



# REVISTA CÍRCULO CROMÁTICO

Notas de Historia del Arte y Pintura



[www.circulocromatico.cl](http://www.circulocromatico.cl)

NÚM. 04, SANTIAGO DE CHILE, 2021

## **Alogradualidad y dispositivo: dos nociones para leer una obra de Daniel Buren**

Rodrigo Bruna<sup>1</sup>

Universidad Católica Silva Henríquez

**Resumen:** El objetivo de este artículo es analizar las nociones teóricas de “dispositivo” y “alogradualidad” propuestas por Jacques Aumont y Elena Oliveras. Estos conceptos son revisados a partir del estudio de la obra *Peinture-Sculpture* (1971) del artista francés Daniel Buren. Con el fin de alcanzar este objetivo, se asume una metodología de trabajo centrada en el análisis crítico de documentos e imágenes vinculadas al problema en estudio. Como resultado de esta labor, se logró relacionar las nociones formuladas a la luz de los recursos visuales (*outil visual*) y modos de producción (*travail in situ*) que caracterizan la obra del artista francés.

**Palabras clave:** Daniel Buren, dispositivo, alogradualidad, *travail in situ*, *outil visual*.

### **Allograduality and device: two notions to read a work by Daniel Buren**

**Abstract:** The objective of this article is to analyze the theoretical notions of “device” and “allograduality” proposals by Jacques Aumont and Elena Oliveras. These concepts are revised from the study of the work *Peinture-Sculpture* (1971) by the french artist Daniel Buren. In order to achieve this objective, a work methodology focused on the critical analysis of documents and images related to the problem under study is assumed. As a result of this work, it was possible to relate the formulated notions, in light of the visual resources (*outil visual*) and production modes (*travail in situ*) that characterize the work of the french artist.

**Keywords:** Daniel Buren, device, allograduality, *travail in situ*, *outil visual*.

---

<sup>1</sup> Artista visual e investigador. Doctor en Artes mención Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctor en Historia del Arte, Universitat Autònoma de Barcelona. Magíster en Artes mención Artes Visuales, Universidad de Chile. Licenciado en Artes mención Artes Plásticas, Universidad de Chile. Académico de la Escuela de Educación Artística, Universidad Católica Silva Henríquez. Contacto: rbruna@ucsh.cl

*Quería hacer tabula rasa de la pintura y del sistema del arte.*

*Daniel Buren.*

## 1. Introducción: el origen del problema

En el año 1960 y tras terminar sus estudios en la École National Supérieure des Métiers d'Art, el artista francés Daniel Buren (n.1938), recibió un encargo del Grapetree Bay Hotel<sup>2</sup> para realizar de una serie de obras figurativas para el recinto. Cinco años después Buren regresó al hotel para completar el proyecto, realizando un conjunto de murales a partir de la técnica del mosaico. Estas piezas se organizaron bajo las lógicas de la abstracción y de un uso acentuado del color y las texturas.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> El Grapetree Bay Hotel se encuentra en St. Croix, isla perteneciente al archipiélago de las Islas Vírgenes de los Estados Unidos.

<sup>3</sup> Estas primeras piezas murales evidenciaron las influencias de Henri Matisse y los muralistas mexicanos Diego de Rivera y David Alfaro Siqueiros. A través de estos dos últimos artistas Daniel Buren comprendió las relaciones existentes entre la obra y el espacio que la acoge. Véase Thomas, Elizabeth, "Je ne sais si c'en est la cause, What Doesn't Kill You Makes You Stronger, and Some Reference Materials". Exhibition brochure Mario García Torres, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, California, 2009. En: <https://bampfa.org/program/mario-garcia-torres-je-ne-sais-si-cen-est-la-cause-what-doesnt-kill-you-makes-you-stronger> (septiembre 2021).

Mediante estas obras el artista no solo exploró nuevos recursos técnicos, sino también las relaciones existentes entre las obras y los espacios específicos que estas ocupan (figura 1).

Fue a partir de estas experiencias que el artista francés comenzó un trabajo de experimentación pictórica a partir de telas impresas con franjas de color a intervalos regulares.<sup>4</sup> Esta labor lo llevó a descubrir un material y proceso técnico que se convirtió con el tiempo en un recurso visual que el artista denominó *outil visual* (herramienta visual). Mediante esta herramienta, Buren cuestiona la condición narrativa de la pintura a través de un patrón reiterativo y banal.

Del mismo modo, la experiencia adquirida con las piezas murales realizadas en Grapetree Bay se transformó en un modo de producción que Buren denominó *travail in situ* (trabajo en el lugar). A partir de esta estrategia, el artista propone un vínculo indisoluble entre la obra y su espacio de

<sup>4</sup> Según como comenta el propio Daniel Buren su encuentro con las telas estampadas con franjas regulares aconteció en 1965 en una visita al mercado de Saint-Pierre en París. Cf. Buren, Daniel, *Les écrits 1965-2012*, vol. I, Flammarion, París, 2012, p. 610.

exhibición, nexo que determina las coordenadas de producción y lectura de una obra pensada para el aquí y el ahora.

