



Daniel Buren, el campo amplio de la pintura, el lugar donde se diluyen los géneros. Proyecto de intervención en el Puente de Rande (Vigo)

X. Antón Castro-Fernández¹; Yolanda Herranz-Pascual²; Jesús Pastor-Bravo³

Recibido: 21 de diciembre de 2017 / Aceptado: 30 de abril de 2018

Resumen. A partir de un proyecto para intervenir el Puente de Rande, en Vigo (*Project pour la Galice*, 2005), que nunca llegaría a realizarse, los autores, que acompañaron durante varios días al artista, investigan y estudian sus planteamientos, teniendo en cuenta su concepción metodológica. En ella están las claves de su trabajo, desde el consenso y la discusión proyectual, a su reconsideración del *in situ* en los espacios públicos o en el museo, haciendo uso de su reconocido *útil visual* más identitario –las bandas de color– y la afirmación de una obra como “transformación de lugar de acogida”, teniendo en cuenta la arquitectura, el diseño y el dibujo, la luz y el color, el contexto como naturaleza del lugar y un sentimiento de perdurabilidad que exalta la imagen esencial de lo efímero, transcrita, de manera habitual, en sus *photos-souvenirs* y en la posibilidad de una pintura de campo amplio.

Palabras clave: Intervención artística *in situ*; pintura expandida; dibujo y color luz, *útil visual*; *photo-souvenir*.

[en] Daniel Buren, the ample field of painting, the place where genders are dissolved. An intervention projet in Puente de Rande (Vigo)

Abstract. Beginning with a project to intervene in Puente de Rande in Vigo (*Project pour la Galice*, 2005) that would never come to fruition, its authors, who accompanied the artist for several days, researched and studied his approach while taking into account his methodical conception. In this methodology are the keys to his work: from a consensual point of view and a projectual discussion to his reconsideration of the use of public spaces and/or museums, making use of his well-known visual resource —the bands of color— and the affirmation of a piece as a “transformation of a place of welcome”, while also taking into account the architecture, design and drawing, light and color, the context as nature of the place, and a feeling of endurance that exalts the essential image of the ephemeral, transcribed, as usual, in its photo-souvenirs and in the possibility of expanded painting.

Key Words: On-site artistic intervention; expanded painting; drawing and light color; visual resource; ephemeral; photo-souvenir.

Sumario: 1. Introducción. 2 *Project pour la Galice*, 2005: Intervención *in situ*, Puente de Rande, Vigo, España. 3. El trabajo *in situ*: su concepto y su método. 4. La arquitectura y el museo como espacios experimentales del campo amplio de la pintura. 5. El dibujo, el color y la luz como determinantes de un nuevo concepto de espacio. La reivindicación de la belleza. 6. Conclusiones. Referencias.

¹ Universidad de Vigo (España)
E-mail: xacastro@uvigo.es

² Universidad de Vigo (España)
E-mail: yherranz@uvigo.es

³ Universidad de Vigo (España)
E-mail: jpastor@uvigo.es

Cómo citar: Castro-Fernández, X.A.; Herranz-Pascual, Y.; Pastor-Bravo, J. (2018) Daniel Buren, el campo amplio de la pintura, el lugar donde se diluyen los géneros. Proyecto de intervención en el Puente de Rande (Vigo). *Arte, Individuo y Sociedad* 30(3), 599-620.

1. Introducción

En diciembre de 2004 tuvimos la oportunidad de acompañar, durante cinco días, a Daniel Buren por diferentes puertos de Galicia. Se trataba de que interviniese con su trabajo en un enclave emblemático de algunas de las rías gallegas que, al año siguiente, acogerían la salida de la *Volvo Ocean Race*, la regata transoceánica de vela más prestigiosa del mundo. Después de un pausado recorrido por los puertos de A Coruña, Sanxenxo y Baiona, nos adentramos en la ría de Vigo, por la que navegamos, de manera escrutadora, un día gris de aquel mes que anunciaba ya las Navidades. El artista quedó impresionado por la monumentalidad y el enclave del Puente de Rande, en la citada ría, que sería, finalmente, el lugar elegido para su intervención.

Durante la navegación hablamos de la historia del lugar hacia el que nos dirigíamos, que acogió la batalla naval de Rande, justo en el estrecho donde se sitúa el puente que habíamos atravesado en coche y que, horas más tarde, pudimos percibir en toda su amplitud, recorriendo su infraestructura bajo las aguas de un mar tranquilo. Explicamos a Buren tal acontecimiento, que había tenido lugar el 23 de octubre de 1702, en el contexto de la *Guerra de Sucesión* española del último de los Austrias, entre las escuadras de Inglaterra y Holanda, que formaron una alianza que saldría vencedora, de una parte, y las de Francia y España, de la otra. Curiosamente dos años antes de la visita, el Museo do Mar de Galicia (Vigo) había dedicado una exposición (Catálogo, 2002) para celebrar aquel combate y sus secuelas míticas y literarias, que dieron pie, a partir de entonces, a que se fabulase sobre los tesoros que quedaban allí de la citada batalla, tal como nos recuerda en su conocida novela *20.000 leguas de viaje submarino*, Julio Verne, que dedica a la Bahía de Vigo el capítulo 8 de la segunda parte.

2. *Project pour la Galice, 2005: Intervención in situ, Puente de Rande, Vigo, España*

El de Rande, proyectado por los ingenieros Fabrizio de Miranda, Florencio del Pozo y Alfredo Passaro e inaugurado al tráfico en 1981, es uno de los puentes de tirantes más largos del mundo. Tiene una longitud total de 1604 metros, aunque la estructura colgante atirantada alcanza los 694,98 metros y está sostenida por dos gigantescos pilares que tienen forma de H y alcanzan 118,80 metros de altura. Ésta fue la zona elegida por Daniel Buren para llevar a cabo su intervención y a ella dedicaría el estudio que nos remitió cinco meses más tarde. El artista nos dice:

...He reflexionado y trabajado mucho sobre el puente y, después de decenas de bocetos y de posibilidades diversas, me he decidido a enviaros los dibujos adjuntos, que son la expresión –creo yo– de las ideas más sencillas e interesantes a las que he llegado. (Buren, 2005, s.p.).

Habíamos recibido un meticuloso proyecto ilustrado con una docena de bocetos, que él entendía que apenas exigían alguna explicación más allá de leves matices referidos a la percepción. En el marco de su señal identitaria bicolor, Buren había optado por el rojo, si bien consideraba que podría ser diferente, aclaraba que la calidad de éste debía ser elegida con sumo cuidado, cuestión que no reflejaban los croquis. Sería un rojo muy vivo y contrastado con el paisaje. Analizando las alternativas a su preferencia, intuía que un verde no sería muy indicado, sabedor de que esta elección cromática se alejaría de su intención primera, que era reforzar la oposición a la fuerza del paisaje:

Por el contrario –remarcaba– un bello naranja vivo, incluso un azul eléctrico, me parece que podrían quedar muy bien. Todo ello para decir que la elección del color está abierta, y hasta el blanco podría ser un poco deslumbrante bajo el sol. (Buren, 2005, s.p.).

Las diferentes partes del puente, las plataformas superior e inferior, que son las que se perciben desde los coches cuando ruedan sobre aquél (el puente acoge en torno a cien mil vehículos diarios) irían rayadas en blanco y en color. Las estructuras verticales en blanco y negro, “donde cada banda debería tener, como suelo hacer, 8,7 cm o incluso 9, si el proceso fuese más controlable”. Para el resto del puente aplicaría un rayado en blanco y rojo. Y todas las partes que dan a la mar –el interior y el exterior de los pilares– las pintaría de un solo tono rojo, al igual que la infraestructura de la plataforma, en tanto que los tubos que protegen los cables-tirantes irían en blanco y rojo.

En su proyecto, el artista admite el consenso y propone la discusión, a fin de llegar a un acuerdo, aunque, de principio, tiene claras sus opciones:

Se observará que algunos croquis tienen las partes de las bandas rayadas y las monocromas invertidas, es decir, las bandas frente al mar. Prefiero la otra solución (aunque también podamos discutir sobre ésta), porque pienso que el impacto coloreado desde la ría es el más importante y debe ser monocromo. Por contra, las bandas rayadas frente a los vehículos ven reforzada la visibilidad de los pilares del puente por estos últimos, tanto de noche como de día... La zona pintada del puente podría comenzar y terminar en el lugar exacto de donde parten y desaparecen los cables. Es decir, la parte que está parcialmente suspendida. Sin embargo, esto lo someto a discusión. De otra parte, sugiero (sin saber si técnicamente es posible) que la calzada por donde ruedan los coches sea pintada del mismo color que todo el resto. (Buren, 2005, s.p.).

