schwitters ou nos *Happenings/Environments* de Kaprow fica muito relativo na medida em que, segundo ele, as experiências daquele real, como as apresentações da abstração, são, na maioria dos casos, acessíveis pela única mediação da fotografia. Isso o autoriza a escrever: “estar presente frente a uma obra de arte significa portanto ausentar-se de si mesmo, ceder o lugar ao olho e a Espectador, que nos relatam o que teríamos visto se tivéssemos sido presentes”<sup>6</sup>. Mas, sobretudo, ele conclui: “o Espectador e o olho são convenções reguladoras que estabilizam esse sentido de nós-mesmos que nos faz falta. Eles levam em consideração que nossa identidade é, ela mesma, uma ficção e eles nos dão a ilusão de serem presentes pelo viés de uma consciência de si de dupla face”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Ibidem, p.81.

<sup>7</sup> Ibidem.

Em outros termos, o acesso ao real seria sempre mediatizado por uma convenção que ausenta o sujeito perceptor (olho ou espectador) dele mesmo pelo viés de um processo comum à abstração e à colagem, isto é, os dois termos antagônicos propostos pelos artistas da modernidade tardia. Assim, a questão do contexto é parcialmente evacuada pela maneira que a arte tem de tomar lugar no “white cube”, processo que priva o espectador de toda possibilidade de provar, ele também, o contexto como o artista ou a obra podem fazê-lo.

### “Os espectadores com os rostos abertos”

A lógica de Brian O’Doherty é a de uma extensão do quadro ao espaço de exposição e, por isso mesmo, de absorção desse espaço, inclusive do próprio espectador. É a um processo inverso que assistimos no trabalho de Thomas Huber. Ele pinta quadros e, na sua apresentação material, mas também humana, ele organiza a narrativa da interação inaugurada na ocasião de sua realização e de sua socialização. O quadro é pleno de imagens, mais ele não apresenta contudo nada senão o caminho que o liga, ele e seu autor, aos destinatários finais, o público.

Como inúmeros quadros, *A exposição*, o título do quadro, deu lugar a uma apresentação pública numa galeria (Galerie Claire Burrus, em Paris, em 1994). O quadro era colocado sobre um cavalete no meio de uma sala de tal maneira que o espectador, depois de ter empurrado a porta de entrada,



Imagem 1: Thomas Huber, *A Exposição*, Galerie Claire Burrus Paris 1994. Foto Jean-Marc Poinot

Imagem 2: Thomas Huber, *A Exposição*, Galerie Claire Burrus Paris 1994. Foto Thomas Huber.



se encontrava frente ao chassi, no avesso da tela. Ele tinha que contorná-lo para descobrir o próprio quadro, uma fileira de cadeira e uma mesa ao lado com acessórios cuja imagem se reencontravam no quadro.

Na noite da vernissagem, Thomas Huber endereçou um discurso muito formalista aos visitantes:

Senhoras e senhores,

O quadro foi findado alguns dias atrás e agora, já é apresentado aqui, sobre um cavalete, cavalete sobre o qual foi pintado e inúmeras vezes inspecionado e verificado. De todo jeito, onde é que poderíamos ter pendurado esse quadro? As paredes todas são recobertas de rostos. Não se prestam mesmo a ser lugar para o quadro. Este último se chama *A exposição*. Ele se interroga sobre sua própria apresentação, e se expõe ele mesmo.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> HUBER, Thomas, *Mesdames et Messieurs*. Conférences 1982-2010, Genève : Mamco, 2012.

