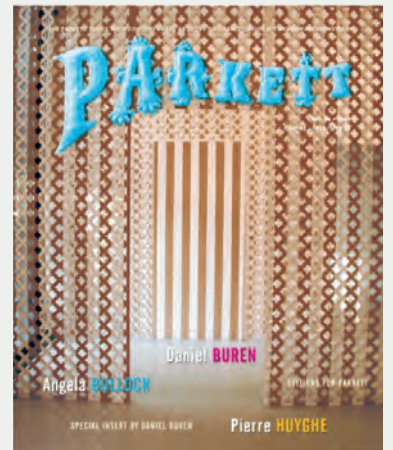


PARKETT



DANIEL BUREN

COLLABORATION AND SPECIAL EDITION PROJECT FOR PARKETT 66



DANIEL BUREN

COLLABORATION AND
SPECIAL EDITION PROJECT
FOR PARKETT 66

DANIEL BUREN

Edition for Parkett 66

**“Unique Tablecloth with Laser-Cut Lace
(Object to Be Situated on Table)”, 2002
Two-layered tablecloth:**

Off-white laser-cut design on monochrome underlayer,
each tablecloth has a unique combination of design and color.

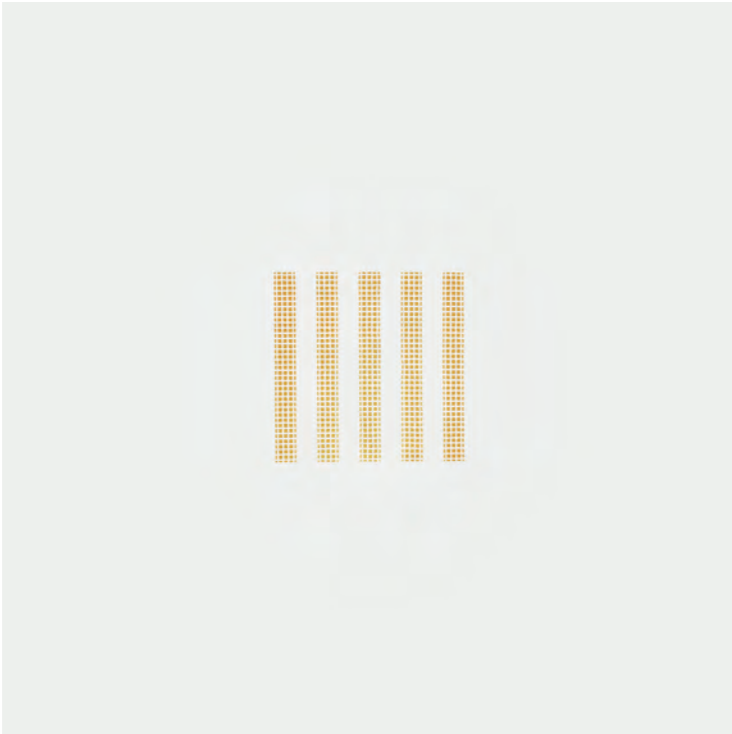
top layer: 70⁷/₈ x 70⁷/₈” (180 x 180 cm),
bottom layer: 67 x 67” (170 x 170 cm),
design: 30¹¹/₁₆ x 30¹¹/₁₆” (78 x 78 cm),
width of stripes: 3¹¹/₁₆” (8,7 cm),
washable polyester, laser-cut and produced by Jakob Schläpfer AG, St. Gallen,

Ed. 78/XXIV, unique versions
(design versions 1A–3A: 13 each on different colors,
45° turned design versions 1B–3B: 13 each on different colors),
numbered certificate