Tanto el *outil visual* como *travail in situ* hallan su génesis en el trabajo realizado en el Grapetree Bay Hotel; experiencia que sin lugar a dudas marcó la trayectoria de este artista en el plano formal y conceptual.

A la luz de los antecedentes expuestos, nos proponemos analizar la obra de Daniel Buren *Peinture-Sculpture* (1971) en base a las nociones de dispositivo y alogradualidad. La primera noción será revisada a partir de los postulados del teórico y crítico francés Jacques Aumont. La segunda será abordada en base a las reflexiones propuestas por la teórica del arte argentina Elena Olivera.

En conformidad a lo señalado nos proponemos las siguientes preguntas: ¿Cómo se entiende la noción de dispositivo bajo las lógicas propuestas por el *outil visual*? ¿qué tipo de relaciones podemos establecer entre los modos de producción vinculados al *travail in situ* y la noción de alogradualidad? Las interrogantes esbozadas nos abren un campo de

posibilidades desde donde establecer nuevos puntos de análisis que amplíen las lecturas en torno a la obra de Daniel Buren.

En conformidad con lo planteado estructuramos el presente artículo en cuatro apartados. En primer lugar, abordaremos la obra *Peinture-Sculpture*; pieza emblemática que abre un espacio de discusión en torno a las relaciones entre obra, espacio y espectador. En segundo lugar, analizaremos la noción de dispositivo con el objetivo de establecer puntos en común con el modo en como se entiende el *outil visual*. En tercer lugar, examinaremos el término alogradualidad sobre la base de lo que implica la noción de *travail in situ*. Finalmente, concluimos el escrito con una síntesis de las principales ideas surgidas a lo largo del texto.

## 2. Reseña de la obra *Peinture-Sculpture*

En abril de 1971 se realizó en el Salomon R. Guggenheim Museum la sexta versión de la *Guggenheim*

*International Exhibition*,<sup>5</sup> exposición que buscó recoger las últimas tendencias del arte post-minimal y conceptual. En el marco de esta exposición, Daniel Buren exhibió su obra *Peinture-Sculpture*, un *travail in situ* que consideró dos partes; una instalada en el interior del museo y otra en el exterior. La primera contempló una tela blanca con franjas azules de 20 x 10 metros, colgada como una gran bandera desde la cúpula poligonal del edificio (figura 2). La pieza ocupaba el espacio central evidenciando en su verticalidad la orgánica laberíntica del espacio museal creado por Frank Lloyd Wright. La segunda parte consideró una tela de iguales características, cuyas dimensiones eran de 10 x 1,50 metros. La

pieza sería emplazada en la fachada curva del museo y de forma horizontal generando un contraste con las líneas del edificio.

La monumental tela instalada en el interior del *Guggenheim Museum* fue censurada por el director Thomas Messer y excluida de la exhibición.<sup>6</sup> Esta decisión estuvo influenciada por tres artistas participantes en la exposición: Donald Judd, Dan Flavin y Michael Heizer, quienes argumentaron que la pieza: “[...] excedía en su protagonismo y perjudicaba seriamente la presencia y exhibición de las obras situadas en los corredores circulares”.<sup>7</sup> La aprensión manifiesta de estos artistas sería evidenciable por el público, quienes al transitar entre los trabajos verían como la obra de Buren se transforma en un eje articulador de la exposición (figura 3).

En respuesta a lo sucedido, podemos afirmar que la obra *Peinture-Sculpture* propone una crítica al espacio museal a través del protagonismo de una arquitectura que fagocita la presencia de

---

<sup>5</sup> *The Guggenheim International Exhibition* se realizó por primera vez en el año 1956 y tuvo como principal objetivo la revisión de la situación del arte actual. La sexta versión fue organizada por el director del Salomon R. Guggenheim Museum Thomas M. Messer y por los curadores asociados Diane Waldman y Edward Fry. En la exposición participaron los artistas: Carl Andre, Daniel Buren, Victor Burgin, Hanne Darboven, Walter De Maria, Antonio Diaz, Jan Dibbets, Dan Flavin, Michael Heizer, Donald Judd, On Kawara, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Ryman, Richard Serra, Jiro Takamatsu y Lawrence Weiner. Véase Alberro, Alexander, “The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition”, *October*, Vol. 80, 1997, pp. 57-84. En: <https://www.jstor.org/stable/778808> (agosto 2021)

---

<sup>6</sup> Thomas Messer ofreció a Daniel Buren instalar solo la pieza exterior, ofrecimiento al cual el artista se negó, incrementando la polémica suscitada.

<sup>7</sup> Cruz, Pedro, *Daniel Buren*, Editorial Nerea, Donostia-San Sebastián, 2006, p.103.

la propia obra. Buren establece una lectura del espacio desde la autorreferencialidad de una arquitectura pensada como obra y no como contenedora de estas. Al respecto el artista francés comenta: "Guggenheim Museum [...] es un ejemplo perfecto de una arquitectura que, aunque envolvente y acogedora, excluye, de hecho, lo que se muestra (normalmente) en beneficio de su propia exposición".<sup>8</sup> No es la pieza del artista francés la que eclipsa los trabajos, sino el museo que en su presencia magnificante invisibiliza las obras expuestas.

