



www.mudam.lu

Tel + 352 45 37 85 1
Fax + 352 45 37 85 400

3, Park Dräi Eechelen
L-1499 Luxembourg

Mudam Luxembourg
Musée d'Art Moderne
Grand-Duc Jean

DANIEL BUREN

EDUCATION BOX

Chers lecteurs de l'Education Box, nous vous proposons d'aller à la rencontre de la découverte de l'œuvre de Buren, artiste devenu un acteur incontournable de l'art contemporain malgré les oppositions et les critiques virulentes faites à l'égard de son travail.

BIO

Daniel Buren, peintre et sculpteur français, naît en 1938 à Boulogne-Billancourt. Il travaille *in situ*, c'est-à-dire avec et sur le lieu (cf.glossaire). Daniel Buren est également théoricien de son propre travail. Il considère le texte comme étant tout aussi important que l'œuvre en soi.

Ayant d'abord répondu à la nécessité de pallier les carences et la médiocrité évidentes de la critique ambiante, ces textes ont peu à peu conduit Daniel Buren à mener une réflexion sur le travail effectué afin d'en apprécier plus justement les implications.

(Daniel Buren cité dans Guy Lelong, *Daniel Buren*, éditions Flammarion)

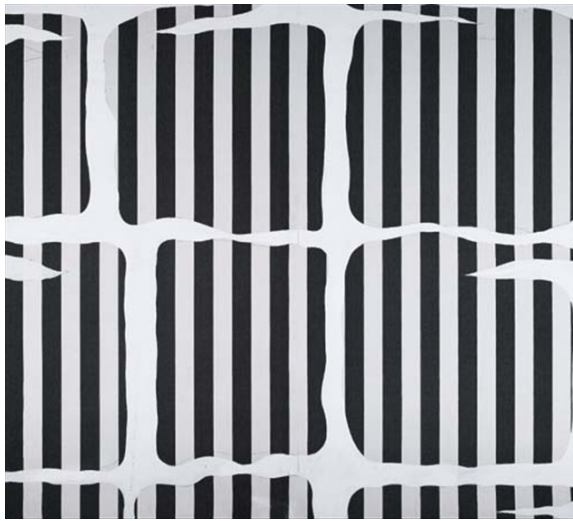


Portrait de l'artiste Daniel Buren, 2008

LA DÉMARCHE

De la peinture à l'outil visuel

Dès les années 60, Buren oriente son travail vers une économie des moyens artistiques. Il a commencé à peindre sur des toiles de jute ou sur des draps de lit colorés. C'est en septembre 1965 au marché Saint Pierre à Paris, où il se rendait afin de s'approvisionner, que Buren remarqua un **tissu rayé formé de bandes égales**.



Daniel Buren, *Peinture aux formes variables*, white acrylic paint on striped cotton fabric, 1965-66



Daniel Buren, *Peinture aux formes variables*, white acrylic paint on striped cotton fabric,, 1966

Il utilisa ce tissu rayé comme **fond extrêmement visible**. Dans un premier temps, il exécuta des formes variables qui recouvraient en partie le champ de rayures. Dans un deuxième temps, il réduisit son activité picturale à ne peindre en blanc que les bandes extrêmes colorées. Puis, il peignit en blanc les bandes extrêmes blanches afin de réduire l'application de la **peinture à son degré zéro**. (c.f. glossaire) Cette notion de « degré zéro » de la peinture est le fruit d'une réflexion collective.

En effet, de décembre 1966 à septembre 1967, Daniel Buren s'associe aux artistes Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niel Toroni . Cette association, dénommée par la suite **BMPT**, avait comme pratique commune un mode de représentation fondé sur la répétition systématique d'un même motif ainsi que la volonté de s'opposer radicalement à la scène artistique parisienne, très académique et dominée par l'Ecole de Paris . Elle donna lieu à 4 manifestations :

« Buren, Mosset, Parmentier, Toroni vous conseillent de devenir intelligents » (manifestation n.1 au Salon de la Jeune Peinture),