Design Versions

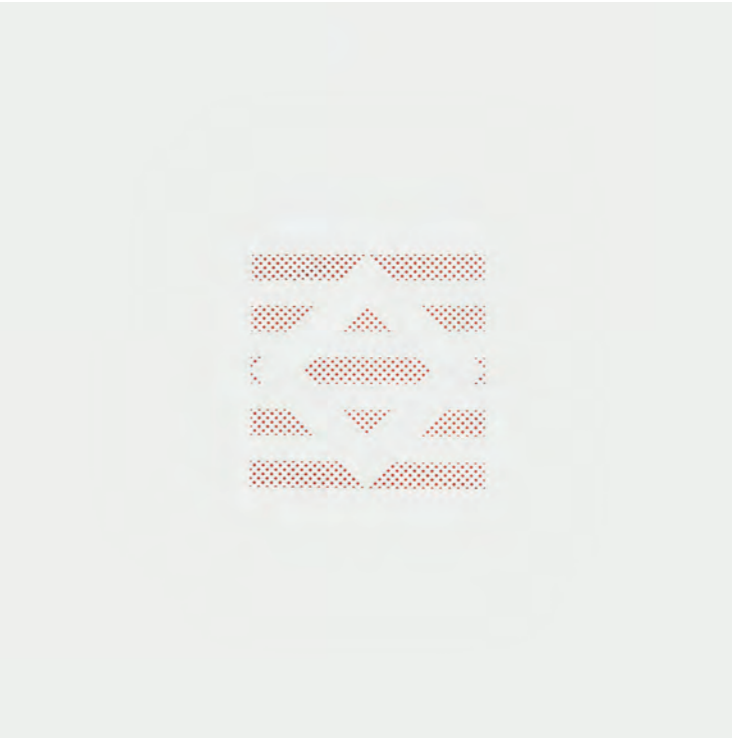
1A – 3A



1A



2A

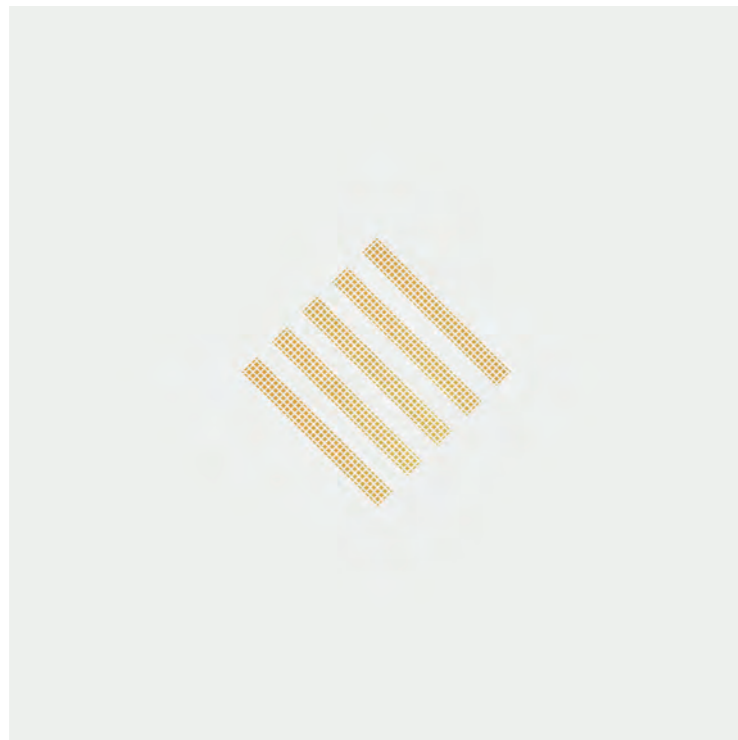


3A

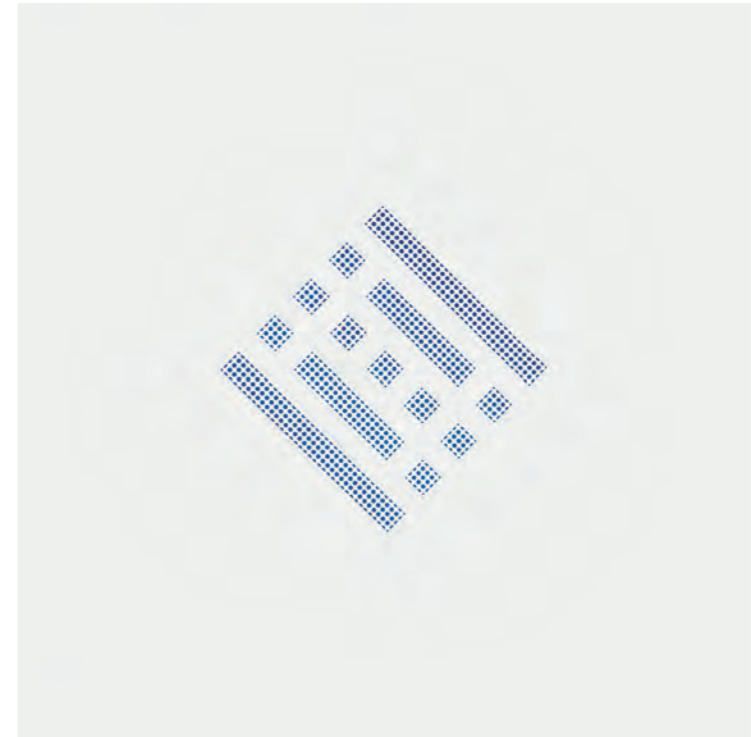
Design Versions

1B – 3B

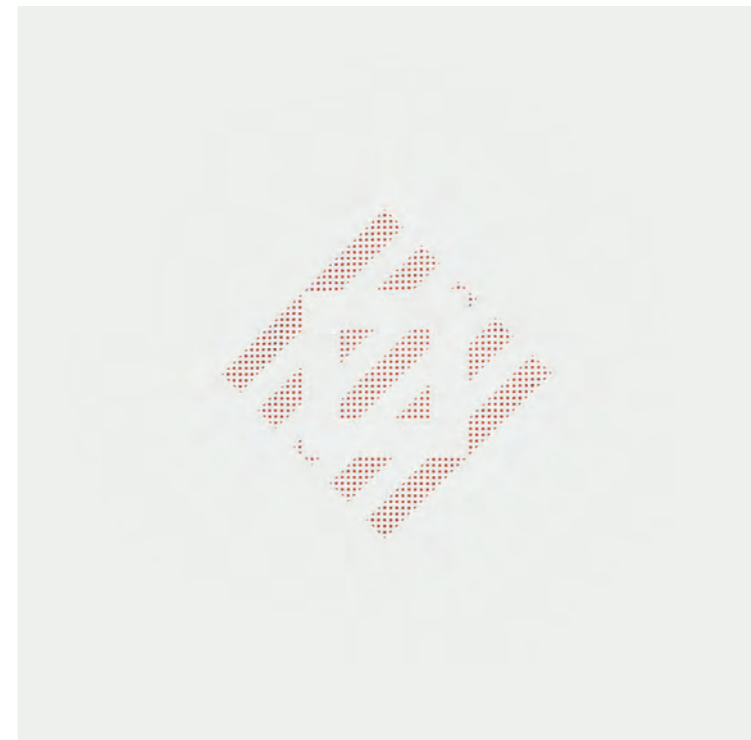
(45° turned versions of designs 1A–3A)