Já nas primeiras palavras, Huber implica o auditor nessa mistura de ficção e realidade que confunde a situação performativa e a dupla narrativa do quadro e do próprio discurso:

Constato aterrorizado, caro público, que vocês já estão todos presentes, enquanto não estamos prontos para a abertura da exposição. Aqui, estamos fazendo ainda a faxina. Isso não me agrada. Vocês chegaram muito antes da hora. Numa exposição, os rastros da instalação não deveriam ser mais perceptíveis. Nada

deveria perturbar a impressão do quadro. Entretanto, ainda encontramos em todo lugar sacos de lixo. E nossos filhos ainda estão aqui. [...] Sobretudo, minha mulher não se vestiu ainda. Penso que ela não aprecia. Também me dou conta agora que aquela anã, com sua boneca amarela, ainda está aqui. Era aí desde o início. Durante todo o tempo em que pintei o quadro, ele não se moveu. Apesar de ter-lhe pedido várias vezes para se retirar, ele ficou assim mesmo. Ficava de pé, com a boneca, mudando de vez em quando de posição, para poder assim seguir de perto a evolução de meu trabalho; e sobretudo, não perder nada. O anão nunca abriu a boca. Lhe falei muitas vezes, mas ele nunca me respondeu. Olhem como ele olha a imagem?<sup>9</sup>

<sup>9</sup> O'DOHERTY, Brian, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zürich: JRP/Ringier, 2008, p.195-198.

O discurso é demasiadamente longo para nosso propósito, mas eu gostaria de salientar um aspecto que se mostra evidente. O quadro e o discurso se constroem sobre a passagem do privado ao público; descrevem os protagonistas explícitos (as duas primeiras crianças, os gêmeos que acabam de nascer, a mulher, os espectadores) e implícitos (o anão com sua boneca). Nenhum marchand, nenhum colecionador, mas um sujeito que deve gerir seu cotidiano (a mulher, as crianças e o trabalho a fazer) e produzir alguma coisa para um público que está sempre [na expectativa], aguardando, e ao qual o quadro e o discurso são endereçados. Aquilo que não está aí, aqueles aos quais não se remete, se condensam na figura do anão que Huber tenta expulsar sem êxito. Não saberemos o que ele representa, mas ele é bem presente.

A situação descrita por Thomas Huber nos sugere que um quadro é sempre envolvido numa interação social; ele se dobra à situação da exposição para inaugurar essa interação, sem poder contudo recalcar seus aspectos indesejáveis, que ele não detalha, aliás. O essencial de seu propósito e de sua ação cabe nessa dimensão social, no fato de ser um indivíduo banal implicado nessa interação e não um ser genial e autônomo. Noutros termos, a exposição é um lugar habitado, atravessado por práticas sociais que não se reduzem a uma mera forma. O olho segundo O'Doherty se reincarnou em seres sociais tendo cada um sua individualidade. O espaço da galeria voltou a ser um espaço público, mesmo se, como confessa Huber mais adiante no seu discurso, seria possível que nada tivesse sido pintado sobre a superfície de um quadro de cujo vemos somente o chassi.

## Parêntese

O'Doherty revela, como que de passagem, a concepção profunda que ele tem da relação artistas/público/instituição. Escreve: *Na melhor das hipóteses, a relação artista/público aparece como uma colocação à prova da ordem social por proposições radicais que são, em seguida, absorvidas pelo sistema institucional – galerias, museus, colecionadores, inclusive magazines e críticos da casa – que troca assim o êxito contra a amnésia ideológica.*<sup>10</sup>

<sup>10</sup> O'DOHERTY, Brian, White Cube, op. cit., p.105.

Por que insistir sobre essa concepção de um mecanismo fatal de absorção das atitudes críticas ou vanguardistas, senão porque não existe mecanismo de uma única mão. E me parece que nesse ponto, Thomas Huber está no core dessa questão. O que as crianças, a mulher que não está ainda vestida, o anão silencioso com sua boneca e o conjunto dos espectadores com os olhos arregalados significam é o fato de que o mecanismo da produção artística não é um mecanismo descendente.

O'Doherty reproduz o esquema aristocrático, retomado implicitamente pela Escola de Frankfurt, inclusive nas suas últimas formulações, como em Peter Bürger. Para este último, o princípio criação/recepção funcionaria em sentido único e, quanto mais difundido no corpo social, mais perderia de sua substância (são as teorias do kitsch, da vanguarda, da recuperação, etc.)

Ora, o que Thomas Huber nos dá a entender sob uma forma inocente, é que esse mecanismo existe em sentido múltiplo. Não somente uma criança, um visitante ou um crítico ou ainda um marchand, que adivincho facilmente atrás da figura do anão, não funcionam da mesma maneira, mas seus efeitos de [feedback] sobre a obra em curso de produção têm, cada um, suas próprias lógicas, sua maneira de afetar o sujeito pintor ou o sujeito da obra, até a forma.