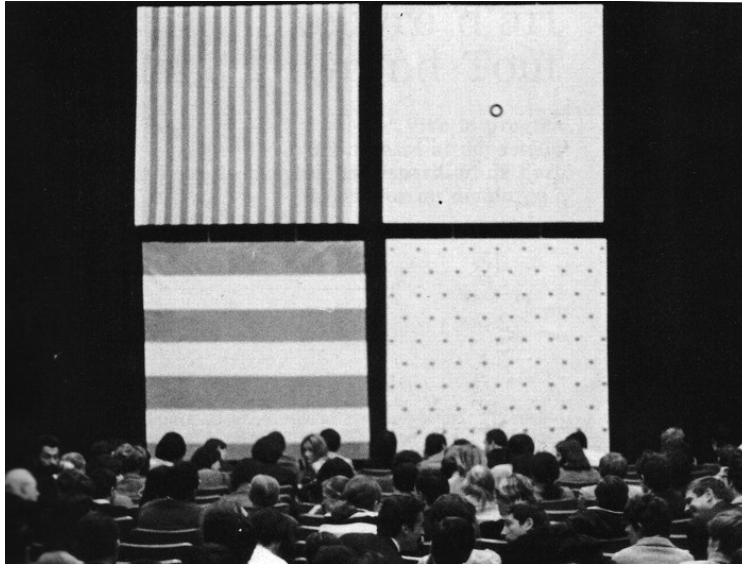
« Il ne s'agissait évidemment que de regarder des toiles de Buren, Mosset, Parmentier et Toroni » (Manifestation n.3 au musée des arts décoratifs ,

« La peinture commence avec Buren, Mosset, Parmentier et Toroni » (Manifestation n.4 d'une Biennale de Paris).

Ce travail en commun permettra à Buren de mettre à l'épreuve les limites physiques de la peinture ainsi que celles culturelles et politiques du monde de l'art. Il est clair que le réductionnisme et la volonté de **dernière peinture** présentent des limites.

« ...Notre discours sur le degré zéro de la peinture (...) ne menait qu'à l'arrêt de la pratique de celle-ci. »

(Daniel Buren cité dans Guy Lelong, *Daniel Buren*, éditions Flammarion)



Manifestation N.4: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, septembre 1967,
Vème Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

Daniel Buren se rendit compte qu'au stade où il l'avait menée, la peinture n'avait pas de valeur en soi et il en tira la conclusion que le tissu rayé n'existait qu'en fonction du lieu où il était exposé. C'est ainsi qu'il le définit comme étant un outil visuel et non un objet. Cet outil visuel serait un moyen servant de révélateur des caractéristiques des endroits, lieux qu'il investissait :
« son placement sert à révéler, voire à critiquer les caractéristiques de son lieu d'accueil. »
(Daniel Buren cité dans Guy Lelong, *Daniel Buren*, éditions Flammarion)

Dès lors, l'artiste commença à travailler « **in situ** », ce qui engendra le fait d'avoir un atelier comme étant superflu. (voir glossaire)

Le spectateur actif

En 1997, Arthur Danto, philosophe de l'histoire de l'art continue à ne voir dans le travail de Daniel Buren que des « rayures insipides ».

Le placement des bandes alternées et les dispositifs spatiaux qu'elles induisent sont ainsi des œuvres virtuelles, conçues dans l'attente d'être réalisées par un regard approprié.

Buren recherche une contemplation active de ses œuvres.

« Bien que, dans mon travail propre, le lieu fasse partie intégrante de l'entité visuelle proposée et soit intimement impliqué dans la lecture générale et particulière que l'on peut en faire, ce n'est pas lui (le lieu), pas plus que les objets exposés qui donnent un sens politique à l'œuvre, mais bien ceux qui la regardent et eux seuls. »

La variabilité et l'invariabilité des bandes alternées

Si les premières œuvres furent imprimées sur papier, il s'avise, comme allant dans la logique du travail « in situ », que ces bandes puissent être concrétisées sur d'autres supports comme le verre, le tissu, le bois, le marbre, le plâtre,... suivant les lieux d'exposition. Deux propriétés restent par contre invariables: l'alternance chromatique blanc/couleur des bandes et leur largeur, fixée à 8,7cm avec une tolérance de 0,3cm.

Si au départ, l'artiste ne cherchait pas à inscrire son nom sur / en dessous de ses œuvres, les bandes verticales blanches, par leur apparition systématique, immédiatement reconnaissables, sont devenues dans le travail de Buren une sorte de signature, un style. **Ce qu'il appelle « outil visuel » a été choisi par l'artiste pour son caractère neutre et impersonnel, soit « l'expression d'une non-expression », faisant office de signalétique, servant à attirer le regard.**

Au sujet de la notion de « décoratif »

L'artiste Donald Judd a qualifié Daniel Buren de « poseur de papier peint ».