1B



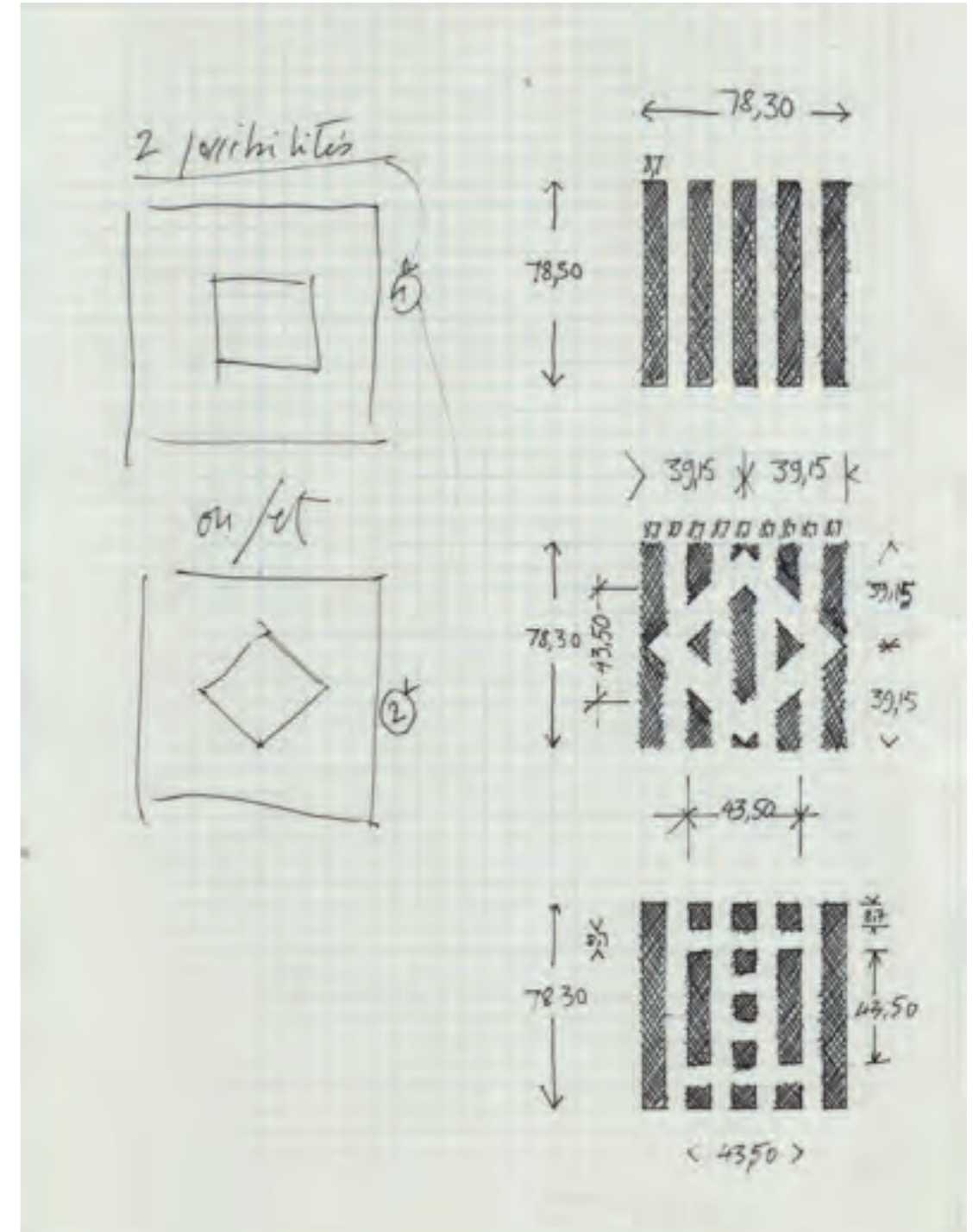
2B



3B



Design version 1A (above), Design version 1B (45° turn of design 1A / below)



Daniel Buren's sketch for the three basic designs 1A-3A (on the right) and the 45° turn of design 1A into 1B (on the left).

Please note, that the three design versions 1B–3B in the same thirteen colors are a 45° turned version of design 1A–3A.

In total Daniel Buren’s arabically numbered edition includes 78 unique table cloths in six design versions, each in the thirteen colors listed below.

The roman numbered edition of 24 unique table cloths includes a selection of the same six designs in six different colors.

The Three Design Versions 1A–3A each in Thirteen Colors

Color Index

(as per the Unilargo color scale)

light yellow	15
dark yellow	31
salmon	12
orange	30
rust	10
red	29
bordeaux	28
dark blue	24
light blue	3
turquoise	5
petrol	25
green	27
olive green	26

Design 1A in thirteen colors



Design 1A – light yellow



Design 1A – dark yellow



Design 1A – salmon



Design 1A – orange



Design 1A – rust



Design 1A – red



Design 1A – bordeaux



Design 1A – dark blue



