

INTERNATIONAL
CONGRESS
ON
CONTEMPORARY
EUROPEAN
PAINTING

2ND EDITION

PROCEEDINGS BOOK

EDITED BY

Francisco Laranjo
Domingos Loureiro
Sofia Torres
Teresa Almeida

DOCUMENTATION

Domingos Loureiro
Sofia Torres

DESIGN

Gráficos Associados

TITLE

ICOCEP - International Congress on Contemporary European Painting - 2ND EDITION - PROCEEDINGS BOOK

PUBLISHED IN OCTOBER, 2019

By Institute for Research in Art, Design and Society - i2ADS; University of Oporto, School of Fine Arts
Av. Rodrigues de Freitas, 265, 4449- 021, Porto, Portugal www.i2ads.up.pt

www.icocep.fba.up.pt

This book was published as the proceedings book of the International Congress on Contemporary European Painting - 2nd Edition, held at the School of Fine Arts of the University of Porto, in April 8,9,10 and 11, 2019 ©

LANGUAGES

Portuguese, French, Spanish, English.

1st Edition: [digital edition]

ISBN 978-989-54703-1-0



Organization Committee

GENERAL CHAIR

Francisco Laranjo

Domingos Loureiro

Sofia Torres

Teresa Almeida

I2ADS / FBAUP OFFICE

Margarida Dias

Jorge Morais

Scientific Committee

Antonio García López (FBBAUM-SP)

António Quadros Ferreira (FBAUP-PT)

Domingos Loureiro (FBAUP-PT)

Francisco Laranjo (FBAUP-PT)

Graciela Machado (FBAUP-PT)

José Aja (FBBAUC -SP)

José Ramalheira Vaz (FBAUP-PT)

Julio Cesar Abad Vidal (SP)

Laura Castro (U. Católica Porto-PT)

Maria de Fátima Lambert (FCSH.UNL-PT)

Paulo Luís Almeida (FBAUP-PT)

Rui Serra (FBAUL-PT)

Sofia Torres (FBAUP-PT)

Teresa Almeida (FBAUP-PT)

Yehia Youssef Ramadan (FBBAUM-SP)

INTERNATIONAL CONGRESS ON CONTEMPORARY EUROPEAN PAINTING

2ND EDITION
8-11 APRIL 2019

This publication presents the articles related to the communications presented in the ICOCEP 2nd edition.

The School of Fine Arts of the University of Porto and the I2ADS - Research Institute of Art Design and Society are hosting ICOCEP, 2nd Edition of the INTERNATIONAL CONGRESS ON CONTEMPORARY EUROPEAN PAINTING.

The ICOCEP aims to be a platform for reflection about painting as a central phenomenon, and this year edition is focus on the dialogical perspective of painting. Studying painting as process, painting and teaching, and the relation between painting and different contemporary contexts.

This event also try to stimulate an interdisciplinary conversation on the production and practice of European painting, connecting a critical engagement and examination between teaching and learning, studios and classrooms, museums and galleries.

The second edition of ICOCEP is held at the School of Fine Arts of the University of Porto from April's 8th to 11th, 2019.

INDEX

Adriane Hernandez

A TOALHA DE MESA COMO MOTIVAÇÃO POÉTICA PARA A PINTURA _ 9

Almudena Fernández Fariña

BERNARD BRUNON PINTOR DE PAREDES. IS THAT PAINTING? _15

Amaral da Cunha

BRÂNCUȘI EN BLEU: MANIK BAGH PALACE (MADHYA PRADESH) ET LE TEMPLE DE L'AMOUR _22

Ana Esther Santamaría Fernández

EL SILENCIO EN LOS MÁRGENES DE LA PINTURA. UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE JAVIER GARCERÁ (1967) _ 34

André Rigatti

CONFINS – UM PROCESSO DE INVESTIGAÇÃO _39

Antonio García López

LA INVESTIGACIÓN CON MATERIALES Y SOPORTES INDUSTRIALES, COMO PROCESO PARA EL DESARROLLO DE NUEVAS POÉTICAS PICTÓRICAS _46