« ...Je ne suis absolument pas effrayé par les termes de « décoration », de « décor », de « décoratif », etc. La chose curieuse, c'est qu'ils ont été, il me semble, dévoyés de leur sens premier durant tout le XXème siècle pour devenir une sorte d'insulte infligée aux œuvres à qui on faisait porter ce qualificatif. Et pourtant, non seulement aucune œuvre importante n'échappe au « décoratif » et quasiment aucun grand artiste de ce même siècle n'a refusé ses implications. Que serait l'œuvre de Matisse sans son intérêt pour le décoratif, l'œuvre de Léger, Picasso, (...)travailler directement dans le lieu, sur le lieu, avec le lieu ou contre le lieu, admet ipso facto un attachement physique au lieu en question et rejoint par là l'une des caractéristiques de l'art dit décoratif...Mais le décoratif est plus fort et plus subtil et se glisse dans toutes les œuvres, même les plus traditionnelles et transportables qui pensent y échapper, et donc apparaît bien souvent au détriment de celle-ci, puisqu'elles deviennent le décor d'un mur, d'un espace, d'un lieu, pour lesquels jamais elles n'avaient été ni pensées ni conçues. Ces œuvres deviennent alors décorative dans le plus péjoratif du terme. »

L'essentiel ne se trouve pas dans la notion décorative, mais bien dans l'idée de l'œuvre en dialogue avec le lieu d'exposition.

Exemple d' « in situ »

A partir de 1967, Buren entreprit de coller sur les vitres, portes et environnements des institutions et galeries son papier rayé pendant les nuits précédant les vernissages. Il procéda également à des « affichages sauvages », recouvrant les publicités, tracts dans la ville de Paris et plus tard dans toutes les villes où il se trouvait.

Au cours des années 1970, ses interventions « rayées » envahissent tous les supports : portes, escaliers, trains, voiles, gilets pour gardiens de musée, etc. Buren recherche à dévoiler les caractéristiques d'un endroit, les bandes rayées étant des outils visuels sensées porter le regard du spectateur. En prenant de l'ampleur infinie, l'œuvre de Buren devient plus diversifiée et colorée, et se caractérise de plus en plus selon le lieu où elle se trouve, jusqu'à ne plus exister que par rapport et en binôme avec le lieu où elle se trouve.



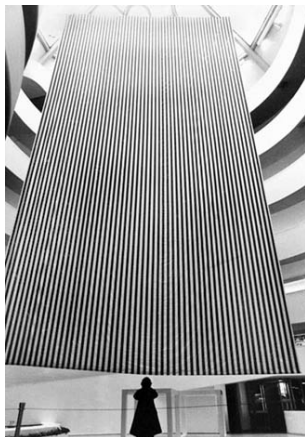
Daniel Buren. *Watch the doors please!* work in situ,
Art Institute of Chicago, Chicago, USA. October 1980.
Detail. © DB & ADAGP ren

Peinture/Sculpture

L'exploration de la relation de l'œuvre avec son lieu d'exposition lui valut une des premières réalisations « in situ » au musée Salomon R. Guggenheim Museum à New-york en 1971, à l'occasion de la 6. internationale. L'édifice réalisé par Frank Lloyd Wright est bâti de sorte qu'autour d'un grand vide s'enroule une hélice qui accomplit 7 tours. Dans « Les écrits », tome I, Daniel Buren parle du Musée Guggenheim « comme étant l'exemple parfait d'architecture (...) qui exclut en fait ce qui s'y montre (normalement) au profit de sa propre exposition ».

C'est en conséquence à cette constatation et dans le but de renverser la tendance, que Buren exposera une première toile de 20 mètres de long sur 10 mètres de large à bandes alternées blanches et bleues suspendue au beau milieu du grand hall du musée Guggenheim depuis la coupole jusqu'au premier étage. Cette toile de coton, dont les deux bandes extrêmes blanches sont recouvertes de peinture blanche, coupait le grand vide (hall) en deux parties égales. Une deuxième toile identique de par les rayures et le traitement, et dont les dimensions étaient 1,50m sur 10m, était accrochée dans une rue adjacente au musée. Cette toile, suivant la direction perpendiculaire de la première « grande toile », pouvait être perçue comme étant un fragment de celle-ci. L'artiste, en plaçant une partie de l'œuvre en dehors du musée joue sur la perception changeante de cette institution selon si on se trouve en dehors ou à l'intérieur du musée, mais aussi sur la multitude de points de vue que la grande toile présentait au spectateur se déplaçant le long de la rampe de l'hélice du musée. Ainsi, dans l'optique du travail « in situ », il transformera le lieu en créant une œuvre faite uniquement pour ce lieu. Cette œuvre qui coupait le grand espace du milieu en deux autour de laquelle, par la force des choses, le spectateur tournait autour en remontant le long de la rampe du musée, malheureusement ne sera pas montrée au public et sera décrochée la veille du vernissage suite à l'opposition virulente de Donald Judd, Dan Flavin et Michael Heizer, sensés exposer au même endroit.