Mediante *Peinture-Sculpture*, Daniel Buren reafirma su interés por el *travail in situ*, hecho que se manifiesta como resultado del desplazamiento que realiza desde el muro hacia el espacio arquitectónico. Este desplazamiento se vale de sus telas a franjas transformadas en *outil visual*, recurso a través del cual deja en evidencia no solo el carácter escultórico de la pintura, sino también el grado cero al que lleva el lenguaje pictórico.

### 3. El dispositivo: una forma de relación entre el espectador y la obra

El concepto de dispositivo alude a un aparato, artefacto o mecanismo previsto para generar una acción prevista. Bajo esta premisa, dicha noción ha sido utilizada indistintamente en diversos campos del conocimiento, a partir de expresiones como: aparato, artefacto o mecanismo. En atención a este punto, proponemos una revisión del concepto «dispositivo» a partir de diversos pensadores, con el fin de contextualizar la definición dada por Jacques Aumont (1990) al término en cuestión.

En una entrevista del 10 de julio de 1977, Michel Foucault se refiere a la noción de dispositivo señalando:

Lo que trato de identificar bajo este nombre [dispositivo] es, en primer lugar, un todo resueltamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, arreglos arquitectónicos, decisiones normativas, leyes, medidas administrativas, declaraciones científicas, propuestas filosóficas, morales, filantrópicas, en fin: lo dicho, así como lo no dicho, aquí están los elementos del dispositivo. El propio

---

<sup>8</sup> Loc. cit.

dispositivo es la red que se puede establecer entre estos elementos.<sup>9</sup>

En atención a lo expuesto podemos constatar que el dispositivo es una red compuesta de elementos discursivos y no discursivos, regulada, en voz de Foucault, por relaciones de poder y saber, que dan cuenta de una formación, “que, en un momento histórico dado, tenía la función principal de responder a una emergencia. Por lo tanto, el sistema tiene una función estratégica dominante”.<sup>10</sup> El dispositivo en este contexto surge en un momento específico como unidad mediadora de los discursos verbales y visuales.

Por su parte Gilles Deleuze profundiza en la aproximación foucaultiana de dispositivo aludiendo a la idea de “máquinas para hacer ver y para hacer hablar”.<sup>11</sup> Estas máquinas se constituyen, según el autor, en líneas de enunciación y líneas de visibilidad, que debemos desenredar con el fin de diferenciar:

[...] las líneas del pasado reciente y las líneas del futuro próximo, la parte del archivo y la parte de lo actual, la parte de la historia y la parte del acontecer, la parte de la analítica y la parte del diagnóstico.<sup>12</sup>

Mediante esta diferenciación de los regímenes de enunciación y visibilidad, el dispositivo “se define pues por su tenor de novedad y creatividad, el cual marca al mismo tiempo su capacidad de transformarse o de fisurarse y en provecho de un dispositivo del futuro”.<sup>13</sup> En el marco de esta definición podemos señalar el carácter flexible e innovador de una estrategia que revisa el pasado a la luz de las transformaciones que demanda el futuro.

Completando lo ya expuesto, Giorgio Agamben asume la noción de dispositivo afirmando: “[...] llamaré dispositivo literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”.<sup>14</sup> A partir de la cita podemos constatar el interés del autor

<sup>9</sup> Foucault, Michel, *Dits et Écrits 1954-1988, III. 1976-1979*, Gallimard, París, 1994, p. 299.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>11</sup> Deleuze, Gilles, “¿Qué es un dispositivo?”. En Etienne Balibar *et al.*, *Michel Foucault, filósofo*, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 155.

<sup>12</sup> Deleuze, *Op. cit.*, p. 160.

<sup>13</sup> Deleuze, *Op. cit.*, p. 159.

<sup>14</sup> Agamben, Giorgio, *Qué es un dispositivo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2014, p.18.

por asumir el dispositivo como una prolongación de la condición de lo humano, mediante un proceso de subjetivación. Del mismo modo, Agamben señala que:

A medida que los dispositivos se vuelven más invasivos y diseminan su poder en todos los ámbitos de la vida, el gobierno se encuentra cada vez más ante un elemento inaferrable que parece huir de su presa cuanto más se somete a ella dócilmente.<sup>15</sup>

En la actualidad la condición intrusiva y de control del dispositivo impacta, según el autor, en la desubjetivación del individuo, bajo una premisa que niega la condición de sujeto.

Bajo una misma línea discursiva, Louis Althusser asume la noción de dispositivo en tanto “aparato ideológico”<sup>16</sup> que se despliega ante un sujeto bajo la forma de instituciones (religiosa, escolar, cultural, política, etc.). Para el filósofo francés estos aparatos reguladores se encargan de transmitir una ideología dominante, mediante la cual se construye la identidad de un hombre

inserto en la vorágine de la sociedad capitalista.