António Quadros Ferreira

A PINTURA FAZ A LIÇÃO EM MUNDO _54

Cate Smith

INTER-SEMIOTIC TRANSLATION AS A METHODOLOGY WITHIN THE EXPANDED FIELD OF PAINTING _68

Cristina Susigan

A ARTE DE REVISTAR A ARTE: ANÁLISE DA OBRA DE KATHLEEIN GILJE _75

Daniela Ferreira Pinheiro

A CONDIÇÃO IMPREVISÍVEL DA PINTURA _80

Diniz Cayolla Ribeiro & Fátima Santos

“... WHILE ALL ARTISTS ARE NOT CHESS PLAYERS, ALL CHESS PLAYERS ARE ARTISTS.” _85

Domènec Corbella

JOAN MIRÓ, DE BARCELONA A PORTO: ESTUDIO DE LA COLECCIÓN MIRÓ DE LA FUNDACIÓN SERRALVES _94

Domingos Loureiro

DIALOGISMO E IDENTIDADE NO PROJECTO ARTÍSTICO

Francisco Javier Valverde Buforn

EL CONCEPTO DE BUCLE EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA _103

Helena Osório

O PAPEL DE NZINGA Mbandi NA DIFUSÃO DOS PANOS AFRICANOS RECUPERADOS PELA PINTORA GRACINDA CANDEIAS. POLÉMICAS DO SÉCULO XVII À ATUALIDADE SOBRE A RAINHA ANGOLANA E AS CULTURAS AFRICANAS _107

Ian Hartshorne

IMPRISONED PAINTING: A REAPPRAISAL OF FREEDOM IN RELATION TO TEACHING PAINTING _111

Íldio Salteiro

ENSINAR PINTURA NO TEMPO DA MORTE DA PINTURA _115

Iñaki Imaz Urrutikoetxea

EJERCICIO Y MOTIVO _120

Isabel Cáceres Flores

DANIEL BUREN: DE LA INTERVENCIÓN ILEGAL A LA INSTITUCIONAL _124

Javier Garcerá Ruiz

LA PINTURA QUE NO SE DICE _132

Joana Rego

PINTURA E LINGUAGEM _138

João Paulo Queiroz

JOSÉ TEIXEIRA: A PROPOSTA DE INSTALAÇÕES “GRAVIDADE” _143

João Paulo Queiroz

ARTE E POLÍTICA: AS LISTAS DO MUD, A SNBA, E OS SURREALISTAS PORTUGUESES _150

Joaquín Escuder Viruete

LA DISOLUCIÓN DE LA PINTURA EN EL MODELO DE PENSAMIENTO ACADÉMICO CONTEMPORÁNEO _165

Jociele Lampert

O ATELIÊ DE PINTURA COMO UM LABORATÓRIO DE ENSINO E APRENDIZAGEM EM ARTES VISUAIS _171

Jorge Leal

LOBO COM PELE DE CORDEIRO: A INEVITABILIDADE DE O DESENHO SER PINTURA _178

José Luis Valverde Buforn

AFTER: REVISIÓN Y METODOLOGÍA EN LA PINTURA CONTEMPORANEA _183

Juan Carlos Meana & Damião Mário Texeira Matos

A FRAGMENTAÇÃO COMO RECURSO METODOLÓGICO NA CRIAÇÃO PICTÓRICA _187

Julio César Abad Vidal

ESTADO DE EXCEPCIÓN. PINTURA CONTEMPORÁNEA DE PAISAJE EN EL ÁMBITO IBÉRICO _193

Kukka Paavilainen

PARADIGM SHIFT IN PAINTING _203

Leonardo Charréu

UMA CERTA IDEIA DE ABSTRAÇÃO NO PENSAMENTO ESTÉTICO DE EDUARDO LOURENÇO _207

Lorena Cabrera

HIJOS DE EVA _211

Manuel Moral-Vidal

DEL ESTILO, ANTE EL ESTILO, SOBRE EL ESTILO _218

Marcos Rizolli

BEATRIZ MILHAZES: A ARTISTA QUE O IMPERADOR DE PORTUGAL INVENTOU _222

Marcos Rizolli e Regina Lara Mello

O QUE HÁ DE PICTÓRICO NA ARTE EM VIDRO DE TERESA ALMEIDA? UM ESTUDO ELEMENTAR SOBRE A SÉRIE AS MONTANHAS _228

Marilice Corona

LUC TUYMANS: AUTORREFERENCIALIDADE EM TERRITÓRIO PARTILHADO _233

Mario Sette

NATUREZA MORTA / NATUREZA QUASE MORTA / PROFUSÃO E FOBIA _237

Marta Belkot & Graciela Machado

MAKING DRAWING SURFACES, OR MAKING PRINTS? THE LOST HISTORY OF SURFACE PREPARED PAPERS AND ITS USE IN A CREATIVE PROCESS _246