Design 1A – light blue



Design 1A – turquoise



Design 1A – petrol



Design 1A – green



Design 1A – olive green

Design 2A in thirteen colors



Design 2A – light yellow



Design 2A – dark yellow



Design 2A – salmon



Design 2A – orange



Design 2A – rust



Design 2A – red



Design 2A – bordeaux



Design 2A – dark blue



Design 2A – light blue



Design 2A – turquoise



Design 2A – petrol



Design 2A – green



Design 2A – olive green

Design 3A in thirteen colors



Design 3A – light yellow



Design 3A – dark yellow



Design 3A – salmon



Design 3A – orange



Design 3A – rust



Design 3A – red



Design 3A – bordeaux



Design 3A – dark blue



Design 3A – light blue



Design 3A – turquoise



Design 3A – petrol



Design 3A – green



Design 3A – olive green

DANIEL BUREN

INSERT FOR PARKETT 66

D a n i e l B u r e n

DE LA BRODERIE À LA DENTELLE:

TRAVAIL IN SITU, ENCRE DE COULEUR ET DÉCOUPES

en hommage à Madame Livia Curiger

VON DER STICKEREI ZUR SPITZE:

ARBEIT IN SITU, DRUCKFARBEN UND STANZUNG

Hommage an Frau Livia Curiger

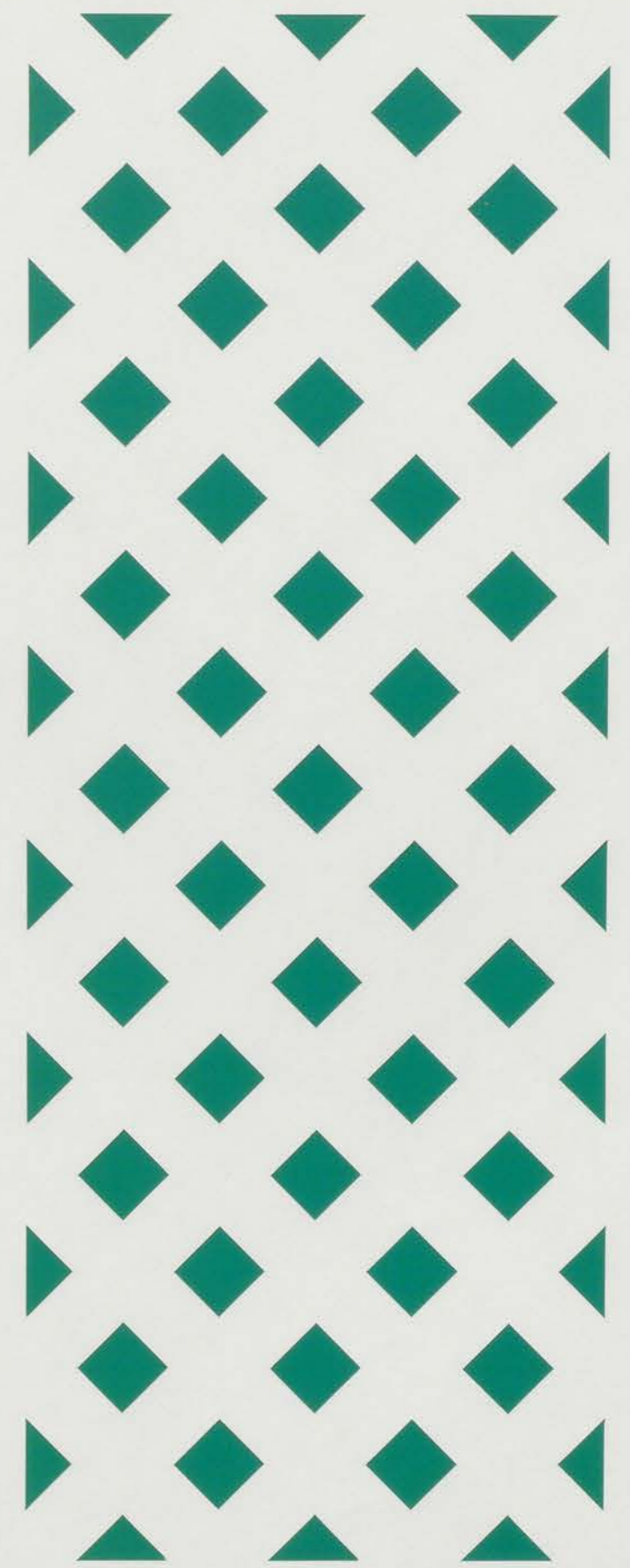
FROM EMBROIDERY TO LACE:

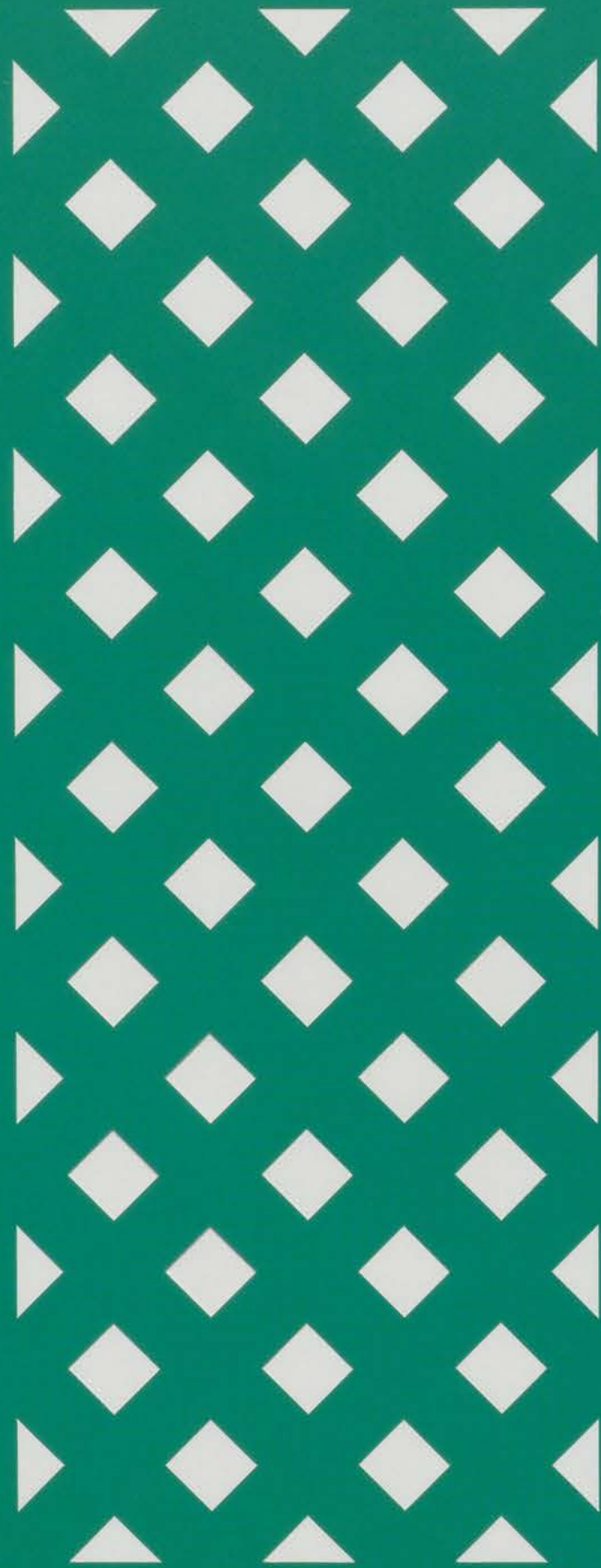
WORK IN SITU, COLORED INK AND CUTOUT