El artista concluía diciendo que, aun quedando multitud de detalles por ver, el puente era muy *bello* y *sencillo* en las formas, lo que permitiría pintarlo sin grandes dificultades y, de esta manera, llevar a término su intervención.

Desafortunadamente, la administración del gobierno autónomo gallego, que patrocinaba el proyecto, rechazó llevarlo a cabo, dado el elevado coste material que suponía y la compleja infraestructura humana para trabajar “in situ”, que implicaba hacerlo, en una buena parte, desde el mar y a más de cien metros de altura, así como las dificultades encontradas para ralentizar o paralizar parcialmente el tráfico durante el tiempo de la ejecución.

Más allá del disgusto que nos supuso no ver realizado el proyecto, las personas que lo habíamos coordinado y acompañado al artista, nos quedamos, al menos, con su reconocimiento y el resultado de una preparación previa que nos permitió adentrarnos en la profundidad de su método de trabajo, que hemos ido tratando

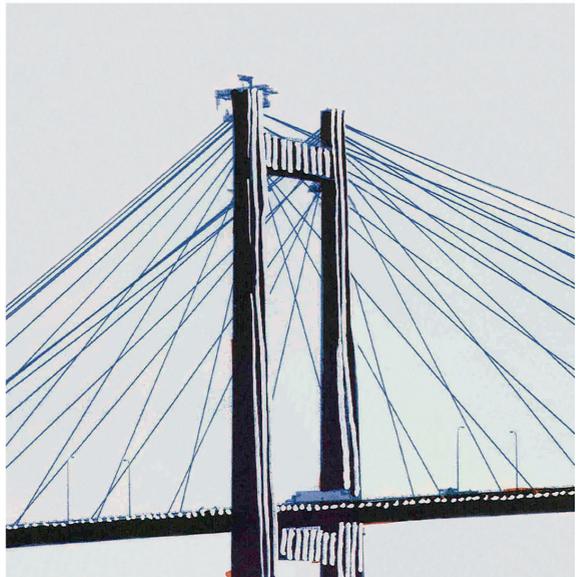
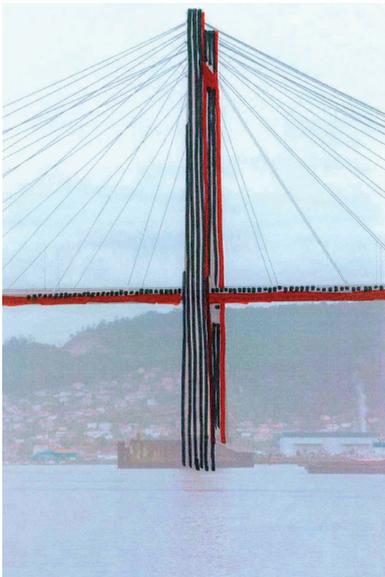


Figura 1. Daniel Buren, *Project pour la Galice*. Intervención artística en el Puente de Rande, Vigo, Pontevedra, 2005. Vista aérea y dos vistas parciales. (Imágenes cedidas por el artista).

de actualizar, accediendo a sus obras más recientes y especialmente a sus textos y entrevistas, que es donde ha ido exponiendo su pensamiento a lo largo de los años, pensamiento que ha recogido de una manera sistemática en los dos volúmenes de sus *Écrits* (Buren, 2012).

3. El trabajo *in situ*: su concepto y su método.

Daniel Buren (Boulogne-Billancourt, Hauts-de-Seine, 1938) es actualmente el artista francés más reconocido internacionalmente, un reconocimiento avalado por la demanda de instituciones y museos de todo el mundo, que ha tenido como colofón, después de tantos premios –entre los que hay un *León de Oro* de la Bienal de Venecia, en 1986, y un *International Award for best artist* del Bad Württemberg Land, de Stuttgart, en 1991– el *Praemium Imperiale*, de Japón, en 2007, un equivalente al Premio Nóbel en términos de artes visuales.

Su pensamiento expansivo no sólo toca a su concepción de un arte –particularmente, de una pintura más allá de la pintura– de *campo amplio*, sino también a su deseo de cambiar el mundo (“*rêvons de changer le monde*”, decía no hace mucho en *L’Humanité* (Ulrich, 2009, p. 12), a su compromiso sociopolítico insobornable vehiculado desde posiciones estéticas, a su valor crítico con el sistema del arte y, por encima de todo, a una interpretación del hecho creativo que niega la “eternidad” del arte y se ubica en el instante de la sublimación que Schelling intuía en la naturaleza (Schelling, 1985, p. 72), en tanto que el ochenta por ciento de sus obras fueron concebidas para ser mostradas temporalmente con el objetivo inicial de desaparecer definitivamente, una vez finalizada su exhibición, algo único en la historia del arte que exige mucho coraje, tal como nos recuerda Catherine Francblin (Cornu, Francblin & Millet, 2015, p. 56). De esta manera y como en el caso del pensador romántico alemán, Buren refuerza, en sus actuaciones en el espacio o en la arquitectura, la idea de temporalidad, en la que “cada brote de la naturaleza tiene tan sólo un instante de plena y verdadera belleza, y el arte, en cuanto representa la esencia de aquel instante, lo rescata del tiempo”, (Schelling, 1985, p. 72), un objetivo que prioriza en el carácter efímero de sus intervenciones, aunque, como el mismo ha dicho en diferentes ocasiones, todo ello se diluye en la ausencia de nostalgia (Cornu et al., 2015, p. 76).

Buren no sólo ha afirmado la autoría de sus obras desde la concepción artística más rigurosa, algo que avalan los resultados de sus centenares de actuaciones, sino también desde la propia escritura. Un procedimiento que ha sido importante, tal como sucede en las múltiples entrevistas que ha concedido a lo largo de los años –éstas, y especialmente las más recientes han sido una de las bases de nuestro trabajo– para consolidar la memoria y aportar claves a la comprensión de sus proyectos, algo que constantemente ha defendido:

En lo que me concierne existen razones para esta actividad “literaria”, razones entre las cuales podría distinguir: la necesidad, la urgencia, la reflexión, la demanda y/o el placer. Cada uno de mis textos es el resultado de una o de varias de estas razones. (Buren, 2012, p. 830).

Como en el caso de su propuesta de intervención en Rande, la obra más reconocida y reconocible de Daniel Buren ha estado marcada por una identidad ineludible: su



Figura 2. Daniel Buren, *Project pour la Galice*. Intervención artística en el Puente de Rande, Vigo, Pontevedra, 2005. Vistas aéreas y vistas parciales. (Imágenes cedidas por el artista).

modelo de trabajo *in situ* en el espacio público y la puesta en escena de éste mediante lo que él ha llamado *útil visual*, es decir, sus célebres bandas bicolors. En el primer caso el modelo es una peculiar metodología que le ha permitido actuar en los lugares más insospechados de todo el mundo, ya sean plazas, parques, calles, puentes, paseos, bahías, puertos, playas, barcas de recreo, autobuses y edificios de toda índole y, de manera particular, en los museos de los cinco continentes. Un proceso de mundialización que lleva al artista a ubicar su taller en el lugar preciso del trabajo, tal como le dice a Annick Colonna Césari y gracias a ello ha podido encontrar su camino: “hasta entonces dudaba entre la escritura, el cine y las artes visuales, sin embargo, la consideración de la obra *in situ* se convertiría en el corazón de mi trabajo” (Buren, 2008, pp. 14-18); por ello, el artista se siente ligado a la calle, el lugar donde, dice, comenzó a trabajar, lo que ha evitado que tuviese un taller específico, que siempre ha sido y estará, allí, donde va a realizar su intervención, lo que va a concederle una mayor apertura de miras en la medida que utilizará como referencia lo que es dado por el propio contexto. Éste puede ser definido por la naturaleza y el paisaje, por el urbanismo o por la arquitectura, pero también por los materiales. Materiales que utilizará en función del lugar e incluso del país, pues le permiten definir su ligazón al trabajo específico a partir de esa identidad o pertenencia: “en mi caso una obra no puede escapar jamás a un contexto inmediato, esto es, a lo que se encuentra en su campo de visión” (Sánchez, 1990, pp. 14-15), recurso que suele utilizar, de manera habitual, cuando sus intervenciones tocan a cualquier tipo de arquitectura, como ha sucedido, por ejemplo, en su espectacular intervención en el CEACC (Espai d’Art Contemporani de Castellón), en 2006, en la exposición *Les Cabanes aux céramiques et aux miroirs* donde el punto de partida fue el material cerámico castellanense y no una idea arquitectónica del edificio (Rodríguez, 2006, p. 36). Y además su ligazón al trabajo *in situ* le permite contrarrestar todas las manipulaciones físicas de que la obra es objeto en tantas ocasiones (Catálogo, 2010, p. 161).