Marta Borgosz & Anita Wincencjus-Patyna

& Wojciech Pukocz

HOW DO WE FIGURE OUT? _252

Mauricius Martins Farina & Marta Luiza Strambi

HANS SIEVERDING: ALINHAVOS SOB RUÍDOS _259

Niura Legramante Ribeiro

PHILIPPE COGNÉE: DA OBJETIVIDADE FOTOGRÁFICA AO FLOU PICTURAL _267

Paloma Peláez Bravo

ACTIVIDADES FORMATIVAS AL AIRE LIBRE Y RESIDENCIAS ARTÍSTICAS ESTIVALES EN LA FORMACIÓN ACADÉMICA DEL ESTUDIANTE DE PINTURA: EL ESPACIO FÍSICO EN LA CONFORMACIÓN DEL ESPACIO PICTÓRICO _271

Paula Quintano-Martínez & Manuel Moral-Vidal

LO GROTESCO, LO MONSTRUOSO, LO SINIESTRO Y LO ABYECTO EN LA PINTURA: DE EL BOSCO A PAULA REGO _277

Paulo Alexandre e Castro

THE FUTURE OF PAINTING IN A SOCIETY FULL OF ZOMBIES AND ANDROIDS _282

Regina Lara Silveira Mello & Hugo Rizolli

O AUTORRETRATO, O ESPELHO E SEUS REFLEXOS NA OBRA DE PAULA REGO _286

Regina Lara Silveira Mello & Rogério Pereira dos Santos

PAULA REGO, QUADRO A QUADRO _294

Ricardo González García

DEJAR DE HACER UN CUADRO: IMPULSOS EXPANSIVOS E IMPLOSIVOS EN PINTURA CUANDO SU SOPORTE TRADICIONAL ES CUESTIONADO _301

Rocío Caballero Fernández

THE WHISPERING PLANTS MUTATION. GEOGRAFÍA EMOCIONAL DE UNA MUDANZA _307

Sabina Couto

PINTURA PARA A ECOLOGIA _314

Sidney Tamai

MUROS CONCRETOS (NEM TUDO É MURO) _320

Sofia Torres

A PINTURA EM CONTEXTO DE REFLEXÃO POLÍTICA: A APROPRIAÇÃO DE IMAGENS MEDIÁTICAS NO TRABALHO DE LUC TUYMANS E WILHELM SASNAL

Sónia Carvalho

CORPO *TRANSPESSOAL* - O CONTRIBUTO DA PERFORMANCE ESPIRITUAL PARA A CONSTRUÇÃO PICTÓRICA _327

Susana Chasse

TRINDADE NA PINTURA _335

Susana Ribeiro

COLOR PERCEPTION BEYOND COLOR THEORY _342

Tarja Pitkänen-Walter

WHAT PAINTING DOES? - ON VITALISTIC AGENCY OF PAINTING _348

Teresa Almeida

PINTURA TRANSPARENTE _353

Zalinda Cartaxo

A PINTURA COMO PENSAMENTO _360

Comunicações

ICOCEP 2nd edition_2019

Daniel Buren: de la intervención ilegal a la institucional

Isabel Cáceres Flores

Investigadora de la Universidad de Vigo. Departamento de Pintura, Pontevedra, España.
cfloresisabel@gmail.com

Abstract

Daniel Buren (Francia, 1938) es uno de los primeros artistas en emplear el concepto de campo expandido (Krauss, 1979) para referirse a su práctica pictórica. Desde finales de los años sesenta, las características bandas de 8,7 cm de Daniel Buren, superan el límite del marco del cuadro (Fernández, 2009) para integrarse en el espacio real (Hernando, 2007). Este planteamiento, coincide con el nacimiento del graffiti y el arte urbano Estados Unidos (Abarca, 2008).