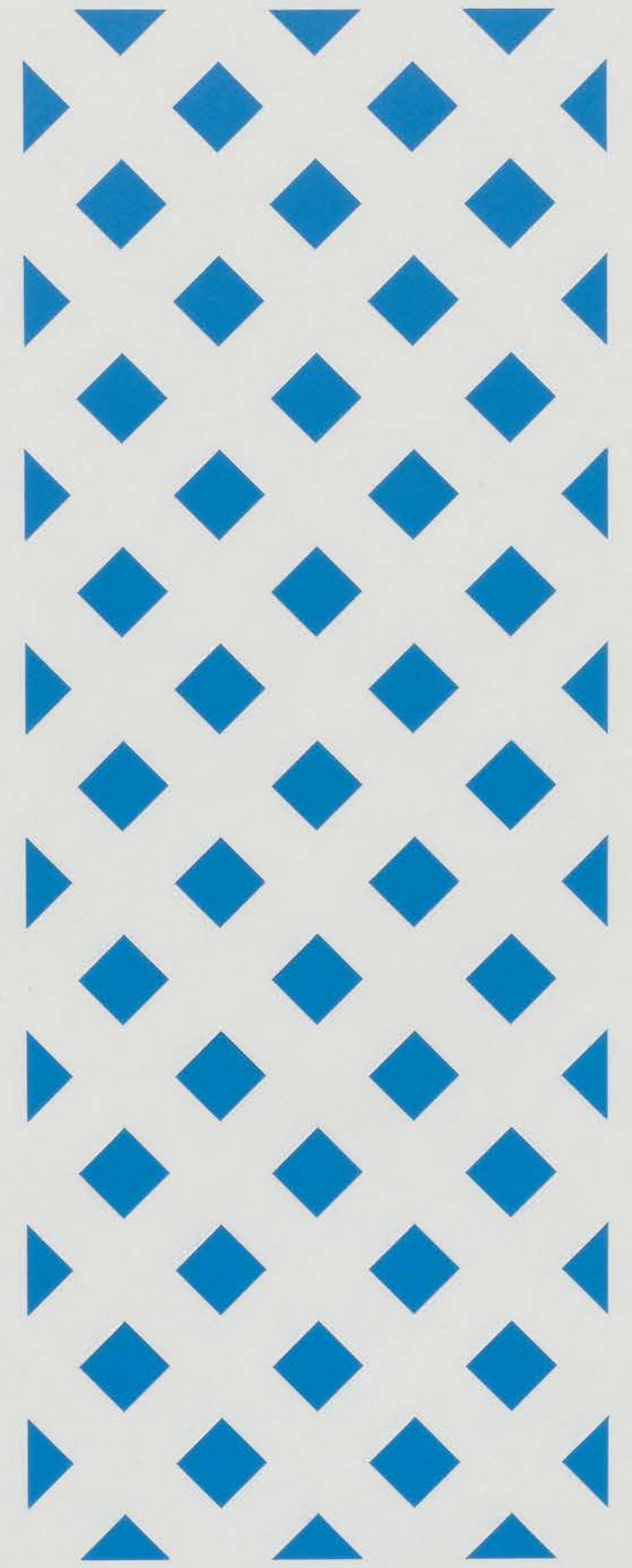
Homage to Mrs. Livia Curiger