Jean Louis Baudry, por su parte, analiza el término desde una mirada metapsicológica, la cual pone en diálogo la noción de “dispositivo de simulación”, a partir de la relación existente entre el espectador y cine. A este respecto el autor afirma: “El dispositivo de simulación consiste, por tanto, en transformar una percepción en una cuasi-alucinación, dotada de un efecto de realidad incomparable al traído por la simple percepción”.<sup>17</sup> En este punto es interesante destacar como Baudry erige, a partir de Platón y su alegoría a la caverna, una analogía entre el prisionero víctima del mundo de las apariencias y el espectador víctima de la ilusión cinematográfica. Mediante este vínculo el autor identifica “una relación envolvente con la realidad”,<sup>18</sup> que experimenta el espectador bajo el influjo de las imágenes en movimiento.

<sup>15</sup> Agamben, *Op. cit.*, p. 26.

<sup>16</sup> Althusser, Louis, *Ideologías y aparatos ideológicos del estado*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2003, p. 24.

<sup>17</sup> Baudry, Jean Louis, “Le dispositif: approche métapsychologique de l'impression de réalité”, *Communication*, 23, número temático: *Psychanalyse et cinéma*, 1975, p.71.

<sup>18</sup> Aumont, Jacques, *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 199.

Finalmente, y a modo de síntesis podemos afirmar que la noción de dispositivo surge como una instancia mediadora de aquellos discursos verbales y no verbales que responde a la emergencia de un momento histórico específico. Del mismo modo el dispositivo regula las relaciones de poder y saber emanadas de estos discursos de enunciación y visibilidad. De manera similar podemos constatar que el dispositivo, es entendido como un mecanismo de simulación que opera regulando las relaciones existentes entre los individuos y la realidad circundante.

Para referirnos específicamente a la relación entre el espectador y la obra acudiremos las reflexiones propuestas por el teórico francés Jacques Aumont, en torno a la noción de dispositivo. Para el autor esta noción da cuenta de una instancia mediadora entre el espectador y la imagen. Al respecto Aumont afirma:

[...] Los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y, eventualmente, de reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas. El conjunto de

estos datos, materiales y organizacionales, es lo que entendemos por dispositivo.<sup>19</sup>

A partir de la cita constatamos que el «dispositivo» escapa al solo hecho de ser un medio o una técnica, pues es, también, una instancia organizacional de circulación. En esta misma línea argumental, Aumont, constata: “La primera función del dispositivo es el proponer soluciones concretas a la gestión de ese contacto *contra natura* entre el espacio del espectador y el espacio de la imagen, que calificaremos como espacio plástico”.<sup>20</sup> Un espacio plástico, que en el caso de la obra de Buren se construyó en relación al contexto museal y a la mirada del espectador.

En atención a la propuesta teórica de Aumont, el historiador y crítico de arte Pedro Cruz aporta algunas pistas en relación a la pertinencia del concepto «dispositivo» respecto de la obra de Buren señalando lo siguiente:

Para la ocasión Buren concibió un dispositivo visual consistente en una enorme tela de 20 metros de alto por 10 de ancho,

<sup>19</sup> Aumont, *Op. cit.*, p. 143.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 144.

con bandas blancas y azules, que colgaba del espacio vacío central en torno al cual se articulaban los corredores circulares en los que se mostraban las obras.<sup>21</sup>

Sobre la base de esta cita, podemos sostener que el «dispositivo visual» es un recurso formal y técnico que se concibe para un contexto específico. Para referirme a este «dispositivo visual» se hace necesario analizar un punto de inflexión en la trayectoria de Daniel Buren, esto es, el descubrimiento de sus *tissu rayés* (telas rayadas).<sup>22</sup> A través de este recurso, Buren alcanza el grado cero en su pintura, instancia que se traduce en un vaciamiento de contenido y subjetividad, relevándose la condición pictórica y no pictórica del soporte. Sobre este punto, Cruz señala:

En septiembre de 1966, esta operación de recubrir parcialmente la tela-soporte conoce una nueva variante, consistente, esta vez, en aplicar pintura blanca sólo en sus bandas extremas, de modo que la misma aparezca

encuadrada por bandas de color blanco de doble ancho.<sup>23</sup>

Dichas aplicaciones de pintura acentúan la propia invisibilidad y debilitamiento de lo pictórico, acción que enfatiza cada vez más el contexto de emplazamiento de la pieza. Este dispositivo de carácter bidimensional amplía su campo de acción hacia el espacio físico, dando origen al *outil visuel* (herramienta visual).

Considerando esto, *Peinture-Sculpture* podría ser considerado, entonces, uno de los primeros trabajos donde el *outil visuel* evidencia su actuar como dispositivo de medición entre la obra, el espacio y espectador. En este sentido, Javier Hernando explica: “Con esta propuesta el artista desplazaba por primera vez su «herramienta visual» del muro al espacio y convertía por tanto la arquitectura en eje conceptual y formal de su acción, algo que mantendría hasta nuestros días”.<sup>24</sup> En el caso de la obra de Buren, se trata de un desplazamiento donde una gran tela escultóricamente rayada logra neutralizar el espacio y

<sup>21</sup> Cruz, *Op. cit.*, p. 103.

<sup>22</sup> Estas telas se caracterizaban por sus franjas verticales de color blancas, cuyo ancho era de 8,7 centímetros, con un margen exterior de 0,3 centímetro.