Buren realiza sus primeras intervenciones sin autorización en los alrededores de París. Estas intervenciones, realizadas en el espacio público y fuera del marco de la legalidad, pueden considerarse como “arte urbano”, sin embargo, en un breve periodo de tiempo, pasarán a ser realizadas por invitación en los muros de galerías y espacios institucionales.

Esta comunicación se enmarcará en dicho período, momento en que la obra de Buren transita de la intervención ilegal al encargo institucional. Para ello se tomarán como estudio de caso sus primeras intervenciones en el espacio urbano, así como las primeras realizadas en galerías o centros de arte como, por ejemplo, en la Galería Apollinaire de Milán (1968), Wide White Space Gallery de Amberes (1969) o la Galería John Weber de Nueva York (1973).

Dichas intervenciones plantean la liberación definitiva de la pintura del marco y del bastidor, pero a su vez suponen la vuelta al “marco legal”. A través de estos ejemplos, se atenderá a la peculiar manera en que Buren enfatiza las relaciones espaciales entre exterior e interior, público e institución, así como a los conceptos de ilegalidad, inmediatez, presencia o perdurabilidad de la pintura.

Keywords: Pintura expandida, arte urbano, espacio público, decoración, ornamento

1. Introducción

Para contextualizar la obra de Daniel Buren en el breve período de tiempo en que su obra transita del espacio urbano hacia el espacio institucional, es necesaria, por una parte, una descripción de los elementos que acompañan al arte urbano y que Buren maneja en su obra de manera significativa. Por otra parte, las propias cualidades de la obra de Buren, su pictoricidad, así como su carácter decorativo (Hantelmann, 2017), fueron clave para favorecer, incluso impulsar, la salida de la pintura fuera del bastidor y del marco, así como del espacio institucional.

1.1 Arte Urbano y Graffiti

A finales de los años 60 y principio de los 70, se suceden numerosas prácticas que, cuestionando los límites del cuadro, se prolongan más allá del bastidor (Fernández, 2009), coincidiendo con esta tendencia expansiva, nacen en Estados Unidos el graffiti y el arte urbano (Abarca, 2008)

La inmediatez, espontaneidad e ilegalidad que la propia iniciativa conlleva, caracterizan tanto al graffiti como al arte urbano. Ambos movimientos son reivindicativos con la sociedad y con el espacio expositivo (Garí, 1995). Muros de edificios abandonados, vagones de metro o mobiliario urbano son ubicaciones, más o menos visibles, en las que graffiteros y artistas urbanos intervienen propagando su mensaje de manera ajena al arte institucional.

Sin embargo, arte urbano y graffiti no son la misma cosa. Lejos de acercar el arte al público general, el graffiti se distancia del mismo utilizando códigos cerrados que distan de la intencionalidad de mensaje social al que el arte urbano aspira (Abarca, 2008). No obstante, con el objetivo del alcanzar el mayor número de personas posible, y dentro del marco de la ilegalidad, ambos utilizan el *Tag* (graffiti) o una iconografía recurrente (arte urbano) que les permite identificarse dentro del anonimato, cubriendo esta necesidad del artista de llegar más lejos y al mayor número de personas posible.

Esta invasión del espacio público que recibe el nombre de *All-city* [1], cambia la forma en la que nos acercamos o encontramos con el arte en el espacio público, las intervenciones se multiplican a nuestro alrededor de la misma manera que lo haría una pintura *All-over*. La composición *All-over*, basada en la repetición de un motivo cubriendo toda la superficie del soporte, sin intención de variedad, descentraliza la lectura del cuadro (Greenberg, 1979). Si el *All-over* descentraliza la lectura del cuadro, el *All-city* descentraliza la relación del cuerpo con el espacio urbano.

En este momento en el que *All-city*, arte urbano y pintura fuera del marco se describen como conceptos reivindicativos y opuestos a los modos de expresión convencionales, Daniel Buren se plantea los límites del espacio expositivo jugando con la relación de la obra respecto a su ubicación en dicho espacio, así como los cambios que se producían en cuanto a los límites de la pintura y la manera en que el espectador se enfrenta a la obra de arte.