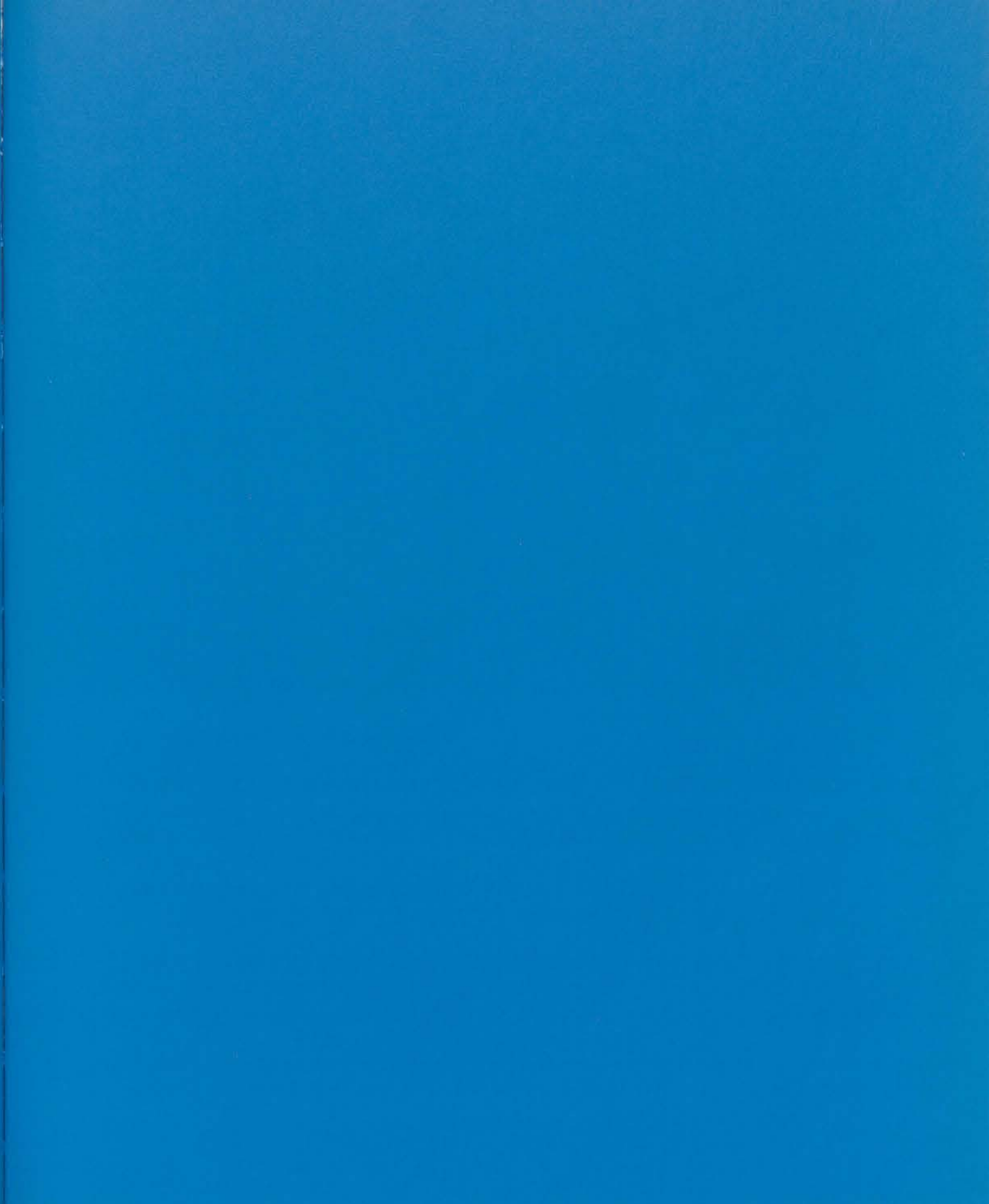
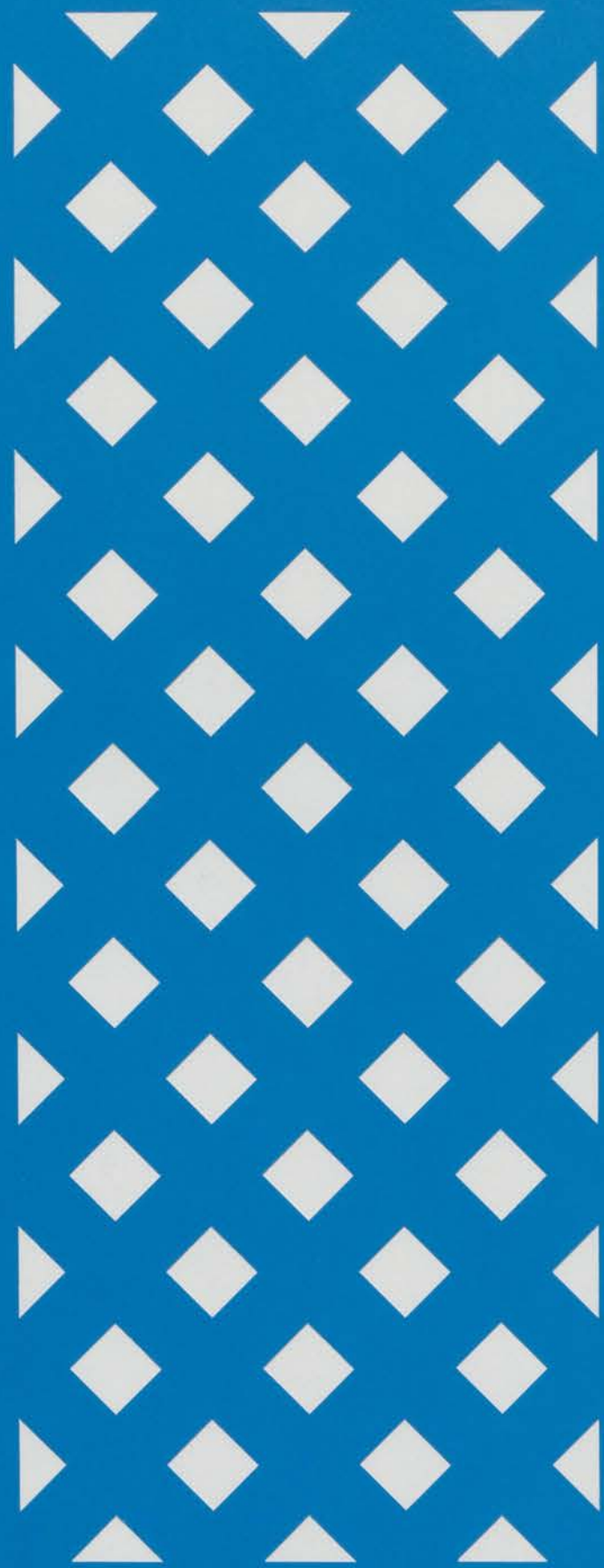