Buren ha disertado frecuentemente en torno a este concepto regenerador y al propio significado de la palabra *trabajo* (trabajo *in situ*), que constituye uno de los centros de su reflexión, alejándose de cualquier lugar común, una vez que propone una idea mudable y proteica del espacio sobre el que actúa, que no sólo es un peculiar foro aluvional de sus ideas estéticas, sino también el campo amplio que desmitifica los géneros tradicionales del arte en su estanqueidad y, en particular, los modos tradicionales de la escultura como objeto y la pintura como cuadro. Desde esta posición, el artista afirma la posibilidad de una pintura expansiva y penetrable, inserta en un *all round* donde es posible percibir, de una manera absolutamente renovada y diferente, los valores clásicos que han avalado los principios más legítimos del arte, en la tradición del idealismo romántico, a los que más adelante nos referiremos, y que significan una nueva puesta en valor de conceptos como belleza, composición, perspectiva, luz o color.

En un explícito texto, *Le volume de la couleur*, recogido en el primer tomo de *Les Écrits* (1965-1995) afirma:

Esta locución no quiere decir solamente que el trabajo está situado o en situación, sino que su aporte al lugar ayuda a comprenderlo en un sentido activo: ‘aquí se ha realizado un determinado trabajo’ y no en el sentido del resultado: ‘Mirad el trabajo hecho’. La locución *trabajo in situ* podría traducirse por *transformación del lugar de acogida*. Transformación elaborada en diferentes operaciones partiendo del uso de mi *útil visual*, que puede ser realizada para este lugar, contra este lugar o en ósmosis con él, como el

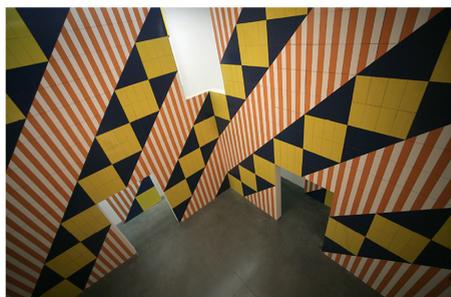


Figura 3. Daniel Buren, *Les Cabanes aux céramiques et aux miroir*, EACC, Espai d'Art Contemporani de Castellón, Castellón de la Plana, 2006. Tres vistas de la exposición. (<https://www.danielburen.com/images/exhibit/1324?&lang=fre>).

camaleón que sobre una hoja se mimetiza en verde o gris sobre un muro de piedras. Incluso, en este caso, puede haber una transformación del lugar, cuando lo más transformado es el agente transformador. Por ello, invariablemente, hay dos transformantes en la obra, el útil sobre el lugar y el lugar sobre el útil, que ejercen, según el caso, una gran influencia del uno sobre el otro. El resultado es inevitablemente la transformación del lugar por el útil (visual) y el acceso (...). En fin, en mi ánimo, *in situ* quiere decir que hay una ligazón voluntariamente aceptada entre el lugar de acogida y el *trabajo* que se realiza allí, que se presenta y que se expone. Todo esto es válido sin ninguna excepción, aquí y fuera de aquí, desde 1965. (Buren, 2012, vol. I, p. 1069).

Sin embargo, en su idea de lugar, esto es, del espacio público a intervenir, en términos estéticos o visuales, no hay una mirada ajena al compromiso o, si se quiere, a una cierta toma de postura ideológica, porque para el artista francés ese espacio es forzosamente político, tal como recordaba recientemente (Duponchelle, 2016, pp.

4-5). De esta manera, tomar posesión de un espacio para actuar sobre él supondrá asumir una posición comprometida bastante evidente, porque desde el momento en que se acoge esta idea define lo que conllevará y gravitará a su alrededor.

Todo ello –dice Buren– muestra los límites en los que se producen las cosas y los límites en los que se encuentran tanto quien crea como quien mira. Por esta razón, se ha pensado, desde el principio, y en mi opinión equivocadamente, que mi trabajo era esencialmente crítico. Porque ponía el acento en las condiciones del arte, en su contexto físico y cultural o cuestionaba su autonomía tanto visual como ideológica. (Grandas, 1999, p. 27).

Por lo cual, también, defiende que sus trabajos, además de estar determinados por sus características espaciales, lo están igualmente por sus condiciones de producción históricas o sociales (Cornu et al., 2015, p. 54). En todos los casos, consideramos, al igual que Javier Hernando, que las obras de Buren, al cargar de significados los lugares sobre los que actúa, niegan el carácter autónomo del objeto artístico (Hernando, 2007, p. 45), un aspecto que él mismo ha sostenido persistentemente y en el que ha militado con su praxis, al considerar los contextos y los referentes de sus lugares como partes esenciales del resultado final.

Más allá de lo que hemos definido como *travail in situ*, cuyas obras estarían ligadas, de manera irremediable, al lugar para el que han sido concebidas, Buren se refiere a otra categoría en su producción artística, trabajo situado (*travail situé*), las obras autónomas –las menos importantes en su producción, en términos cuantitativos y de significación global de su identidad más reconocible– que pueden circular de una ubicación a otra, a condición de seguir algunas reglas muy sencillas, que el propio artista ha establecido. En este sentido un *trabajo situado* sería aquel que reivindica explícitamente su interés por conjuntos de elementos complejos, a priori ajenos los unos a los otros, permitiendo, así, crear una nueva entidad a los “autores” múltiples. En definitiva, no se reivindica el valor del objeto único y autónomo, que uno denomina habitualmente “obra de arte” (Buren, 2002). Sus cuadros de mármol, como tantas de sus otras obras *móviles*, serían ejemplos de este segundo tipo, pero, si el artista las ha concebido sólo para el suelo deben de ir sobre él, tal como Buren las ha ideado (Cornu et al., 2015, p. 66). No obstante, para ninguna de las dos tipologías que definen verbalmente sus actuaciones, el artista quiere oír hablar de la palabra *instalación*, porque, al no compartir su concepción, ha decidido excluirla de su vocabulario (Buren, 2012). Vid.: <https://www.google.es/search?q=daniel+buren+travail+situ%C3%A9&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj7tfvMg5bZAhUIvhQKHbnYD2sQ7AkINg&biw=1600&bih=769>

Si bien, ya nos hemos referido al signo identitario del rayado bicromático, constituido por la alternancia de bandas blancas y otro color, verdadero *útil visual*, como lo ha denominado siempre; tan presente en la mayoría de sus proyectos y definitivo en el horizonte estético y perceptivo del nuestro, en el Puente de Rande, debemos volver a él, porque, desde el principio, se ha convertido en su verdadera “marca de fábrica”, una peculiar firma convertida en material y color y que, al fin, le permitirá definir cualquier espacio (Sánchez, 1990, pp. 12-13). Firma que deviene la verdadera ligazón entre todos los elementos que emplea o sobre los que actúa, en el contexto espacial acotado para hacerlo, tal como él mismo le sugiere a Catherine Francblin (Cornu et al., 2015, p. 65) y que Javier Hernando indica como primera característica de la radical reducción a una fisicidad primaria que tendría un carácter

anónimo en cuanto a su consideración como esquema formal repetitivo (Hernando, 2007, pp. 7 y 15). Su azaroso nacimiento lo ha explicado el artista, en múltiples ocasiones, y lo relata, con especial detalle en el volumen I (1965-1995) de sus tantas veces citados *Écrits*:

Un día de 1965, estando de paso por París fui al mercado Saint-Pierre para aprovisionarme de tejido. Encontré un género de tela de *store* compuesto por bandas iguales y lo compré. Era muy parecido al que utilizaba como sobrecubierta de mi cama. Primero lo utilicé como soporte, recubriéndolo parcialmente de pintura. Aunque la verdadera ruptura se produjo después de que yo dejase de pintar. Estas bandas rayadas se convirtieron entonces en lo que he denominado mi *útil visual*. Usadas en diferentes contextos, sobre los muros, en las calles, en los museos... me han servido para revelar los lugares intervenidos... Es así como las rayas blancas y coloreadas que miden 8,7 cm de ancho se han convertido en el *útil visual* que he empleado, sin variación, en centenares de espacios diferentes (públicos y privados, galerías, plazas, autobuses, barcos, etc.) desde noviembre de 1965. (Buren, 2012, vol. I, p. 610).