Las primeras intervenciones de Buren en el espacio público, así como el primer acercamiento del arte urbano con el espacio institucional o la inversa, tienen lugar a las puertas de los años 70. Este momento coincide, además, con la asimilación de la decoración como lenguaje independiente de las artes aplicadas, como podemos ver en la obra de artistas del movimiento Pattern Painting, donde el ornamento es utilizado sin complejos ni necesidad de justificación.

1.2 Bandas de 8,7 cm. El ornamento de Buren

Daniel Buren es uno de los primeros artistas Europeos que, a partir de la simplificación de la forma, cuestionan el significado que el soporte y su ubicación le otorgan a la pintura más allá de la representación.

Las primeras ocasiones en las que Buren utiliza las bandas bicolor de 8,7 cm tendrían lugar en el espacio expositivo y junto al grupo BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni). En este momento, en el que el grupo tantea el grado cero de la pintura (Hernando, 2007), Buren se auto-impone la utilización de las características bandas de manera permanente con la idea de conseguir ese grado cero, al mismo tiempo que resta importancia a la autoría de la obra de arte. Con esta idea, las bandas serían para Buren lo que el *Tag* para el graffitero.

Aprovechando el anonimato que le ofrecía la utilización de las bandas bicolor, Daniel Buren lleva a cabo intervenciones ilegales en el espacio público. Estas primeras intervenciones que podemos considerar como arte urbano por su carácter inmediato, espontáneo, ilegal y al margen del marco institucional, fueron realizadas por iniciativa propia del artista a finales de los años 60 y suponen el primer contacto del artista con el arte urbano.

Una de esas primeras intervenciones, “Hommes-Sandwichs”, consistía en la utilización de las bandas de 8,7 cm impresas sobre papel, este soporte en forma de cartel publicitario era portado por dos hombres que deambulaban por la ciudad de

París. Igualmente, la intervención “Affichages Sauvages” (Fig. 1), se trataba de papel pintado con las mismas bandas que le artista pegaba sobre diferentes espacios de la ciudad. Ambas intervenciones supusieron un cambio de soporte, y de proceso de producción y actuación que permitirían a Buren “sacar a la luz constantemente la dialéctica de lo interior y lo exterior” (Buchloh, 2004, p.195), cuestionando tanto el marco pictórico como el marco institucional.

A partir de estas intervenciones en las calles de París, la obra de Buren comienza a reproducirse en el espacio público de manera que los límites de la pintura son los límites que determina el espacio apropiado.

Esta repetición de las bandas en diferentes espacios, lejos de llevar a Buren a renunciar a “lo que parece ser el motor de la creación artística: la permanente transformación de la forma” (Hernando, 2007, p.12) hace que, precisamente a partir de la repetición de la pintura, consiga la transformación del espacio.

La cantidad y variedad de localizaciones y contextos en los que Buren interviene con las bandas de 8,7 cm es una característica esencial de su obra, ese modo de intervenir en el espacio público así como el carácter efímero de estas intervenciones (Cruz, 2006), hacen que el *All-over* de su pintura sea también *All-city*.

El orden y la repetición con la que Buren utiliza las bandas tanto sobre una superficie concreta de manera *All-over*, así como de manera dispersa por la ciudad en un intento de *All-city*, nos conduce a describir las bandas de 8,7 cm como “el ornamento de Buren”. Un ornamento que si bien al principio mantenía al artista en el anonimato, ha acabado convirtiéndose en su señal de identidad.

Por otra parte, la repetición del ornamento de Buren por el espacio público, sería lo que facilitaría la liberación de la pintura del marco en su obra, así como “su inserción en ámbitos ajenos a los espacios expositivos” (Hernando, 2007, p.16). El artista, interviniendo espacios no concebidos para la exhibición de arte, cuestiona los convencionalismos expositivos.

En este sentido, el carácter decorativo de la obra de Daniel Buren “resulta esencial para el funcionamiento específico” (Hantelmann, 2017, p.141) de la misma, ya que facilita la intervención continua con la misma pintura en multitud de espacios, ubicaciones y tiempo distendido.