<sup>23</sup> Cruz, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>24</sup> Hernando, *Op. cit.*, p. 21.

reorientar la mirada del espectador hacia una arquitectura que, por un par de horas, pierde su visibilidad.

Cabe precisar que el vínculo de Daniel Buren con la arquitectura, y con los desplazamientos pictóricos, se remonta a la primera exposición individual del artista, exhibida en 1968 en la Galería Apollinaire de Milán. En esa ocasión, el artista presentó *Papiers collés blanc et vert*, pieza realizada con papeles a franjas y encolados con los que bloqueó la puerta de ingreso a la galería (figura 4). Este trabajo planteó un campo de acción más amplio para *outil visuel*, al convertirlo en un «dispositivo» que pone en diálogo el espacio de la galería y el espacio público.

La principal característica que presenta el «dispositivo» en la obra del artista es la incorporación del espacio físico como soporte de trabajos. En la lógica bureniana este dispositivo no sería una evolución de las prácticas del *tissu rayés* sino una reiteración que incorpora nuevos contextos de acción. En este sentido, Buren reniega de las ideas de progreso y novedad con el objetivo de plantear una obra abierta que dialoga con el contexto, a partir de las

particularidades del dispositivo visual utilizado. En atención a esta última idea podemos afirmar que el *outil visuel* presente en la obra *Peinture-Sculpture*, no solo responde a las características físicas del lugar si no también a las particularidades simbólicas de una institución museal que: “reprime, en la medida de lo posible, la fragilidad y temporalidad del producto artístico”.<sup>25</sup> Su obra existe para el momento en que fue concebida, su dispositivo (*outil visuel*) refuerza esta premisa marcando el sello que asumirá su producción a lo largo del tiempo.

#### 4. La alogradualidad: una estructura de desvío

El concepto de alogradualidad se compone del prefijo *alo* (Del gr. *ἄλλο*-*allo*- 'otro, diferente) y de la sustantivación del adjetivo *gradual* (proceso sucesivo y continuo). A partir de estas estructuras lingüísticas se da origen a la palabra, en tanto expresión que atiende a un proceso continuo que evidencia variaciones en su desarrollo.

---

<sup>25</sup> Cruz, *Op. cit.*, p. 76.

En 1993 la teórica argentina Elena de Oliveras publicó su *La metáfora en el Arte*, escrito mediante el cual la autora busca comprender los alcances y modos en que la metáfora impacta en el contexto de las artes visuales. Bajo esta premisa Oliveras dedica un capítulo a analizar la metáfora plástica, definiendo en ese apartado el concepto de alogradualidad. Antes de abordar el concepto en cuestión creemos importante establecer algunas definiciones a priori. En consideración a este punto abordaremos las diferencias que la autora plantea entre el signo icónico y el signo plástico:

El signo plástico, al igual que el signo icónico, es un tipo de signo visual que se define por su relación de semejanza con el aspecto exterior o *species* del objeto representado. [...] Si el orden de lo icónico se encuentra regido por la mimesis, el orden de lo plástico responde «a los medios de esa mimesis».<sup>26</sup>

Sobre la base de lo expuesto en la cita, podemos constatar que ambos signos se diferencian por su grado de semejanza con lo representado. El signo plástico

presenta una mayor libertad, que lo aleja de la norma impuesta por las relaciones de semejanza/analogía. Es a partir de este desvío del signo plástico que surge la «alogradualidad». En atención a este concepto, Oliveras comenta: “Si la *alogradualidad* como norma de lo plástico, reemplaza a la analogía (norma de lo icónico) es porque ella permite registrar las más pequeñas variantes introducidas por el artista”.<sup>27</sup> Lo expresado por la autora nos permite entender la alogradualidad como un desvío de la norma que experimenta el signo plástico y que en el campo de la creación podríamos vincular a lo que se denomina el sello, es decir, la impronta que el artista da a su obra.

Elena Olivera afirma en su texto que el arte abstracto es un claro ejemplo de «alogradualidad», pues introduce un desvío radical en relación a su modelo exterior, la mimesis. Este desvío se entiende como una ruptura de la norma que, luego, se transforma en un canon a seguir: “Los desvíos de hoy [...] son las normas del mañana”.<sup>28</sup> Normas que en el trabajo de Daniel Buren son transgredidas

<sup>26</sup> Oliveras, Elena, *La metáfora en el Arte*, Almagesto, Buenos Aires, 1993, pp. 130 y 131.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 132.

continuamente como resultado del proceso de investigación que lleva a cabo el artista; investigación de la cual *Peinture-Sculpture* es un claro ejemplo.

En función de la revisión conceptual hecha, podemos sostener que *Peinture-Sculpture* consolidó un desvío que el artista conceptualizó dando forma a un modo de producción que denominó *travail in situ*. A partir de esta última idea, creemos importante abordar la noción de *in situ* con el fin de comprender el rol que juega esta expresión en el discurso de obra de Daniel Buren.