Sin embargo estas bandas, que, según el propio artista, se han convertido en elementos recurrentes de su trabajo (Villeneuve, 2009, p. 10), en realidad no tienen ninguna significación en tanto que tales, más allá de la citada consideración de marca. Son instrumentos muy dúctiles que sólo adquieren su sentido una vez que han sido utilizados. Serían algo así como dispositivos impersonales, ni figurativos, ni originales, ni ópticos; es decir, el equivalente del piano para un pianista. Y no hay muchos signos que tengan estas cualidades, le dice Buren a Angela Tecce (Buren, 2012, vol. I, pp. 1323-1324).

Con los citados supuestos diferenciadores, huellas profundas e identitarias que han marcado sus actuaciones en el último medio siglo, el artista ha tenido una especial predilección por la arquitectura y el espacio de la ciudad, por un peculiar microurbanismo que compendia desde la manipulación cromática, expansión o campo amplio de una pintura que nos permite ver las calles, plazas y parques o tantos artefactos y lugares citados anteriormente como la piel del diseño interior o exterior de los museos más prestigiosos sobre los que ha intervenido en todo el mundo, generando no sólo un nuevo método de trabajo, sino un renovado asentamiento para la praxis de un arte (una pintura) de campo amplio (*peinture élargie*), tan inédito como sorprendente. Con ello, ha podido igualmente resaltar y cuestionar los elementos característicos o los significados de cada uno de aquellos objetos o espacios urbanos, históricos o no, arquitecturas modernas o lugares emblemáticos del arte contemporáneo (Hernando, 2007, p. 27).

4. La arquitectura y el museo como espacios experimentales del campo amplio de la pintura.

Buren es consciente de que la arquitectura del lugar será siempre puesta en valor por sus actuaciones y no al contrario, porque uno de sus objetivos es reforzar aquélla desde la repetición de ciertos elementos y por la propia “limpieza visual” que su obra lleva implícita (Cornu et al., 2015, p. 60). A finales de los años 90, le explicaba a Olivier Vadrot que, con el paso de los años, la arquitectura constituía para él uno de sus grandes intereses y se había convertido en una de sus pasiones, al mismo nivel que

le seducían las maravillosas construcciones de la antigüedad y le seguían interesando las grandes obras actuales (Buren, 2012, vol. II, p. 297), como puso de manifiesto recientemente con su actuación en la Fundación Louis Vuitton. En este recinto, que Frank Gehry proyectó en el Bois de Boulogne, en París, introdujo unos filtros para que el Sol, en su transición diaria del Este al Oeste, generase una luz cambiante que tenía como objetivo transformar la arquitectura en su totalidad, asumiendo que su intervención había constituido una subversión de aquella (Bousteau, 2016, pp. 9-17 y 96), una experiencia que, con otros recursos, y ya no sólo aprovechándose de la luz, sino también del cromatismo, había llevado a cabo en muchos espacios museísticos.

Algunas de sus intervenciones más celebradas, como la del Grand Palais parisino (2012) y, años antes, la del Puente de la Salve, en Bilbao (2006), al igual que sucedía en la de la Fundación Louis Vuitton (2016), refuerzan su pasión por la arquitectura y muestran cómo el artista, con dos métodos diferentes –actuando en el interior de los edificios, de una manera directa, en el caso de los ejemplos franceses, o en el exterior, como sucedía en el puente bilbaíno, estableciendo un cordón umbilical entre la intensidad del rojo que iluminaba aquél y el verde y el titanio del Guggenheim– logra aproximarnos a un nuevo ideal de belleza, absolutamente subversiva, un lugar de encuentro donde se dan cita todos los géneros del arte, bajo la primacía de unos valores marcadamente pictóricos.

El museo será para Buren el paradigma de la arquitectura, y asimismo constituirá también el espacio de su experiencia límite, porque “le permite una experimentación que debe llevar lo más lejos posible y con una gran exigencia” (Buren, 2012, vol. II, p. 215), tal vez, el espacio más difícil para concebir una obra específica, porque no es un lugar neutro (Cornu et al., 2015, p. 59) y, sin embargo, es la estructura arquitectónica sobre la que ha hecho una gran parte de sus proyectos, a pesar de la conciencia crítica que matuvo frente a aquél como institución. Su famoso *affaire*, en 1971, cuando intervino en el Guggenheim de New York, en una muestra colectiva, de la que tuvo que retirar su trabajo, incrustado en la arquitectura de Frank Lloyd Wright, por las protestas de otros artistas que veían en su obra *in situ* una interferencia (Alberro, 1997, p. 68), reforzó el convencimiento de Buren de que el museo le exigía el espacio total, que es cuando sus actuaciones adquieren esa personalidad dialógica con el contenedor y devienen, entonces, escenografía de su renovador y subversivo *campo amplio*. Así sucedería, en el futuro, en sus numerosos trabajos específicos en los museos de todo el mundo y, entre ellos, citaría el acto de desagravio estético que supuso la nueva invitación del Guggenheim neoyorquino, en 2005. Desde esta posición, la verdadera dimensión crítica de Buren se va a situar más en el trabajo hecho que en el discurso, al que, en muchas ocasiones, se ha priorizado.

El artista se defiende afirmando que más que una crítica, lo que ha tratado de hacer es un análisis de un sistema o un lugar:

Por ejemplo, si digo que el arte no es autónomo y que depende de la manipulación del director o conservador del museo, se puede alegar que es una crítica radical a la pintura y a la escultura. Sin embargo, lo que quiero decir es que las obras de arte se pueden manipular, por eso trato de crear obras que no se puedan manipular. (Spiegel, 1996, p. 28).

Es decir, Buren apela a los procesos de descontextualización que genera el museo en las obras de arte, un lugar que las aísla de su propia realidad y es por esto que, cuando él interviene en uno de ellos, no sólo los dota de nuevos significados, sino

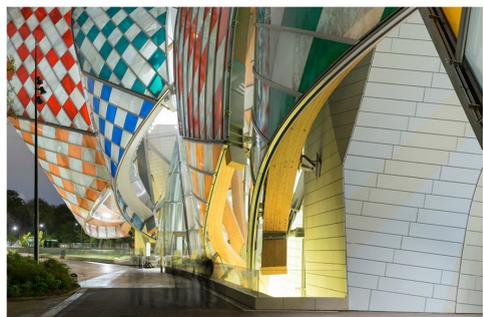


Figura 4. Daniel Buren, *Observatory of Light*, Fundación Louis Vuitton, París, 2016. Cuatro vistas de la intervención artística.