A continuación, veremos tres estudios de caso que describen el paso de la pintura de Buren de la exposición institucional a la intervención ilegal en el espacio público y, posteriormente, el regreso de la misma al marco de la institución mediante el uso del ornamento de bandas de 8,7 cm.



Fig. 1. Daniel Buren, *Photo-souvenir: “200 panneaux dans Paris -Affichage sauvage”*, papel rayado, trabajo in situ, París, 1968, fotografía de: Bernard Boyer en: <http://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1944>

2. Estudio de Caso

2.1 “Papier collés blanc et vert”, 1968

La salida de la pintura de Daniel Buren al espacio público abre la posibilidad a un juego entre arte urbano y pintura fuera del marco, y entre espacio público y espacio expositivo, estas posibilidades se evidencian en la exposición del artista en la Galería Apollinaire de Millán en 1968.



Fig. 2. Daniel Buren, *Photo-souvenir: “Papiers collés blanc et vert”*, papel rayado, trabajo in situ, Galería Apollinaire, Milán 1968 en: <http://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1429?lang=eng>

En esta exposición, Buren interviene el acceso a la Galería con las características bandas blancas y verdes de manera que la cara exterior de la puerta (Fig.2) simboliza la frontera del arte urbano con respecto al espacio institucional, ya que una vez el arte urbano entra al espacio expositivo renuncia a los rasgos elementales que lo caracterizan, como son la ilegalidad o el no control sobre la perdurabilidad de la obra (Abarca, 2016). Con las mismas bandas bicolor, Buren interviene la cara interior de la puerta de la Galería (Fig. 3) de forma que, dada la experiencia urbana y el carácter reivindicativo de su obra, se pliega a las condiciones del espacio institucional.

Dadas las características de la exposición, el ornamento de Buren dialoga entre dos espacios que no pueden ser contemplados en su totalidad y simultáneamente, ya que para ver la obra necesitamos cerrar la puerta y, situarnos dentro o fuera de la galería, aún así, solo estaríamos contemplando la mitad de la intervención.

Este énfasis en el dispositivo de exhibición de la obra obliga al espectador a posicionarse en un lugar u otro, cuestionando las relaciones entre exterior [*Site*] e interior [*non-site*] (Fernández, 2009) y permitiendo a Buren abarcar el diálogo entre arte urbano y arte institucional de manera que la obra, redefine “las relaciones que existen entre el público, el objeto y el autor” (Buchloh, 2004, p.196).



Fig. 3. Daniel Buren, *Photo-souvenir: "Papiers collés blanc et vert"*, papel rayado, trabajo in situ, Galería Apollinaire, Milán 1968 en: <https://danielburen.com/images/exhibit/29?&lang=deu>

2.2 Buren en Wide White Space Gallery, 1969

El inevitable acceso de la obra de Buren al espacio expositivo se manifiesta en la exposición realizada en 1969 en la Wide White Space Gallery de Amberes.

En esta ocasión, las bandas de Buren comienzan a reproducirse en el exterior del edificio a modo de zócalo para entrar al espacio expositivo, cubrir las paredes de la galería, y volver a salir a la calle.

Las puertas abiertas de la galería (Fig. 4), simbolizan la entrada del arte urbano al marco institucional, suponen una invitación al público para entrar en el espacio expositivo (Fernández, 2009, p. 225) y, a la vez, cuestionan el lugar o no-lugar del arte [2] en tanto que desdibuja los límites entre la galería y la calle.

No obstante, esta entrada al espacio expositivo no significa para el artista una rendición ante el marco institucional. Según Von Hantelmann (2017), afirmar que Buren estaba en contra de la institución sería como decir que Buren “consideraba que la institución era más importante que la obra de arte” (p. 99).

El acceso al marco institucional le permite, más bien, abordar la crítica del discurso de producción y exposición desde dentro de la propia institución. (Buchloh, 2004).