El término *in situ* proviene del latín «en el sitio», «en el lugar» e identifica aquellas acciones realizadas para un lugar específico, las que entran en vínculo con el contexto que las acoge. Al respecto, podemos señalar que estas son acciones regidas por un aquí y un ahora que determinan su condición temporal y espacial. Al respecto, el teórico Pablo Oyarzún (1999) comenta la relación existente entre la noción de *in situ* y la práctica de la instalación: “El régimen de la instalación es *in situ*. No puede concebirla fuera de lugar, no puede repetirse de manera idéntica en lugares

diversos, como si los sitios y las pautas dispositivas fuesen neutros unos para otros”.<sup>29</sup> La cita reafirma el vínculo que la práctica instalativa establece con los lugares, relación a partir de la cual se pone en el valor la dimensión física, histórica y simbólica de los lugares.

En igual sentido, debemos atender a un término que atiende a los mismos problemas, nos referimos a la noción inglesa de *site specific*. Esta expresión surge en el campo de las artes visuales a fines de la década de los sesenta y en el contexto de las prácticas conceptuales. En una primera aproximación al concepto, la historiadora del arte y curadora coreana Miwon Kwon nos señala:

[El] trabajo de sitio específico en su formación temprana, estaba centrado en establecer una relación confusa e indivisible entre la obra y su lugar, y demanda la presencia física del espectador para completar el trabajo.<sup>30</sup>

Obra y lugar se ven activados por la presencia de un espectador que

<sup>29</sup> Oyarzún, Pablo, *Arte, visualidad e historia*, Blanca Montaña, Santiago, 1999, p. 153.

<sup>30</sup> Kwon, Miwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, MIT Press, Cambridge, 2004, p. 11-12.

decodifica y se apropia de una experiencia que apela a todos los sentidos. Esta experiencia acontece fuera del espacio institucional del museo, inaugurando un espacio de diálogo con el paisaje y la ciudad.

En igual sentido, la historiadora del arte alemana Doris Krystof constata que el *site specific* es “un arte hecho para un lugar preciso, al que está inseparablemente unido, y que se relaciona no solo formalmente (arquitectónicamente, funcionalmente), sino también sustancialmente (histórica, sociológica y políticamente) con dicho lugar”.<sup>31</sup> A partir de la cita, resulta pertinente afirmar que mientras la noción de *in situ* es una expresión de amplio uso no solo en las artes visuales sino también en campos tan diversos como la arquitectura y la arqueología; el concepto *site specific* presenta un uso particularizado en el campo de las artes visuales.

Hecha la revisión, podemos afirmar que Daniel Buren ha sido enfático en catalogar su obra como *travail in situ* y no como obras *site specific*, por tanto,

dicha decisión se podría interpretar como un gesto de autoría que inscribe una práctica al interior del campo de las artes visuales. Esta inscripción tiene dentro de sus orígenes la obra *Affichages sauvages* (1967-1968), serie de intervenciones realizadas en París mediante franjas de papel que eran adheridas a paneles publicitarios existentes en la vía pública (figura 5). Mediante estas piezas Buren abandona el trabajo de estudio/taller para situar su práctica visual en la calle, generando un desvío radical. Este gesto es visto bajo las lógicas propuestas por Elena de Oliveras como una transgresión, entendiendo que: “Dentro de la producción global de un artista, es posible encontrar transgresiones circunstanciales a su propio idiolecto”.<sup>32</sup>

En relación a este desvío Pedro Cruz comenta que: “[...] No es de extrañar que Buren resolviese renunciar a un sistema de producción apoyado en la dualidad estudio-galería/museo, y favoreciese, como alternativa más coherente y eficaz, lo que él denominó como «travail in situ»”.<sup>33</sup> Mediante esta práctica se unifica el espacio de producción y el espacio de

<sup>31</sup> Krystof, Doris, “Site specificity”. En Hubertus, Butin, *Diccionario de conceptos de Arte Contemporáneo*: Abada, Madrid, 2009, p. 201.

<sup>32</sup> Oliveras, *Op. cit.*, p. 132.

<sup>33</sup> Cruz, *Op. cit.*, p. 51.

exhibición, condición que queda en evidencia con la obra *Peinture-Sculpture*, pieza a través de la cual Buren desvía su práctica visual mediante un «outil visuel» de carácter escultórico. Este desvío potencia el desplazamiento formal y conceptual de su pintura hacia el espacio físico del museo, complejizando las relaciones existentes entre obra, espacio y espectador. En virtud de este desplazamiento constatamos que la percepción unitaria y frontal de la pintura es desviada hacia una mirada de conjunto (*vue d'ensemble*) que incorpora las irrupciones generadas del propio contexto museal. Bajo estas premisas, *Peinture-Sculpture* construye su punto de vista en atención a un recurso, cuyo modo de producción específico (*travail in situ*) evidenció un desvío (alogradualidad) que definió la práctica del artista francés.

## 5. Reflexiones finales

A través del análisis de las nociones teóricas de “dispositivo” y “alogradualidad” propuestas por Jacques Aumont y Elena Oliveras, pudimos evidenciar nuevas relaciones y lecturas, a

través de una de las obras paradigmáticas de Daniel Buren.