([https://www.google.es/search?q=Daniel+Buren,+Observatory+of+Light+\(2016\)+Fundaci%C3%B3n+Louis+Vuitton,+Par%C3%ADs.&dc=0&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiKr8GjspfYAhWfRQKHZ3SCa0Q_AUICigB&biw=1278&bih=815](https://www.google.es/search?q=Daniel+Buren,+Observatory+of+Light+(2016)+Fundaci%C3%B3n+Louis+Vuitton,+Par%C3%ADs.&dc=0&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiKr8GjspfYAhWfRQKHZ3SCa0Q_AUICigB&biw=1278&bih=815)).

que serían sus actuaciones específicas las que establecerían la dimensión crítica –dejando claro que no es nada personal contra el museo–, poniendo en cuestión, además de la pintura de caballete o los cuadros que allí se exponen, a la propia institución, pensamiento que no es forzosamente político, como le recuerda a Catherine Francblin (Cornu et al., 2015, p. 54). Por lo cual, si él ha criticado la estructura del museo, nunca lo ha hecho contra el interés de éste, porque esa crítica es la misma que subyace en su propio trabajo (Rodríguez, 2006, p. 49). Pero el artista hace, con frecuencia, un análisis recurrente del papel de aquél, en el último medio siglo, dejando de lado, en este caso, su verdadero interés por su arquitectura y surge aquí el Buren más ideologizado, cuando piensa que, a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, el museo era un lugar de valorización, el mayor centro de poder y de decisión sobre el arte, algo que se habría perdido, a partir de los años ochenta, con la multiplicación de estas instituciones, cuyo efecto sería la pérdida de su aura y, en definitiva, la capacidad de distinguir e imponerse. Por ello, considera que para recuperar su puesta en valor, el museo debería reinventarse (Millet, 1996, p. 63; Rodríguez, 2006, p. 46 y Grandas, 1999, p. 28).

Además de su vertebración identitaria en la puesta en escena de un espacio físico con los resortes descritos, que son los que definirían, en términos globales, el *campo amplio* al que ya nos hemos referido, deberíamos analizar este ámbito, en términos pictóricos, a partir de valores tan clásicos y esenciales en el nomenclátor particular del artista, como son la búsqueda de la belleza, la primacía del color y de la luz y la reconsideración de un diseño que no desecha lo decorativo, valores sometidos a un ideario de temporalidad que Javier Hernando (2007) ha descrito como un proceso de “postpintura en el campo expandido”, refiriéndose a la totalidad del trabajo de Buren.

De ahí, deduciríamos un diccionario particular y recurrente que es el que define, en sus matices, las grandes actuaciones *in situ* del artista francés, que ha desmontado la pintura tradicional, a la que algunos analistas califican de “pintura *non site*” (el cuadro), desde sus propias características clásicas, al tiempo que proponía una nueva alternativa a aquélla con los mismos valores que la conformaron siempre, acudiendo a la dilución de todos los géneros del arte. Esta nueva mirada, que tan acertadamente ha definido Almudena Fernández como “pintura *site*” es la que nace de la transformación de un espacio real y no sólo puede ser penetrada, sino también habitada por el espectador, que se convertirá en un personaje más del “marcado habitáculo arquitectónico” (Fernández Fariña, 2014, pp. 27 y ss.).

5. El dibujo, el color y la luz como determinantes de un nuevo concepto de espacio. La reivindicación de la belleza

En el uso de esos valores clásicos a los que Buren acude para determinar su campo amplio (la *pintura site*), el dibujo nunca será un resultado final, no obstante, como ha sucedido en el proyecto de intervención del Puente de Rande, y los croquis así lo ponen de manifiesto (Buren, 2005), es la base imprescindible de sus trabajos preparatorios: la experiencia de unos bocetos que nacen antes en la manipulación que el artista hace de las fotos del lugar elegido y en el diseño subyacente de éstas (Sánchez, 1990, p. 16). Sin embargo, valores tan pictóricos, como el color y la luz son innegociables en su obra y resulta imposible disociarlos en los procesos de transformación de sus espacios, porque, para él, el color es la luz y viceversa y cita

un ejemplo de esa mutación: “cuando el cielo está azul, el poder de la luz transforma el amarillo en verde” (Bousteau, 2016, p. 96). En más de una ocasión, Buren ha considerado que “el color es el pensamiento puro, algo totalmente indecible, tan abstracto como una fórmula matemática o un concepto filosófico” (Bousteau, 2016, p. 96), por ello, a cada instante, debe inventarse y refuerza su carácter extraordinario porque uno no puede más que experimentarlo: es la mejor expresión de su espíritu y resulta único, “porque los individuos que lo perciben son todos diferentes y cada uno lo hace a su manera” (Bousteau, 2016, p. 96). Ésta ha sido su filosofía cuando se enfrentó a su obra más conflictiva, *Les Deux Plateaux*, en el Patio de Honor del Palais Royal de París (1985-1986), en la que pretendió incluir un cromatismo vivo en su rayado bicolor y barajó la posibilidad de utilizar mármoles azules, rosas o rojos en la sobriedad de aquel edificio neoclásico, aunque al final, se decantó por la alternancia del blanco y negro, en realidad dos no colores, y lo hizo en función de un argumento de peso: el clima de París. Sabía que, en un año, esos mármoles habrían adquirido el tono gris de la piedra. E igual cromatismo cálido había previsto para aquel suelo desnudo del patio palaciego, un asfalto rojo o verde, pero después de analizar sus consecuencias, y especialmente el efecto de las lluvias, dedujo que las bases de los muros se habrían teñido de rosa, por lo cual optó por el asfalto negro, que tiene las mismas cualidades cromáticas que el mármol y el granito negros (Duponchelle, 2012).

Aunque Buren es consciente de los prejuicios que su percepción ha provocado en una parte de la crítica y de los artistas que definían el arte conceptual como el único serio frente al color, para quienes éste no sería más que un juego o una frivolidad, dice, porque no pueden llegar a comprender que “el color es también *joie de vivre*” (Buren, 2012, vol. II, 1996-2012, p. 178; Bousteau, 2016, p. 97 y Mammi, 2016, s.p.). Buren se ha enfrentado, ya desde los años sesenta, a las miradas dogmáticas que presuponían la muerte de la pintura y, por lo tanto, la del color:

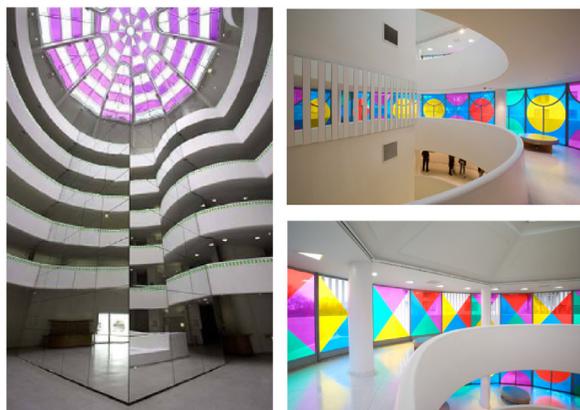
Siempre jugué con el color, especialmente cuando el arte conceptual lo trataba de una manera insignificante, pues según la filosofía de entonces –le dice a Catherine Francblin– el color no era respetable, mientras que las máquinas beige, las obras de Beuys, los cubos negros, la escritura y las fotos en blanco y negro, eso era lo serio. (Cornu et al., 2015, p. 53).

Sin embargo, el artista rechaza radicalmente los valores teóricos, psicológicos y simbólicos a los que se suelen ligar los colores en el pensamiento y en la práctica moderna del arte, tal como le pone de manifiesto a Arnaud Debois, autor de un trabajo reciente, *Etnografía de una práctica de colorización en el arte contemporáneo*, cuya tesis trataba de defender aquellos valores frente a la consideración más plástica y conceptual de Buren (Dubois, 2015, pp. 100 y ss.), que los utiliza como expresión formal y neutra de una atmósfera que reforzará la percepción de la arquitectura y del paisaje, mediante el proceso de apropiación del espacio elegido.

Por lo cual, cuando Buren selecciona el color no lo hace en los términos tradicionales de una dimensión tonal que corresponda a determinadas sensaciones que devienen de la psicología de la percepción o a los valores simbólicos heredados. Tampoco quiere expresar un gusto y, con frecuencia, se remite al monocromo y a lo aleatorio para obtener otro valor más conceptualmente neutro, como ha sucedido en su intervención de *Monumenta*, en 2012, en el Grand Palais parisino: “Utilicé los únicos colores de film plástico que existían” (Duponchelle, 2012), en tanto que,



Excentriques (2012) Monumenta V, Grand Palais, París. Tres vistas de la exposición.



The Eye of the Storm: Works in situ (2005) Museo Guggenheim, Nueva York. Tres vistas de la exposición.