Noutras palavras, a massificação imaginada pelos políticos do fim do século XIX e do início do século XX teve um efeito [boomerang] sobre a produção artística, que não é redutível a uma progressiva perda de substância. Pelo contrário, ela pôde se traduzir por aportes, transformações maiores que contribuíram a colocar em crise o próprio modelo do artista e de sua produção.

## No olho do furacão

Mesmo se a vivência de cada espectador de arte contemporânea descarta assumirmos a ideia segundo a qual ele só teria uma visão mediatizada

dos fatos e das obras, que o privaria de uma presença completa enquanto sujeito frente a elas, podemos nos perguntar legitimamente sobre a pertinência das considerações de O'Doherty quando consideramos o que aconteceu em 1971, durante a sexta edição da Guggenheim International Exhibition, em Nova York, com a contribuição de Daniel Buren.

Eis como Buren apresenta esse evento na sua contribuição ao catálogo da *Documenta 5*, em 1972 :

B30. – Fevereiro de 1971 – VI Guggenheim International, organizada por Diane Waldman e Edward Fry, New York. Projeto : apresentação de um trabalho sobre tecido no exterior do museu, estendido entre dois prédios, e de um outro trabalho no museu suspenso à vidraça, até a primeira rampa. Projeto aceito pelo museu desde outubro de 1970. Tecido listrado azul e branco. Instalado na véspera no interior do museu, 20m. x 10m. A pintura foi despendurada no fim da tarde, sem meu aval, sob a pressão de alguns dos artistas participando à exposição. Recusa de montar apenas a pintura exterior (10m x 1,50m). O trabalho no catálogo consistia em seis páginas impresso reto verso com listras alternadas branco e vermelho, tamanho real, sendo mencionado em cada página que ela constituía uma parte de um trabalho feito em 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971. Essa contribuição foi retirada de alguns catálogos (ver A24, C47 C48, C49, C50, C56 e Avalanche nº 2, fotografia com autorização de K. Fischer).<sup>11</sup>

O que faz a particularidade desse trabalho deve ao fato de que só os espectadores ou sim, os únicos testemunhos do trabalho foram os técnicos, o pessoal do museu e os outros artistas convidados à exposição. Com efeito, o incidente provocado pela instalação no interior do prédio da primeira parte do trabalho levou à não-realização da instalação da segunda parte no exterior e teve



**Imagem 3: Daniel Buren. *The Eye of the Storm*. Museu Guggenheim. Nova York. 2005. Foto Jean-Marc Poinot**

<sup>11</sup> POINSOT, Jean-Marc (org.), *Daniel Buren Les Ecrits 1965-1990*, Bordeaux : CapcMusée d'art contemporain, 1991, vol.1, p. 275.

também como consequência a retirada da contribuição de Daniel Buren do catálogo que tinha sido concebido como ajuntamento de cadernos autônomos num encaixe.

O público do museu só pôde tomar conhecimento desse trabalho, na sua forma amputada (isto é, a parte pendurada no interior do museu) porque Daniel Buren obteve a autorização de pendurar novamente a peça, intitulada ulteriormente *Peinture/Sculpture*, para poder tomar fotos. Uma vez a operação feita, ele se apressou de divulgar na imprensa internacional as imagens e uma informação sobre a censura de cuja foi vítima. Ele se serviu também dessas imagens para compor uma edição especial do boletim de Art & Projekt, galeria instalada em Amsterdam.

Essa operação de comunicação imprimiu nos espíritos uma imagem bastante clara dos fatos. Ela permitiu que muitos historiadores da arte fizessem o relato desse evento como se tivessem sido testemunhos.