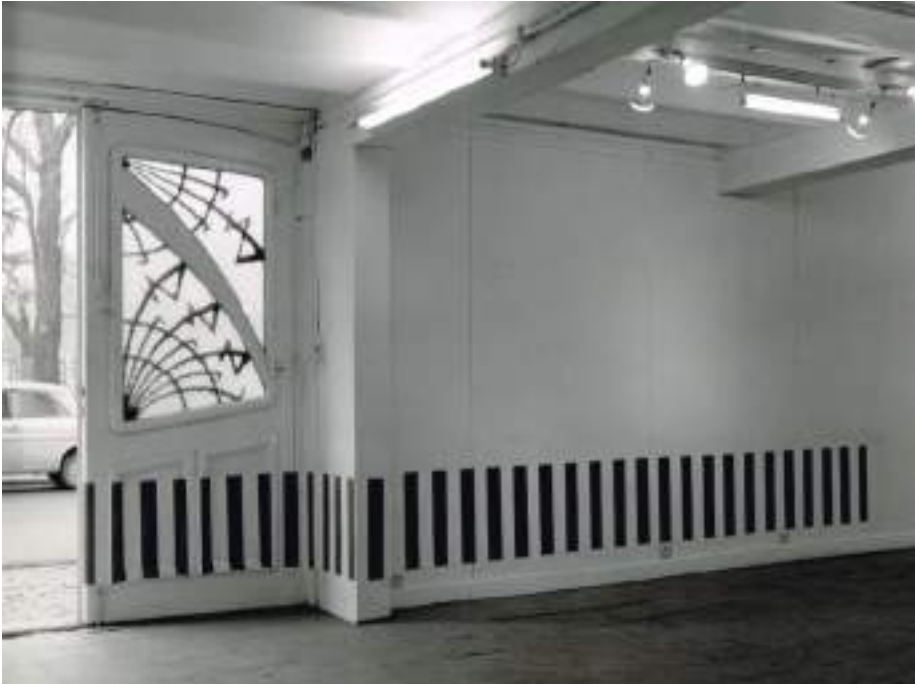


Fig. 4. Daniel Buren, *Photo-souvenir: "Buren"*, papel rayado, trabajo in situ, Wide White Space Gallery, Anveres, autor desconocido, 1968 en: <https://izi.travel/nl/e193-wide-white-space-gallery/nl>

2.3 Within and Beyond the Frame, 1973

El tercer caso que analizamos en esta comunicación es la intervención realizada por Buren en la Galería John Weber de Nueva York, en 1973. *Within and Beyond the Frame* (Dentro y más allá del marco) plantea el cuestionamiento del marco expositivo tanto legal como ilegal, así como la convención del dispositivo cuadro como soporte pictórico.

El rechazo al uso de bastidores se representa con las 19 telas idénticas intervenidas con las características bandas, y colgadas en una cuerda a modo de tendal de ropa o banderas festivas. Las 19 telas cuestionan el soporte pictórico y los formalismos expositivos, además del punto de vista único de la pintura, en este caso alterado al poder contemplar las dos caras del soporte (Foucault, 2015).

Asimismo, la intervención no se limita al espacio expositivo, si no que la telas colgadas salen por las ventanas de la galería, expandiéndose hasta el edificio de enfrente. Vistas desde la calle, las telas suspendidas remiten a las banderas de alguna fiesta o manifestación (Fig 5), por lo que "resulta posible concebir un arte "(no)-situado", fuera del "cuadro", y fuera del "marco" (Cruz, 2006, p. 245).

Volvemos a observar cómo la repetición de las bandas de 8,7 cm permiten a la obra de Buren transitar entre el espacio interior y el exterior, y entre el espacio público y el institucional, partiendo de la concepción de la obra de arte como objeto y del objeto artístico como elemento decorativo (Hantelmann, 2017). Sin embargo, dichos elementos no se disponen aleatoriamente como un *Tag*, si no que, en este caso, se trata de un objeto artístico "situado" ya que el lugar que ocupan es producto de un estudio previo del contexto. La obra de Buren ocupa un espacio específico cargado de significación. Como afirma Cruz (2006) "no puede estar en cualquier otro lugar" (p. 235).

Conclusión

A través de estos tres estudios de caso hemos podido observar como la obra de Buren, de carácter pictórico y marcada por la repetición de un ornamento simplificado hasta el minimalismo, transita entre lo ilegal y lo legal, entre el arte urbano y el arte institucional.