Figura 5. Daniel Buren, *Excentriques* (2012) y *Eye of the Storm: Works in situ*, 2005 (https://www.google.es/search?dcr=0&biw=783&bih=815&tbm=isch&sa=1&ei=VLc5WuaEAcn5UMnXnLgD&q=Daniel+Buren%2C+Excentriques+%282012%29.+Monumenta+V.+Grand+Palais%2C+Par%C3%ADs.&oq=Daniel+Buren%2C+Excentriques+%282012%29.+Monumenta+V.+Grand+Palais%2C+Par%C3%ADs.&gs_l=psy-ab.3...524776.524776.0.526717.1.1.0.0.0.283.283.2-1.1.0...0...1c.2.64.psy-ab..0.0.0...0.pHx38G3LLhA).

(https://www.google.es/search?dcr=0&biw=783&bih=815&tbm=isch&sa=1&ei=ZLk5WsjwPMfbUbG4gLG0&q=Daniel+Buren%2C+The+Eye+of+the+Storm%3A+Works+in+situ+%282005%29.+Museo+Guggenheim%2C+Nueva+York&oq=Daniel+Buren%2C+The+Eye+of+the+Storm%3A+Works+in+situ+%282005%29.+Museo+Guggenheim%2C+Nueva+York&gs_l=psy-ab.3...310698.310698.0.312179.1.1.0.0.0.256.256.2-1.1.0...0...1c.2.64.psy-ab..0.0.0...0.pU_5UJxsaQA).

en el proyecto del Puente de Rande, elige el color desde una posición puramente visual e intuitiva, teniendo en cuenta el diseño y la manera de construir su “cuadro transitable”, el revelador espacio de contrastes que nos quiere ofrecer: “...Es necesario un color muy vivo y contrastado con el paisaje” (Buren, 2005). El artista asocia el color a la luz como un valor pictórico que adquiere una doble dimensión: lo hace con la luz natural, especialmente en el exterior, provocando la refracción de aquélla al aprovechar la mayor o menor inclinación de los rayos solares, como pretendía hacer en su proyecto para la ría de Vigo (“...El blanco podría ser un poco deslumbrante bajo el Sol”) e incluso, tal como hizo en la ya citada intervención en la Fundación Vuitton, buscando la mutación de la arquitectura siguiendo el tránsito del Sol. Y finalmente, la utilización directa de la luz artificial, como ha hecho en una gran parte de sus intervenciones, ya sea en el interior, ya en el exterior, tal como hemos visto en el Puente de la Salve de Bilbao, para poder interactuar con el Museo Guggenheim, aprovechando la oscuridad de la noche.

Aunque, en realidad, es su visión directa del fenómeno lumínico, mientras trabaja, la que determinará la incidencia de ésta de una manera concreta (Bonnet, 2012), porque, como a menudo sucede en sus trabajos *in situ*, la obra depende de fenómenos aleatorios que devienen de la propia climatología del lugar y del momento; es decir, de la luz, del Sol, de las nubes, de la lluvia, etc., como en su instalación para *Monumenta* en el Grand Palais (Buren, 2012). Y la luz ha adquirido una fuerza primordial en el conjunto de estas manifestaciones, interactuando como el verdadero elemento de transformación y mutación, junto al color, que caracteriza la quiebra del estatismo, ruptura que siempre ha existido en las obras de Buren. El ya citado Puente de la Salve bilbaíno sería un buen ejemplo y su “iluminación roja en la noche de Bilbao” se había obtenido con la interrelación del rojo vivo del puente frente al verde y al gris del titanio del Guggenheim, reforzado con un doble sistema eléctrico (estático y dinámico), que se proyecta en los laterales, pintados con su clásico rayado blanco y negro, y efectúa un movimiento constante por los bordes estructurales del puente (Redondo, 2006, pp. 72-73), lo que genera un impactante diálogo de luz y una atmósfera dinámica bajo la oscuridad. Es la atmósfera que él ha podido transformar en *observatoire de la lumière* (observatorio de la luz) en la Fundación Louis Vuitton, cuyos “colores armonizados recubrían los velos de vidrio de un dominó multicolor, convirtiendo el edificio de Frank Gehry en un enorme caleidoscopio donde el sol multiplicaba sus sobreimpresiones” (Bousteau, 2016, p. 96).

Esta preocupación de Buren por los valores pictóricos tradicionales aplicados a un tipo de pintura que rompe radicalmente con los formatos heredados, es la opción por la que él mismo se decantó en los años sesenta del siglo pasado en oposición a lo que, en algún momento de los ochenta, reclamaba como “pintura expandida”, frente al “campo expandido” que Rosalind Krauss había aplicado a la escultura. Valores que adquieren, a pesar del nuevo contexto renovador –el espacio físico y social de un paisaje, de una arquitectura o simplemente el espíritu de cualquier estructura urbana– una dimensión clásica y, por lo tanto, una permanencia en el tiempo, estableciendo una relación directa entre pintura y contexto: espacio de refracción y reflexivo de una dimensión global que encontramos en interesantísimos referentes de los últimos años, que definitivamente han abandonado el género específico (Castro, 1999, p. 71) y, en cierta medida, han seguido los supuestos que Buren ya había previsto hace casi medio siglo, supuestos que, tan ajustadamente, ha analizado el ya citado Javier Hernando en su “postpintura en el campo expandido”.



Les Deux Plateaux (1985-1986) Patio de Honor del Palais Royal, París. Tres vistas de la obra.



Arcos Rojos (2006) Puente de la Salve, Bilbao. Tres vistas de la obra.

Figura 6. Daniel Buren: *Arcos rojos*, 2006 y *Les Deux Plateaux*, 1985-1986.
 (https://www.google.es/search?dcr=0&biw=1084&bih=815&tbm=isch&sa=1&ei=67w5WoCsB4P-UvrigoAJ&q=Daniel+Buren%2C+Les+Deux+Plateaux+%281985-1986%29.+&oq=Daniel+Buren%2C+Les+Deux+Plateaux+%281985-1986%29.+&gs_l=psy-ab.12...3452.5466.0.6488.2.2.0.0.0.132.254.0j2.2.0...0...1c.1.64.psy-ab..0.0.0....0.n9O4ONg07_E).
 (https://www.google.es/search?dcr=0&biw=783&bih=815&tbm=isch&sa=1&ei=nro5WvTXFsnwUsKIjIgb&q=Daniel+Buren%2C+Arcos+rojos+%282006%29.+Puente+de+la+Salve%2C+Bilbao&oq=Daniel+Buren%2C+Arcos+rojos+%282006%29.+Puente+de+la+Salve%2C+Bilbao&gs_l=psy-ab.12...510812.510812.0.514111.1.1.0.0.0.292.292.2-1.1.0...0...1c.2.64.psy-ab..0.0.0....0._H4fTM37aAg).

El clasicismo de Buren se refuerza en la búsqueda subsiguiente de cualidades no menos tradicionales, herederas del autorreferencial idealismo kantiano y del romanticismo, que devienen conceptos, como lo decorativo o la belleza, una de sus finalidades:

Si la belleza no es ya la finalidad del arte desde hace mucho tiempo, sin embargo existe más que nunca y se expresa en cada una de las mejores producciones de este siglo y es tanto más visible y sorprendente cuando aparece de una manera inesperada... (Buren, 2012, vol. II, p. 143).

En su juicio crítico, el artista considera que lo bello como concepto sufre una desvalorización desde finales del siglo XIX por parte de los propios artistas y no se habla de ello, porque los cánones han desaparecido, aunque el término es aún utilizado y para él resulta, en cierta medida, obsesivo (Bousteau, 2016, p. 96), sabedor de que los creadores “han inventado literalmente decenas y decenas de tipos de bellezas que responden a cánones únicos y originales” (Cornu et al., 2015, p. 69). Pero, en todos los casos y desde el principio, tal como le confiesa a Anne Baldassari, en 1987, “una cosa bella es tal porque tiene una lógica, un funcionamiento interno perfecto”, y éste es uno de los objetivos de Buren en la construcción de su trabajo, consciente de que la belleza de una obra tiene más que ver con su concepto que con su “estética” o con el resultado formal (Buren, 2012, vol. I, pp. 1164-1165).