Leiamos o que Benjamin Buchloh escreveu sobre *Peinture/Sculpture* num livro que desempenha o papel de manual de história da arte do século XX:

Os problemas concernindo esse trabalho, previamente aprovado por Diane Waldman, a curadora da exposição, só começaram durante sua instalação, quando muitos artistas que participavam à exposição se opuseram à sua instalação e exigiram que fosse dependurado, ameaçando de se retirarem da exposição. O argumento avançado por esses artistas – Donald Judd, Dan Flavin, Joseph Kosuth e Richard Long – era de que o tamanho e o lugar de implantação dessa enorme bandeira impediam a percepção de suas próprias apresentações no Guggenheim. O absurdo de tal argumento torna-se evidente quando constatamos que o trabalho de Buren era um pedaço de tecido que, quando o visitante descia a rampa em espiral, alargava-se e diminuía – da largura de uma vista frontal ao perfil linear da vista lateral, ângulo de percepção no qual o trabalho era quase imperceptível.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> FOSTER, Hal ; KRAUSS, Rosalind E.; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D., *Art since 1900 modernism antimodernism postmodernism*, New York: Thames and Hudson, 2004. p.546-547.

À leitura desse propósito, temos a impressão de nos encontrar, com Buchloh, frente à obra, precisamente quando ele escreve “quando constatamos”. Claro, ninguém de nós estava presente para constatar, mas não importa, se considerarmos com O’Doherty que, como espectador, nos ausentamos enquanto sujeito. Deixo portanto essa questão em suspenso no momento.

O outro aspecto ligado à realização desse trabalho reside no fato de que a experiência inesperada imposta a Buren o levou a dar uma inflexão muito significativa à sua obra, inflexão que eu deduzo, apesar de ele não reinvi-

dicá-la explicitamente: trata-se do deslize de um trabalho voluntarista de tomada “em sandwich” dos limites críticos (galeria ou museu) rumo a uma aproximação mais específica do lugar e das condições da exposição. Noutros termos, a passagem de uma abordagem genérica a uma abordagem específica do lugar de exposição e do que nele acontece. Eu pude estabelecer, por uma pesquisa sobre seus textos e propósitos, que seu primeiro uso da noção de *in situ*, noção que patenteia essa evolução, seria advindo numa entrevista com Liza Bear (revista *Avalanche*), publicada vários anos depois<sup>13</sup>. Daniel Buren não cessará, depois, de explicitar o que ele entende por *in situ*, como o fez por exemplo em “Ensaio heteróclito”<sup>14</sup>:

*In situ*: Significa literalmente: “no lugar”, “en place”. No seu meio natural. Isso significaria que meu trabalho, cada vez que emprego as palavras “*in situ*”, se encontra (ria) portanto efetuado do seu meio natural? Dado a variedade dos meios ou dos lugares considerados, seria bem difícil indicar, dentro todos, aquele que é natural. Admitamos, por exemplo, que o meio natural a meu trabalho seja o museu, significa que, quando é feito para e na rua, ele é “*in vitro*”? Ou vice versa? Decerto, meu trabalho é sempre colocado de maneira precisa e efetuado “no lugar” (“*sur place*”). Isso quer dizer que o meio no qual ele se desdobra lhe é então natural? Em todo caso, sempre é um meio vivo e, para o trabalho que nos interessa aqui, mais do que nunca. Se não fosse um pouco pesado em demasia, por que não utilizar aqui, para o convite: ‘trabalho executado *in situ* e *in vivo*’? *In vitro*: Significa literalmente “no vidro”. Em meio artificial, em laboratório. Pergunta: todos meus trabalhos no quadro da instituição (museus, galerias) são ‘*in vitro*’? *In vivo*: Significa literalmente ‘no vivo’. No organismo vivo. Por extensão, pode-se considerar a instituição museal como um organismo vivo? E a cidade? Responderei? sim.