Aux critiques virulentes de Donald Judd, Buren répond en parlant de ses bandes alternées : *"Cet outil n'est qu'un leurre, un filet de pêche. Ceux qui ne s'y laissent pas prendre commencent à voir, leur regard peut diverger. Ceux qui ne voient que cela, en revanche, ne voient rien, ils sont pris au piège, à leur propre piège. Ils me font penser à ce vieux adage chinois : "Le doigt montre la lune, l'imbécile regarde le doigt" qui pourrait se traduire de la façon suivante : l'outil visuel montre l'espace, le critique d'art regarde l'outil. "*



« Peinture/Sculpture », 1971, Guggenheim Museum



« L'œil du cyclone », 2005, Guggenheim Museum

Le musée s'étant fait une mauvaise publicité en 1971, Buren reviendra triomphalement en 2005 et occupera entièrement le Musée Guggenheim avec entre autres une œuvre in situ intitulée « l'œil du cyclone ».

L'œuvre= modulation de l'espace

A partir de 1975, Buren commence à développer un travail plus tridimensionnel et une conception de l'œuvre qui n'est plus objet, mais modulation de l'espace.

L'artiste ayant développé une réflexion sur la relation de l'œuvre à l'espace, la peinture devient un outil au service de la perception et de l'espace. La "cabane éclatée" est une structure qui éclate dans l'espace où elle est installée et se projette sur les murs en autant de fragments que le spectateur recompose.



Cabane éclatée n.2
1982, Installation, bois, toile peinte, serre joints
Galerie Contemporaines des Musées de Marseille,
Achat à la galerie Roger Pailhas

Buren devient un artiste officiel

"Si je peux le faire, ce n'est pas de l'art parce que je ne suis pas un artiste." R. Giuliani (maire de New-York)

"Les Deux Plateaux", communément appelé « colonnes de Buren », est une installation de Daniel Buren avec l'aide de Patrick Bouchain dans la cour d'honneur du Palais-Royal à Paris, en France, aux abords immédiats du ministère de la Culture et de la Comédie-Française.

C'est suite à cette commande que Buren recevra son surnom d'artiste officiel. À l'endroit où se trouvait le parking pour les institutions attenantes, Daniel Buren installa des "colonnes" à rayures verticales de différente hauteur à caractère volontairement urbain (utilisation d'asphalte, caillebots métalliques,...). Toujours dans l'optique de la recherche d'un regard actif sur ses œuvres, Buren voulait que le public investissent les lieux. Les colonnes aux rayures emblématiques de son œuvre, sont introduites dans cet espace, de façon dynamique, leur hauteur variant, en écho à la galerie préexistante.



Les Deux Plateaux, sculpture in situ (permanent). Cour d'honneur, Palais-Royal, Paris, France 1985-1986. Detail. © DB & ADAGP. Daniel Buren

Buren expose au Luxembourg

A l'occasion de l'exposition "Sous les ponts, le long de la rivière", organisée en 2001 dans l'espace public de la ville de Luxembourg par le Casino Luxembourg - Forum d'art contemporain, le Musée national d'histoire et d'art et la Ville de Luxembourg, Buren, avait créé un travail in situ intitulé "D'un cercle à l'autre : le paysage emprunté".

Il s'agissait de six panneaux de bois percés d'une ouverture circulaire et peints de bandes verticales, alternativement oranges et blanches.

Les panneaux étaient installés dans certains endroits de la ville de Luxembourg permettant des perspectives sur la ville haute, le Pont Grande Duchesse Charlotte, les fortifications et les paysages encadrés par l'artiste faisaient ainsi partie intégrante de l'œuvre.

L'Association Victor Hugo et le Centre Culturel Français ayant fait don à la Ville de Luxembourg de ce travail, celui-ci est désormais définitivement installé dans l'espace public et peut être visité et suivi grâce à un parcours que l'on peut consulter sur le plan de la ville.