El mismo debate en torno a su trabajo ha surgido con el término *decorativo*, en tanto que algunos de sus detractores lo han llegado a calificar de decorador, porque en diferentes ocasiones ha reivindicado su gusto por las artes decorativas. Superar la asunción de ese concepto, cardinal en sus proyectos, que, para una buena parte de la crítica y de los artistas “indica mediocridad” –piensa Buren– ha supuesto un rearme argumental y una gran fortaleza de su parte. Cuando alguien ha querido reducir su obra sólo a ese término, propuso una pregunta: ¿qué es lo decorativo? Él nos recuerda que en Matisse y en prestigiosos artistas de la modernidad, desde Mondrian y Picasso a muchos otros actuales, el aspecto decorativo es inherente y esencial al gran arte en su inmensa mayoría (Bousteau, 2016, p. 96).

6. Conclusiones

Hay una característica del trabajo artístico de Daniel Buren, entendiendo éste desde la realización de los grandes proyectos *in situ*, que rompe con uno de los objetivos esenciales del arte de todas las épocas: la idea de perdurabilidad, puesto que han sido concebidos desde la conciencia de lo efímero, sometidos a una temporalidad pactada –no son transportables ni comercializables–, tal como consta en sus contratos, recordando que las obras deben ser destruidas (Rodríguez, 2006, p. 36). De ahí la importancia del aporte documental, ya sea escrito, ya sea fotográfico, cuyo resultado se sintetiza en sus ya reconocidas *photos-souvenirs*, que ha llegado a definir como “residuos que aportan las pruebas de que un cierto trabajo ha sido bien hecho”. Son el eco visual de aquellas creaciones que “pueden llegar a ser más recordables después de su desaparición, porque la gente las ha seguido guardando en su memoria” (Cornu et al., 2015, p. 76). En este sentido, Buren evoca la filosofía del escultor que Giovanni Papini había imaginado en *Gog*, a través de la figura de

Matiegka. Éste le dice a Gog que ha creado una nueva escultura, no realizada jamás por nadie, dinámica, cinemática:

...La única solución plástica posible consiste en pasar de la inmovilidad a lo efímero. El arte más perfecto, la música, late, pasa y desaparece... Matiegka colocó una pasta negruzca a la que prendió fuego. Una columna densa y espesa de humo se alzó, rectilínea, sobre el brasero... El escultor comenzó a modelar el humo y la oscura columna adquirió el aspecto de una figura humana... ¡Mire, deprisa, imprima la forma en su memoria! Dentro de pocos segundos la estatua se desvanecerá como una melodía que se acaba... La obra maestra ha muerto como mueren todas las obras maestras –exclamó Matiegka. ¿Qué importa? Cada obra es única y debe bastar para la alegría de un momento único. Que una estatua dure diez siglos o diez segundos, ¿qué diferencia hay con relación a la eternidad, qué diferencia hay, si tanto aquella de mármol como ésta de humo, deben, al final, desaparecer? (Papini, 1982, p. 124).

Desde esta posición, el artista explica, en *Les Écrits* (Buren, 2012, vol. I, p. 1370), que la *fotografía-souvenir* sirve de ayuda-memoria, aporta la prueba de la existencia formal, pasada o presente, del acontecimiento, especialmente a las personas que han visto y experimentado previamente la intervención, aunque deja constancia de que ese recurso fotográfico sólo permitirá que tengamos una imagen y un recuerdo, que en ningún caso puede reemplazar ni substituir la realidad de la obra en sí.

Además de esta circunstancia, que ha llegado a ser tan importante en la identidad de sus obras como los propios valores analizados, Buren nos propone lo que él llama *point de vu* y lo inscribe en el marco de una lectura plural que sigue el ritual duchampiano del acto creativo, en tanto que éste adquiere otro aspecto cuando el espectador experimenta el fenómeno de la *transmutación*, mediante el cual –dice Duchamp– aquél determina el peso de la obra en la balanza de la estética y la pone en contacto con el mundo exterior al descifrar e interpretar sus cualidades internas. En definitiva, es el espectador el que concluye la obra (Duchamp, 2010, p. 67) y a esa poética somete el artista francés sus intervenciones, tal como nos muestra en su “Proyecto para Galicia”, cuyas acotaciones dejan un espacio de elección o, cuando menos, de debate y discusión con su propio colaborador, posicionado como espectador.

Es cierto que Buren cierra el círculo de sus producciones *in situ* con este nivel coparticipativo, entendiendo que los puntos de vista que ofrece pueden ser múltiples, si bien, no obligatorios; es decir, libres:

Interesarme en el punto de vista me lleva implícitamente a tomar en consideración al perceptor, al que mira, porque no puede haber esos puntos de vista, sin personas. Concebir un objeto implica que éste pueda ser observado, ya que una obra comienza a “existir” una vez que alguien diferente al que la produce, la mira. Hablar del punto de vista significa no sólo afrontar la posición del espectador, sino también su existencia irremplazable y ser sensible a las relaciones que mantiene una intervención con su lugar y con el que la recorre. (Buren, 2012, vol. II, pp. 178-180).

Una voluntad que prolonga a los tipos de lectura que podrían hacerse de sus trabajos, pues considera que en todo lo que hace, hay como mínimo dos, tres o cuatro maneras de interpretarlas y todas serían parciales, aunque admite que una de las opciones, sólo una, podría ser la de la dimensión crítica que se le suele atribuir, desde el principio, a sus realizaciones, alejado, invariablemente, de cualquier significado

unívoco (Rodríguez, 2006, p. 46). Y aún siendo así, Buren huye de una estética ideologizada, a pesar de que, en la década de los setenta del siglo pasado, había rehusado trabajar en países con regímenes no democráticos, como Brasil o Argentina –“Mi posición no me ha permitido exponer de manera oficial bajo una dictadura”– e incluso en Israel hasta que firmó la paz de Camp David con Egipto y, años más tarde, en Belgrado en plena guerra de Bosnia (Millet, 1996, pp. 58-59). Pero ese convencimiento nunca sería determinante, porque piensa que el interés real de una obra no deviene de sus niveles críticos o autocríticos –“un trabajo que no fuese más que eso sería muy limitado”–, a los que no dedica un espacio importante en el centro de su reflexión, porque, si aquellos niveles se sobrepusiesen, sus intervenciones quedarían definitivamente subordinadas a ellos (Grandas, 1999, p. 27), algo de lo que siempre ha huido.

Referencias

- Agence France-Presse. [AFP]. (2012, Mayo 10). *Monumenta: Daniel Buren éclabousse de couleurs le Grand Palais*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=o995RY-JtOU>
- Alberro, A. (1997). The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition. *October*, 80. Massachusetts: Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, primavera, 57-84.
- Albertazzi, L. (2005). Daniel Buren. El museo ya no ofrece garantías. Entrevista. *Exit-Express*, 12. Madrid, mayo, 6-7.
- Artnet. [Studioartnet]. (2012, Mayo10). *Monumenta 5 - Buren au Grand palais - 2012*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=bLff2y_G8d4
- Bonnet, F. (2012). C'est lorsque je travaille avec la lumière que je la vois. Entrevista. *Le Journal des arts*, 370. París, 25 de mayo - 7 de junio, s.p.
- Bousteau, F. (2016). Mon projet? Une subversion de l'architecture. Entrevista. *Beaux Arts*, magazine hors série: Daniel Buren: L'Observatoire de la lumière. París: Beaux Arts éditions / Fondation Louis Vuitton, mayo, 9-17.
- Bousteau, F. (2016). Daniel Buren: Un laboratoire et un observatoire du ciel de París, de sa lumière et des nuages... *Beaux Arts magazine*, 384. París, junio, 94-97.
- Bunnytjours. (2007, Octubre 6). *Artwork 1: Daniel Buren: 9 couleurs au vent*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=MIJMLNiU_A8
- Buren, D. (2002). *Daniel Buren, Mot à Mot*. París: Centre Pompidou / Éditions Xavier Barral / Éditions de La Martinière.
- Buren, D. (2005). *Project pour la Galice*. París: Proyecto. 5 de mayo, 15 páginas (sin numerar).
- Buren, D. (2008). Ma vérité, par Daniel Buren. *Beaux-Arts magazine*, 284. París, febrero, 14.
- Buren, D. (2012). Daniel Buren: Le mot 'installation' est exclu de mon vocabulaire. (En écho à un entretien accordé au Monde, le 10 mai 2012). *M Idées, Le Monde*. París, 23 de mayo, s.p. Recuperado de http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/05/23/daniel-buren-le-mot-installation-est-exclu-de-mon-vocabulaire_1705426_3232.html
- Buren, D. (2012). *Les écrits 1965-2012*. 2 volúmenes (I, 1965-1995; II, 1996-2012). París: Éditions Flammarion / CNAP, Centre national des arts plastiques.
- Buren, D. (2012). *Excentrique(s). Travail in situ. Grand Palais. Monumenta 2012*. París: CNAP, Centre national des arts plastiques & RMN - Grand Palais.