Sabemos, inclusive, que, mesmo tendo sistematicamente fotografado todos seus trabalhos, Daniel Buren alertou sobre a confusão entre a fotografia e o trabalho *in situ*, e esse alerta, à exceção do caso excepcional de 1971 no qual o espectador foi excluído, é destinada explicitamente ao visitante. Este último, nas situações de apresentação do trabalho de Buren, é suscetível de experimentar o trabalho e as condições de lugar e de tempo nas quais ele foi elaborado. Ora, se Buren é citado por O’Doherty, este último não desenvolveu verdadeiramente uma análise de seus trabalhos. De seu lado, Buren foi tão fortemente frustrado de uma dessas raras ocasiões na qual não foi possível ao espectador assumir simultaneamente o trabalho e seu contexto, que ele viveu obcecado pelo desejo de reiteirar a operação. O filme realizado nas paredes do Guggenheim quando de seu novo projeto em 2005 deixa entrever, num breve plano, o pacote contendo a tela de 1971,

<sup>13</sup> BUREN, Daniel, “Entretien avec Liza Bear”, *Avalanche*, dezembro de 1974, p.18-19 retomado in : Jean-Marc Poinssot (ed.) *Daniel Buren Les Ecrits*, op.cit., p.363-371.

<sup>14</sup> EINDHOVEN : Van Abbemuseum, 1981, n.p.

<sup>15</sup> E-mail do dia 6 de Janeiro de 2005.

pedosamente conservada e de volta no lugar do crime. Esse ato acabou de lugar também a uma troca de e-mails com Lisa Dennison, curadora do museu. *Quinze anos atrás, eu era ainda em posse do trabalho e eu me dei conta de que meu desejo de vendê-lo era ilusório. Mas eu começava a pensar que eu poderia alugá-lo ao museu para uma exposição específica. Discutei portanto dessa ideia com Germano Celant, o Senior Curator of Contemporary Art do museu, que me disse que eu era completamente louco.*<sup>15</sup>

Vemos portanto aqui como, segundo Buren, *Peinture/Sculpture* não pode existir sem o lugar, mas como ele teve também que se resignar a admitir implicitamente que, ao lugar, somava-se o tempo e que este último era irremediavelmente passado. É por essa razão que ele renunciou a reinstalar *Peinture/Sculpture*, mas que ele revistou o vasto átrio cilíndrico do museu numa realização intitulada *The Eye of the Storm*, o olho do furacão.

No intervalo também, tínhamos passado de uma concepção da utilização completamente apolítica do white cube, estritamente limitada a um mundo de formas no qual cada um estava na sua própria caixa, a uma abordagem mais dinâmica na qual o espaço não era mais uma abstração, mas um lugar com seus traços particulares, seus usos e seus atores.

*O olho do furacão* devia designar o conjunto da exposição decomposta em quatro trabalhos diferentes, o principal sendo intitulado *Around the Corner* e implantado precisamente no vazio central do prédio de Frank Lloyd Wright. A particularidade dessa peça não é tão somente de estar in situ como, de agora em diante, quase todos os trabalhos de Daniel Buren, mas também de utilizar o espectador como objeto e como sujeito. Como objeto, o espectador tem a obrigação de percorrer a arquitetura do museu, atualizando a concepção que Frank Lloyd Wright tinha do percurso, com a ressalva que de vez em vez de olhar aquilo que deveria ter-se encontrado sobre as paredes, ele não podia fazer nada senão desviar, já que não encontrava nada sobre as mesmas. Como sujeito, o espectador, dando as costas ao muro, se encontrava frente ao vazio central e àquilo que o ocupava, a saber, uma enorme construção de tubos metálicos e de placas de espelho formando um cubo virtual em intersecção com o cilindro do vazio. Por sua posição, graças aos reflexos, essa construção reflexiva parecia restituir a parte escondida da arquitetura, suscitando um efeito de hesitação no que diz respeito ao caráter real ou fictício do espectáculo visual. Frente a isso, o visitante era confrontado com o fato de que se tornava ator ao percorrer uma arquitetura que ele descobria por sua deambulação. Percebia também seu caráter



**Imagem 4: Daniel Buren. *The Eye of the Storm*. Museu Guggenheim. Nova York. 2005. Foto Jean-Marc Poinsoot**

construído e intrusivo pela penetração, além do espelho, no andaime de tubos metálicos. Por outro lado, seu percurso era regularmente animado pela aparição e a desaparecimento de sua imagem ou a de seus congêneres sobre a superfície do espelho. Para dizê-lo de outra maneira, seu deslocamento no espaço se tornava mais consciente na medida em que o confrontava com experiências diversas de apreensão daquilo que ele tinha face a ele, experiências nas quais ele era ao mesmo tempo o revelador e o ator.