Fue precisamente la repetición del ornamento y la asimilación del carácter decorativo de la obra de arte, lo que facilitaría al artista francés la liberación de la pintura tanto del marco del cuadro como del marco de la galería.

La intervención realizada por Buren en la Galería John Weber de Nueva York en 1973, referencia la entrada definitiva de la obra de Buren al espacio institucional, permitiéndole formular la crítica desde la propia institución.

Así como en *Papier collés blanc et vert*, en la Galería Apollinaire de Milán, en 1968, Buren marcaba de manera tajante las diferencias entre arte urbano y espacio institucional, en la Wide White Space Gallery de Amberes, en 1969, jugaba con la entrada y salida del espacio público e ilegal, al espacio expositivo y legal.

Finalmente, con la exposición *Within and Beyond the Frame* (Fig. 6), celebrada en 1973 en la Galería John Weber de Nueva York, Buren se “des-marca tanto de las imposiciones del marco del cuadro como del marco institucional” (Fernández, 2009, p. 226), liberando la pintura del bastidor y de los convencionalismos expositivos y permitiendo el paso de la obra de la intervención ilegal a la institucional.



Fig. 5. Daniel Buren, *Photo-souvenir: “Within and beyond the frame”*, Tela intervenida, trabajo in situ, John Weber Gallery, Nueva York, 1973 autor desconocido, en: <https://bortolamigallery.com/site/artist/daniel-buren/works/>



Fig. 6. Daniel Buren, *Photo-souvenir: “Within and beyond the frame”*, Tela intervenida, trabajo in situ, John Weber Gallery, Nueva York, 1973 Autor desconocido, en: <https://bortolamigallery.com/exhibitions/within-and-beyond-the-frame/238/>

Referencias

1. El término *All city* se utiliza para referirse a intervenciones realizadas de manera repetida e invasiva en el espacio urbano de una ciudad (Abarca, 2008)
2. Los conceptos de lugar y no-lugar del arte son considerados por Cruz (2006) el Museo/Galería o fuera del Museo/Galería respectivamente (Cruz, 2006, p. 242)

Bibliografía

- ABARCA, J.. (2016). Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?. Diciembre 18, 2018, de Urbanario Sitio web: <https://urbanario.es/articulo/graffiti-o-arte-urbano-julio-204-y-daniel-buren-en-1968/>
- ABARCA, J., (2009). Qué es en realidad el arte urbano. Diciembre 12, 2018, de Urbanario Sitio web: <https://urbanario.es/articulo/que-es-en-realidad-el-arte-urbano/>
- ABARCA, J.. (2016). Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?. Diciembre 18, 2018, de Urbanario Sitio web: <https://urbanario.es/articulo/del-arte-urbano-a-los-murales-que-hemos-perdido/>
- BUCHLO, B. (2004). Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del S.XX. Madrid: Ediciones AKAL./Arte Contemporáneo.
- BUREN, D. (1969-70). Beware!. Enero 08, 2019, de bortolami Gallery Sitio web: <https://bortolamigallery.com/site/artist/daniel-buren/writings/>
- CRUZ, P. (2006). Daniel Buren. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea. iBook
- FERNÁNDEZ, A.. (2009). Lo que la Pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido de la Pintura. Vigo: Universidad de Vigo.
- FOUCAULT, M.. (2015). La pintura de Manet. Buenos Aires, Argentina: Éditions du Seuil.
- GARÍ, J.. (1995). La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti. Madrid: Premio Fundesco de Ensayo, Colección Impactos.
- GREENBERG, C.. (2018). Arte y Cultura. Ensayos críticos. Barcelona: Paidós Estética.
- HERNANDO, J.. (2007). La Postpintura en el Campo Expandido. Murcia: CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo).
- KRAUSS, R.. (2002). La Escultura en el Campo Expandido. Barcelona: Kairós.
- VON HANTELMAANN, D.. (2017). Cómo hacer cosas con arte. El sentido de la performatividad en el arte. Bilbao: Consonni.
- BortolamiGallery:<https://bortolamigallery.com/site/artist/daniel-buren/writings/>
- Daniel Buren: <https://danielburen.com>
- Guggenheim Bilbao: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/artistas/daniel-buren/bio/>