*Peinture-Sculpture* surgió en medio de una controversia que concluyó con la censura de la obra por parte de los propios artistas participantes en la muestra. A partir de este relato constatamos que la pieza de Buren no eclipsó las obras exhibidas, sino más bien evidenció como el museo a través de su arquitectura invisibilizó las obras expuestas. A la luz de esta experiencia se generó una inflexión en la práctica visual del artista que se materializó en la consolidación de su trabajo a partir de un quehacer visual sustentado en el *outil visuel* y *travail in situ*.

A lo largo del texto, el *outil visuel* fue entendido como un dispositivo visual que amplió los alcances de sus *tissu rayés*, incorporando las particularidades de los contextos intervenidos. En tanto dispositivo visual, el *outil visuel* regula las relaciones entre la obra y el espectador, a partir de un contexto específico: el museo. Asimismo, el dispositivo, en tanto «herramienta visual», apela a la iteración de un modelo que profundiza en las posibilidades

pictóricas y discursivas presentes en el trabajo del artista francés.

En igual sentido este dispositivo pone en evidencia la realidad del museo desde su construcción ideológica y de poder. Desde esta perspectiva podemos afirmar que la obra entra en diálogo con el lugar desde su condición efímera y frágil, poniendo en crisis el modelo museográfico y la concepción de la obra como mercancía. En concordancia con este punto, advertimos que *outil visual* se entiende como un dispositivo de vaciamiento, que suprime la noción de progreso y novedad en la obra de Buren.

Si el concepto de *outil visual* fue asumido en el texto como dispositivo de mediación, la noción de *travail in situ* fue entendida como un fenómeno de alogradualidad, que puso en evidencia los mecanismos de desvío presentes en la trayectoria del artista.

Cuando hablamos de alogradualidad atendemos a un desvío de la norma que reorienta los modos de pensar y producir una obra.

Daniel Buren propone la noción de *travail in situ* tras el abandono del taller y como resultado de su interés por desplazar su pintura hacia la arquitectura.

A través de este accionar, el artista responde a las relaciones formales y conceptuales surgidas entre obra y el lugar que esta ocupa. A este respecto podemos afirmar que *Peinture-Sculpture* es un claro ejemplo «alogradualidad», en tanto constata un desvío en la práctica artística de Buren, desvío que se inicia con sus primeras piezas murales realizadas en el Grapetree Bay Hotel. En atención a estas obras Buren inicia un camino donde los espacios de intervención se convierten en lugares de producción y exhibición de sus obras.

Finalmente, podemos afirmar que tanto la noción de dispositivo, como la de alogradualidad, permitieron ampliar las lecturas de obra, a la luz de los recursos visuales (*outil visual*) y modos de producción (*travail in situ*) que han definido un sello que marca el itinerario artístico de este artista francés.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, *Qué es un dispositivo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2014.
- Alberro, Alexander, "The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition", *October*, Vol. 80, 1997, pp. 57-84. En: <https://www.jstor.org/stable/778808> (agosto 2021)
- Althusser, Louis, *Ideologías y aparatos ideológicos del estado*, Nueva Vision, Buenos Aires, 2003.
- Aumont, Jacques, *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1990.
- Baudry, Jean Louis, "Le dispositif: approche métapsychologique de l'impression de réalité", *Communication*, 23, número temático: Psychanalyse et cinéma, 1975, pp. 56-72.
- Buren, Daniel, *Les écrits 1965-2012, Vol. I*, Flammarion, París, 2012.
- Cruz, Pedro, *Daniel Buren*, Nerea Editorial, Donostia-San Sebastián, 2005.
- Deleuze, Gilles, "¿Qué es un dispositivo?". En Etienne Balbier *et al.*, *Michel Foucault, filósofo*, Gedisa, Barcelona, 1990, pp. 155-163.
- Foucault, Michel, *Dits et Écrits 1954-1988, III. 1976-1979*, Gallimard, París, 1994.
- Hernando, Javier, *Daniel Buren. La postpintura en el campo expandido*, Cendeac, Murcia, 2007.
- Krystof, Doris, "Site specificity". En Hubertus, Butin, *Diccionario de conceptos de Arte Contemporáneo*, Abada, Madrid, 2009.
- Kwon, Miwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, MIT Press, Cambridge, 2004.
- Oliveras, Elena, *La metáfora en el Arte*, Almagesto, Buenos Aires, 1993.
- Oyarzún, Pablo, *Arte, visualidad e historia*, Blanca Montaña, Santiago, 1999.
- Thomas, Elizabeth, "Je ne sais si c'en est la cause, What Doesn't Kill You Makes You Stronger, and Some Reference Materials", University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, California, 2009. En: <https://bampfa.org/program/mario-garcia-torres-je-ne-sais-si-cen-est-la-cause-what-doesnt-kill-you-makes-you-stronger> (septiembre 2021).