- Buren, D. (2014). Daniel Buren: Les lieux changent l'œuvre. *Le Bien Public*. Dijon, 10 de noviembre, s.p. Recuperado de <http://www.bienpublic.com/loisirs/2014/11/10/les-lieux-changent-l-oeuvre>
- Casa Brutus. (2016, Agosto 29). *Daniel Buren 'The Observatory of Light' Work in situ, 2016 / Fondation Louis Vuitton Paris, Francia*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=E91LnLAd-C4>
- Castro, X. A. (1999). La pintura como dilución de géneros. *Lápiz Revista internacional de arte*, 149-150, enero-febrero. Madrid: Publicación de estética y pensamiento, 170-177.
- Catálogo (1990). *Daniel Buren, El color y su reflejo, trabajo para un espacio*. Madrid: Fundacion Cultural Mapfre Vida, 19 de octubre 1990 - 8 de enero 1991.
- Catálogo (2002). *Rande, 1702. Arde o mar*. Vigo: Museo do Mar de Galicia, 27 de julio - 7 de noviembre.
- Catálogo (2010). *LaM Histoires*. Villeneuve-d'Ascq: LaM- Lille Métropole musée d'art, septiembre - noviembre.
- Catálogo (2014). *Daniel Buren. Comme un jeu d'enfant, travaux in situ*. Strasbourg: MAMCS, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 14 de junio de 2014 - 4 de enero de 2015.
- Cesari, A. C. (2008). Daniel Buren: La ville est devenue mon atelier. Entrevista. *L'Express*, 2968. París, 22-28 mayo, 14-18.
- Cornu, D., Francblin, C. & Millet, C. (2015). *Les grandes entretiens d'art press. Daniel Buren*. París: Artpress.
- Cruz-Sánchez, P. A. (2006). *Daniel Buren*. San Sebastián: Nerea.
- Citysoninfo. (2008, Agosto 22). *Les Colonnes de Daniel Buren*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=72S-4z22Xww>
- De Las Cuevas, R. (2012). Daniel Buren: ¡Hay que sacudir al arte como a un cerezo! Entrevista. *Descubrir el Arte*. Madrid, 16 de mayo. Recuperado de: www.descubrirelarte.es
- Dubois, A. (2015). Ethnographie d'une pratique de colorisation dans l'art contemporain: Au sujet d'Excentrique(s) de Daniel Buren. *Techniques et culture*, 64, 2º semestre. París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 100-117.
- Duchamp, M. (2010). *Sobre el arte, 1916-1956*. Barcelona: Elba.
- Dufour, M. J. (1986). Buren: Si on touche à mes colonnes je quitte la France. Entrevista. *Lyon Matin*, Lyon, 14 novembre, s.p.
- Duponchelle, V. (2012). Buren colore le Grand Palais. Entrevista. *Le Figaro*, París, 7 de mayo, s.p.
- Duponchelle, V. (2016). Daniel Buren: L'espace public est forcément politique. Entrevista. *Le Figaro*, París, 4-5 de junio, 18.
- Fernández, A. (2009, 2 de octubre) *Pruebas de Iluminación L'arc Rouge, Guggenheim Bilbao*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PMtnehOyI8M>
- Fernández-Fariña, A. (2010). *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Colección Arte & Estética. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Fernández-Fariña, A. (2014). *Pintura site*. Santiago de Compostela: Ediciones Dardo.
- Fondation Louis Vuitton. [FLV]. (2016, Junio 16). *The Observatory of Light, inside Daniel Buren's project for Fondation Louis Vuitton*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=i7n39sBoXWw>
- Francblin, C. (2015). La beauté est un plus, entretien avec Catherine Francblin. En *Les grands entretiens d'artpress: Daniel Buren*. París: Artpress, 49-76.

- Grand Palais. (2012, Mayo 10). *Monumenta 2012: Interview de Daniel Buren*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Joq16z-MEBM>
- Grandas, T. (1999). Daniel Buren in situ. *Zehar*. Boletín de Arteleku, 40. San Sebastián, verano, 24-29.
- Hernando, J. (2007). *Daniel Buren: la postpintura en el campo expandido*. Murcia: Cendeac.
- ILoveParis. (2014, Junio 18) *Palais Royal District - Comédie Française, Place Colette, Colonnnes de Buren, Café le Nemours*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VW2uSY0AEes>
- Iperezsilos. (2007, Octubre 4). *Iluminación del Puente de la Salve*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8-Llgy6AhY8>
- Leffingwell, E. (2005). Daniel Buren at the Guggenheim. *Art in America*, 8, 148-149.
- Lévy, S. (2010). *LaM Histories*. Villeneuve-d'Ascq: LaM, Lille métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut.
- Machado, T. (2014). Revelar o cenário, emprestar a paisagem: o trabalho in situ de Daniel Buren, 1967-1987. *Revista Confluências Culturais*, 3(1), (Ejemplar dedicado a: Museus, monumentos e espaços de memória em questão), 162-163.
- Mammi, A. (2016). Daniel Buren. Entrevista. *L'Espresso*, Rome, 23 de junio, s.p.
- Millet, C. (1996). Daniel Buren, esquivar les allégeances. Entrevista. *Art Press*, 219. París, diciembre, 58-63 y en Cornu, D., Francblin, C. & Millet, C., (2015). *Les grandes entretiens d'art press. Daniel Buren*. París: Artpress, 29-46.
- Muller, G. (2016, Octubre 14). *La Fondation Louis Vuitton. Aux couleurs de Buren*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fZNosSjhqqq>
- Ortiz-Ramírez, E. (2010). Situaciones. Daniel Buren / Arte 'in situ'. Entrevista. *ERRR-magazine*, 84. México, octubre - noviembre, 54-55.
- Papini, G. (1982), (1931, 1ª ed.). *Gog*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Pinto de Almeida, B. (1990). Daniel Buren. Entrevista. *Lápiz. Revista Internacional de arte*, 71. Madrid: Publicación de estética y pensamiento, 28-35.
- Ribalta, J. (1998). Daniel Buren. Entrevista. *Servicio Público*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca y Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, diciembre, 188-201.
- Redondo, M. (2006). Daniel Buren ilumina Bilbao de rojo fuego en el décimo aniversario del Guggenheim. Entrevista *Deia*. Bilbao, 7 de diciembre, 72-73.
- Rodríguez, B. (2006). Daniel Buren: signo y color. Entrevista. *Lápiz. Revista internacional del arte*, 225. Madrid: Publicación de estética y pensamiento, 34-49.
- Ruben M. y Clara. [Imvalcine]. (2008, Abril 30). *Documental Puente de la Salve Bilbao*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=c04mbJmdhP0>
- Sánchez, M. (1990). Entretien Daniel Buren. En Daniel Buren. Burdeos: Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux. En catálogo de la exposición, 17 de mayo - 29 de septiembre.
- Schelling, F. (1985), (1ª ed. 1807). *La relación del arte con la naturaleza*. Madrid: Ediciones Sarpe.
- Spiegel, O. (1996). Entrevista a Daniel Buren, artista francés: Si la educación fuera mejor, no habría un abismo entre el público y el arte actual. *La Vanguardia*. Barcelona, 19 de agosto, 28.
- Télé Matin. (2016, Julio 28). *Expo - Les colonnes de Buren ont 30 ans*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zf0BdsKUqW0>
- Ulrich, M. (2009). Daniel Buren: Rêvons de changer le monde. Entrevista. *L'Humanité*, 20251. Saint-Denis, 9 de diciembre, 12-13.
- Villeneuve, A. (2009). Daniel Buren: Les bandes verticales m'obsèdent. *Le Républicain lorrain*, Metz, 3 de septiembre, 10.