Vemos bem aqui como a experiência do lugar que Buren nos propunha era muito diferente daquela analisada por O'Doherty, e não somente porque tínhamos passado de um cubo a um cilindro.

Inúmeros artistas transpuseram, através de modalidades muito diversas, essa capacidade de tornar o espectador não só ativo (o que já era o caso com O'Doherty) ou envolvido, mas consciente de sua ação e de sua relação com as condições da obra. Aqui, Buren soube implicar de maneira forte os visitantes, até agora muito condicionados pelo museu. Mas, e não é secundário, Buren soube também convencer os protagonistas do museu que ele podia atrair esses visitantes com um museu quase vazio. Em trinta anos, o espaço do Guggenheim tinha encontrado novos habitantes cujas práticas eram, agora, muito diferentes.



**Imagem 5: Benoit-Marie Moriceau.**  
*Psycho*. 2007. Pintura acrílica. Exposição  
*Psycho*. Festival Mettre em scène. Galerie  
4omcube, Rennes. Foto Laurent Grivet



**Imagem 6: Benoit-Marie Moriceau. *Psycho*. 2007. Pintura acrílica. Exposição *Psycho*. Festival *Mettre em scène*. Galerie 40m3, Rennes. Foto Laurent Grivet**

## **A Casa Negra**

Em novembro de 2007, Benoît-Marie Moriceau, cujo trabalho se caracterizava até então por instalações em lugares que lhe eram propostos, decidiu, face a uma nova proposta da galeria experimental 40m3, em Rennes, na Bretanha, na França, de recobrir a sede temporária dessa associação por uma camada de pintura negra fosca. Ele intitulou esse trabalho *Psycho*, retomando assim o título do filme de Hitchcock, *Psychose*. Para o visitante que não sabia de nada, o objeto que lhe era proposto era mais enigmático por ser inteiramente fechado sobre si mesmo. As bandaras, as portas e outros orifícios eram todos fechados e recobertos de maneira uniforme por essa camada de pintura negra.

Consideremos um pouco mais detalhadamente a situação e a proposição.

Para começar, a situação. Essa casa se encontrava em Rennes (a casa foi destruída depois). A avenida é um dos eixos de entrada no centro da cidade, cujo planejamento testemunha, senão um deixar fazer, pelo menos, a ausência de uma política urbana homogênea. Assim, ladeiam-se casas de dois ou três andares à beira-rua, construções com uso comercial e artesanal, imóveis de habitação em total ruptura com seu ambiente, por causa de sua altura e massa. Em breve, um ambiente urbano desordenado e pouco interessante, a não ser por suas descontinuidades, suas lógicas desaparecidas, suas razões de ser confusas.

Vista de perto, a casa é uma casa burguesa, perpendicular à rua, orientando sua fachada na direção de um jardim que parece ter sido reduzido a uma faixa estreita com relação à sua massa. Uma

casa, portanto, que se percebe sem recúo, salvo a partir do estacionamento vizinho. Essa casa foi posta à disposição da galeria por uma duração demasiadamente curta de alguns anos para que sejam feitas modificações permitindo de transformá-la num perfeito cubo branco.