ANEXO



Figura 1. Daniel Buren, *Photo-souvenir: Masaïque*, 1965, mural de con elementos compuestos, dimensiones desconocidas, Grapetree Bay Hotel, Sainte-Croix, Islas Vírgenes, Estados Unidos. Fuente imágenes: <https://danielburen.com/images/exhibit/6?ref=personal&year=1965>



**Figura 2.** Daniel Buren, *Photo-sauvenir: Peinture-Sculpture*, 1971, *travail in situ*, tela blanca estampada con franjas azules de 20 x 10 metros, Museum Salomon R. Guggenheim, New York, Estados Unidos. Fuente imagen: [https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1152/Peinture-Sculpture?year=1971&\\_id=1632669715261](https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1152/Peinture-Sculpture?year=1971&_id=1632669715261)

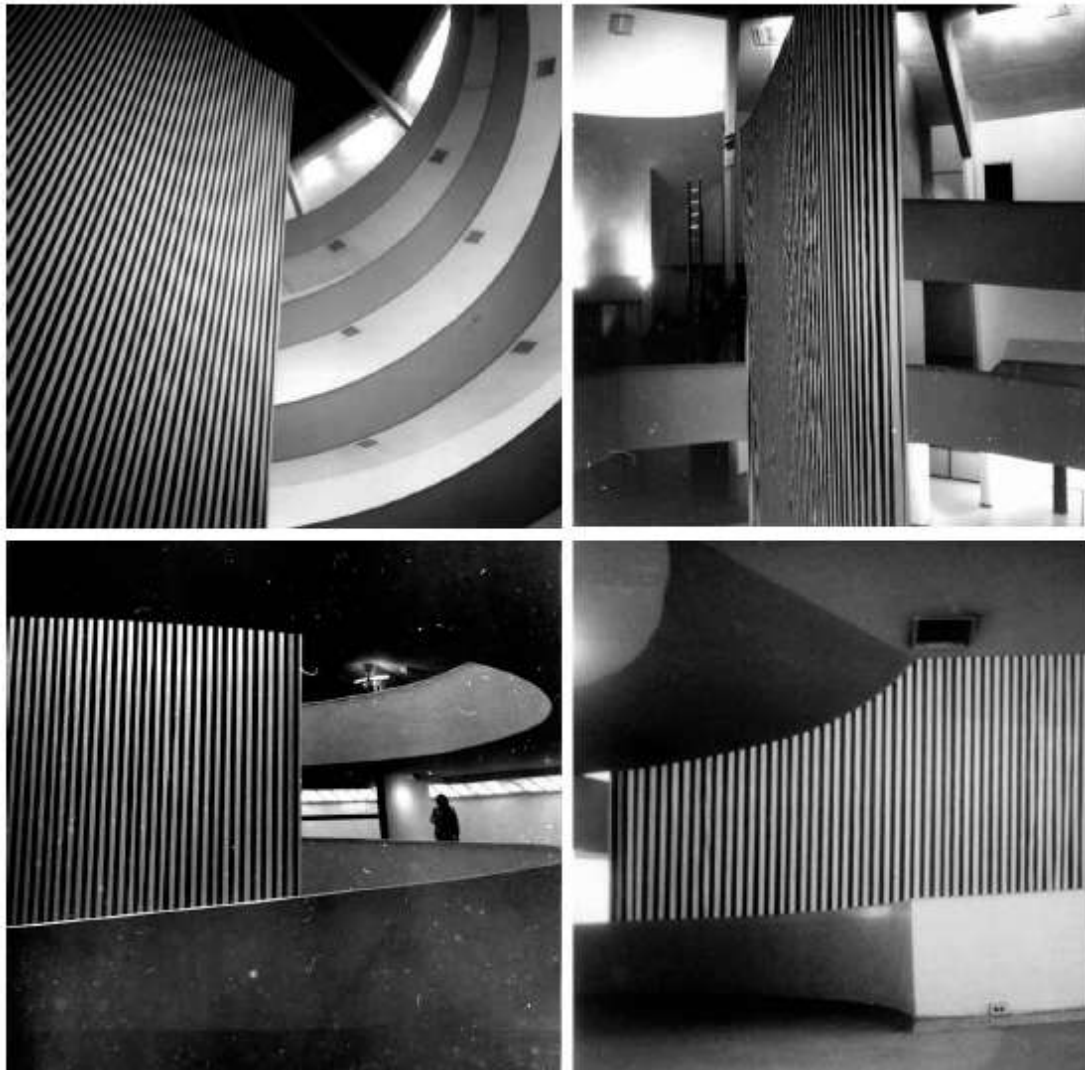


Figura 3. Daniel Buren, *Photo-souvenir: Peinture-sculpture* (montaje), 1971, *travail in situ*, tela blanca estampada con franjas azules de 20 x 10 metros, Museum Salomon R. Guggenheim, New York, Estados Unidos. Fuente imágenes: [https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1152/Peinture-Sculpture?year=1971&\\_id=1632669715261](https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1152/Peinture-Sculpture?year=1971&_id=1632669715261)



Figura 4. Daniel Buren, *Papiers collés blanc et vert*, 1968, *travail in situ*, papel blanco y rayas verdes alternadas 8,7 cm de ancho y pegamento, 300 x 218 cm., Galleria Apollinaire, Milán, Italia. Fuente imagen: <https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1429/Papiers%20coll%C3%A9s%20blanc%20et%20vert>



Figura 5. Daniel Buren, *Photo-sauvenir, Affichages sauvages*, 1969, *travail in situ* (vista de la intervención), dimensiones variables, Plaza Montholon, París, Francia. Fuente imagen: <https://danielburen.com/images/exhibit/35?year=1969>