Ce parcours relie en quelque sorte l'itinéraire Wenzel et l'itinéraire Vauban et constitue une perspective contemporaine sur la géomorphologie humaine de la ville.



Exposition "in situ" permanente à Luxembourg,
"d'un cercle à l'autre: paysage emprunté"
2001

Exposition actuelle au Mudam

Daniel explique à propos de son oeuvre: "Elle est dans une relation parfois visible, parfois plus complexe, qui touche à des choses qui vont de l'histoire à l'architecture dans laquelle l'objet en question risque de se trouver."

L'exposition de Daniel Buren dans le Grand Hall du musée est le fruit d'une invitation qui lui a été faite conjointement par le Mudam et le Centre Pompidou-Metz d'imaginer une installation spécifique en réponse à leurs espaces respectifs. Comme souvent dans son œuvre, les deux installations que Daniel Buren a imaginées pour les institutions s'intéressent aux « cadres » qui conditionnent tout art exposé, qu'ils soient architecturaux ou institutionnels, en leur donnant plus de visibilité.

Avec son installation au Mudam, Daniel Buren s'attaque au « cadre » le plus emblématique du musée, à savoir l'architecture d'Ieoh Ming Pei, tout en répondant avec une certaine ironie à l'invitation d'exposer dans l'espace du Grand Hall, qui condense à lui seul le discours architectural. En réponse à cette double donnée, il déplace un fragment entier de l'architecture dans le Grand Hall, en créant une structure qui reprend à l'échelle 1/1 le dessin du pavillon du musée, qui partage avec le Grand Hall et même type de verrière. En exposant, avec cette installation d'une envergure rare, l'architecture dans l'architecture, Buren ne souligne pas seulement les relations esthétiques et les détails architecturaux du musée, il met aussi l'accent sur le pouvoir du bâtiment en tant qu'« enveloppe » de l'art. Ce n'est pas la première fois que l'artiste détourne le caractère dominateur d'une architecture muséale contre elle-même. Comme dans certaines de ses interventions passées, il expose ici le musée dans le musée, tout en mettant l'accent sur les limites entre intérieur et extérieur, non seulement du bâtiment, mais aussi de l'art tout court.

Buren crée avec la verrière colorisée du Pavillon du Mudam une sorte de peinture tridimensionnelle qui ne s'accomplit qu'à travers le regard attentif d'un spectateur déambulant dans l'espace. Comme dans toutes les œuvres « in situ » de l'artiste, c'est l'expérience visuelle du spectateur qui est au centre de l'intérêt de l'artiste.

L'installation de Daniel Buren au Centre Pompidou-Metz sera présentée au printemps 2011.

GLOSSAIRE :

“In situ”:

Le terme de “in situ” est à prendre en compte dans le travail de Buren comme étant: *“absolument dans le temps avec les gens au moment et à l'endroit où ça se regarde.”* Daniel Buren

Qui donc pourrait mieux expliquer le terme que l'artiste lui-même?

“Très simplement et principalement, un travail non seulement en rapport avec le lieu où il se trouve, mais également un travail entièrement fabriqué dans ce lieu. D'ailleurs les premières utilisations de ce terme dans mes cartons d'invitation ou autres le faisaient précéder par le mot “fait”. ”

“La locution “Travail in situ”, prise au plus près de ce que j'entends par là, pourrait se traduire par: “Transformation du lieu d'accueil”. Transformation du lieu faite grâce à différentes opérations, dont l'usage de mon outil visuel. Cette transformation pouvant être faite pour ce lieu, contre ce lieu ou en osmose avec lui, Même dans ce cas, il y a transformation du lieu, même si le plus transformé se trouve être l'agent transformateur. Il y a donc toujours deux transformants à l'oeuvre , l'outil sur le lieu et le lieu sur l'outil, qui exercent selon les cas une influence plus ou moins grande l'un sur l'autre.”

“degré zéro”:

Ce que Buren appelle le degré zéro de la peinture, est selon lui, une réduction au maximum de voir une figure. Loin de signifier une quelconque fin de l'art, cette approche devient l'axiome de départ de sa démarche. Il parle de « degré zéro » tant qu'il y a intervention picturale dans ses œuvres. A ses débuts, Buren cherche à réduire l'apport pictural pour « arriver à quelque chose de plus essentiel. »