A situação interior e exterior não tem nada de particularmente interessante, e o Benoît-Marie Moriceau não procurou nos convencer do contrário. Só a casa e sua arquitetura burguesa, com sua pequena torre e sua posição de ressaltado –quando transpassamos a porta estreita que nos faz entrar nela ao mesmo tempo que nos faz penetrar no jardim –, parece ter lembrado ao artista uma outra casa dominando uma cena de lado, a de *Psychose* na qual Anthony Perkins interpreta sucessivamente o papel de um filho e de sua mãe. A massa sombria da casa domina efetivamente de maneira inquietante a cena situada num motel. Ao visionar o filme, é menos a angústia produzida pelo cenário que chama atenção, do que o tema da esquizofrenia do personagem principal e sua incapacidade de encarar o mundo. A psicose, a esquizofrenia, o autismo foram o temas de predileção da anti-psiquiatria, que nos lembra como o indivíduo se fecha sobre si mesmo e se apresenta sem boca nem ânus, ou com apenas um desses orifícios. Ora, o que nos dá a ver essa casa negra, não é uma sala de exposição condenada, nem um puro ou simples antônimo da galeria branca, mas bem um ser fechado àquilo que o cerca e, antes, aos outros. O olhar tem pouco domínio sobre o objeto, e por mais que o espectador se esforce em girar em volta dele, ele só pode constatar o enclausuramento desse objeto sobre si mesmo. Me parece que tal proposição, ao mesmo tempo tão simples (uma casa recoberta de pintura negra) e tão complexa por sua referência perturbadora, merece que se lhe dê mais atenção. Com efeito, o tema da esquizofrenia teria apenas um interesse anedótico se, num trabalho anterior, B.-M. Moriceau não tivesse desdobrado o espaço da galeria num projeto intitulado *Novo ExNovo*, em 2005.

É interessante ler paralelamente o que O’Doherty escreve quando comenta a exposição de Yves Klein em 1958, em Paris, na galeria Iris Clert :

Fora, o azul, dentro, o vazio branco. As paredes brancas da galeria tornadas o espírito, são recobertas por uma película de ‘sensibilidade pictórica’. A vitrine, passada de branco, é um jogo de espírito feito sobre a ideia mesma de exposição. Ela antecipa os contextos sériais (na galeria vazia, a vitrine não contém nada). O dispositivo de exposição em eco (galeria e vitrine) se substitui à arte que falta.<sup>16</sup> O que retenho aqui é a noção de dispositivo em eco, no qual, a

<sup>16</sup> O’DOHERTY, Brian, *White Cube*, op.cit., p.123.



Imagem 7: Benoit-Marie Moriceau. *NovoExNovo*. 2005.  
Galeria 40mcube, Rennes. Photo Laurent Grivetjpg

opacificação real da vitrine opacifica simbolicamente o próprio espaço da galeria como conteúdo. O enclausuramento do aparelho do olhar, isto é, da galeria como máquina que socializa as produções artísticas ao mostrá-las, tem por consequência de fazer o espectador tomar consciência de sua própria condição. Ele não é mais um olho puro; ele não é mais um espectador no sentido de aceitação do caráter fingido daquilo que nos é proposto pelos artistas. O espectador não é um componente da obra na qual o sujeito que visita a exposição deveria se ausentar dele mesmo, mas ele é um indivíduo que fica no limiar de um lugar, e essa rejeição suscita ao mesmo tempo sua cólera e uma consciência daquilo que ele veio fazer aqui.

Nessa ordem de consideração, O'Doherty, apesar de seus reais esforços, tem dificuldade a pensar o que, segundo ele, tornou-se um gesto, deixando para trás o domínio da forma. Ora, o que nos diz respeito hoje deve ao fato de que inúmeros trabalhos de artistas são, por definição, gestos, gestos que acontecem em algum lugar no espaço e no tempo, gestos sobre os quais devemos nos perguntar se estão sem forma, mas também sem sujeito para fazê-los tomarem [e terem] lugar no tempo.

Com efeito, ao reproduzir a galeria branca e vazia, Benoît-Marie Moriceau usa, como outros antes dele, a galeria branca opacificada como forma, o que regreda ao processo de mitificação descrito por Roland Barthes em

*Mitologias*, mitificação que ele caracteriza por uma redução de um signo completo e complexo a um simples significante. Mas, ao desdobrar essa forma, Moriceau propõe uma figura esquizofrênica que aniquila toda a eficácia do processo inicial de opacificação, e que o denuncia, quizá, como mistificação.

Voltemos à casa negra, a *Psycho*. Além de uma primeira sequência “gótica” um pouco folclórica, nós, como visitantes, realizamos rapidamente uma outra regulagem sobre a casa, na qual procuramos as aberturas para penetrá-la, mas não há brecha. É isso que nos marca, muito mais do que sua arquitetura burguesa composita ou que sua implantação num bairro em mutação cujos desafios sociais nos escapam. A itinerância à qual a instituição, por mais precária que seja, está fadada por uma municipalidade que lhe confia a responsabilidade de inventar uma utilidade social temporária, é condenada, portanto a não ser nada senão um lugar que essa política priva de qualquer verdadeira utilidade social. E é essa itinerância que é negada pelo artista. Negada como produtora de sentido, negada como estímulo à criação, negada como exercício imposto. Noutros termos, a demanda social, exigindo uma espécie de efeito de espelho e de consciência do artista sobre um lugar imposto porque ele é temporariamente um não-lugar, um território na espéra de uma reafetação [de funções], essa encomenda social é denunciada como autista. Quanto ao objeto, quanto à casa burguesa em questão, é reenviado a seu estatuto de objeto deslocável. Nos dá a impressão de estarmos frente a uma tela de computador, no qual superlinhamos um texto ou uma imagem antes de apagá-lo num só toque.

Volta atrás. Passei um pouco rapidamente da nossa exploração real ao redor da casa à nossa observação da imagem pela qual Benoît-Marie Moriceau restitui-lhe uma existência efêmera. Com efeito, o trabalho de Benoît-Marie Moriceau não permite mais que passemos de maneira despercebida da experiência real à lembrança fotográfica, como se esta última não passasse de um rastro mnemônica parcial. O trabalho não permite, enquanto sujeito, de que coloquemos no mesmo plano de consciência a casa real pintada de preto que eu pude visitar tal ou tal dia e essa imagem sucetível de ser posta em circulação no mercado da arte. Trata-se de duas formas diferentes, que têm seu tempo e seu lugar próprios. Lá onde Buren nos convidava a uma experiência não-reprodutível, experiência forte e estimulante, porém condenada a sobreviver como lembrança de uma obra que teve lugar, parcialmente fixada por imagens-lembranças (não quero dizer com isso que

todos os trabalhos de Buren sejam redutíveis a essa situação), Benoît-Marie Moriceau nos diz de maneira explícita, pelo viés de uma experiência de um lado, traumatizante, e de outro lado, frustrante, que o mundo real e que o mundo dos objetos artísticos são diferentes. No mundo real, o artista e o espectador seriam condenados a uma situação de incomunicabilidade (não teria espaço para que uma tomada de consciência seja concebível); no mundo da arte, só seria restituída a fragilidade de uma imagem fingida. Em breve, esses dois registros não seriam compatíveis, ou, melhor dito, não seriam em caso algum assimiláveis um ao outro. Assim, lá onde Buren denunciava a incoerência da *land art* que se gabava de sair da instituição ou do mercado para melhor reintroduzir neles as imagens de suas excursões, para propor, de seu lado uma verdadeira experiência conforme modalidades que tentava tornar transparentes, deixando o visitante livre de passar da posição de visitante que goza à de espectador distante e consciente, B.-M. Moriceau mostra, através de fábulas (tem uma dimensão narrativa nos seus espaços ou nas suas proposições), que o fosso entre o real e os objetos que circulam no mercado da arte é particularmente manifesto. As fábulas em questão são as fábulas do sujeito, de sua constituição de si frente aos constrangimentos que as novas formas de socialização que a sociedade contemporânea nos impõe. E é bem possível que essas formas de socialização sejam bem distintas, conforme o lugar onde nos apresentamos. Será nosso sujeito tão fracionado quanto todos aqueles lugares cuja experiência nos é imposta? Tal é a questão.

## REFERÊNCIAS

BUREN, Daniel. Entretien avec Liza Bear, *Avalanche*, dezembro de 1974, p.18-19.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind E.; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900 modernism antimodernism postmodernism*. New York: Thames and Hudson, 2004.

HUBER, Thomas. Mesdames et Messieurs. *Conférences 1982-2010*, Genève: Mamco, 2012.

O'DOHERTY, Brian. *White Cube*. L'espace de la galerie et son idéologie, Zürich: JRP/Ringier, 2008.

POINSOT, Jean-Marc (org.) *Daniel Buren Les Ecrits 1965-1990*. Bordeaux: CapcMusée d'art contemporain, 1991, vol.1.