THE PARKETT SERIES WITH CONTEMPORARY ARTISTS / DIE PARKETT-REIHE MIT GEGENWARTSKÜNSTLERN

PARKETT

NO. 66 • 2002
CHF 45.- / €30 / US\$ 32

Angela **BULLOCH**

Daniel **BUREN**

EDITIONS FOR PARKETT

SPECIAL INSERT BY DANIEL BUREN

Pierre **HUYGHE**

Daniel
Buren



FROM PAINTING TO ARCHITECTURE

ANNE RORIMER

The art of Daniel Buren has been ever expanding upon the aesthetic possibilities arising from thematic attention to architectural visibility and institutional invisibility. His exhibition this summer at the Centre Pompidou in Paris, full of joie de vivre with its colorful vistas and effects, offered a multi-faceted and open-ended visual experience. Occurring in actual architectural space, “Le Musée qui n’existait pas” (The Museum Which Did Not Exist), as the exhibition was called, marked a culminating moment in a career devoted to extricating painting from its traditional confinement to a framed canvas.

Over a thirty-five year span, one can follow the course of Buren’s ongoing exploration of relationships between painting and architecture. Painting, as of 1967, in Buren’s oeuvre would situate itself with respect to existing architectural elements, but by the early eighties, would come to stand for—and a s—architecture.

Buren’s work is rooted in the artist’s initial search for ways to strip painting of illusionistic and expressive reference as per his decision in 1965 to reduce

ANNE RORIMER is an independent scholar and freelance curator. She was formerly curator at the Art Institute of Chicago, and she co-curated the exhibition “Reconsidering the Object of Art: 1965–1975” at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles. She is the author of *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality* (Thames and Hudson, 2001).

the pictorial content of his canvases to the repetition of mechanically printed, alternating white and colored vertical bands 8.7 cm in width painted white on its outer stripes. Commercially obtained, prefabricated material with vertical stripes has thus functioned as an anonymous, painted sign/design. Throughout much of Buren’s career this sign—which “remains immutable,” while being used to provide the “internal structure”¹⁾ of each and almost every work—has generated the hundreds of works in situ he has accomplished worldwide.

When Buren glued green and white striped material to the outside door of the Apollinaire Gallery in Milan in 1968 for his first solo exhibition, he effectively closed the door to the conventional exhibition area in order to open it up to questions. By covering the door with stripes, he substituted door frame for traditional frame while having replaced the traditional canvas surface area with the surface of the entry door.

From the late sixties and throughout the seventies, Buren further succeeded in the creation of works that self-critically embodied or drew attention to some aspect of their own institutional framework with reference to elements of their architectural surroundings. His 1969 exhibition, for example, at the Wide White Space in Antwerp, assumed its precise visual form in response to architectural reality. It linked together the interior exhibition space and the



DANIEL BUREN, *photo-souvenir: (SANS TITRE)*, travail in situ (extérieur), Wide White Space Gallery, Antwerp, January 1969, detail.

(COPYRIGHT: DANIEL BUREN)



DANIEL BUREN, photo-souvenir: À PARTIR DE LÀ..., travail in situ, Städtisches Museum, Mönchengladbach, November 1975, detail, see/siehe CABANE NO. 0, 1975–1982, p./s. 68. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)



DANIEL BUREN, photo-souvenir: UP AND DOWN, IN AND OUT, STEP BY STEP, travail in situ (extérieur), Art Institute of Chicago, 1977, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)



Photo-souvenir: Daniel Buren & Guido Le Nocchi in front of the / vor der Galerie Apollinaire, Milano, October 1968, detail.

exterior of the building in which the gallery was located. In this instance, Buren applied striped paper, scaled to the show's invitational poster, to a flat plinth outside the building. The striped material extended from a hydrant at the side of the building to the doorway, and from the doorway into the gallery itself. Significantly, the work's formal properties and spatial allocation on the wall arose in direct association with existing conditions of architectural detailing.

Conceived in a totally different manner, À PARTIR DE LÀ (Starting from There, 1975) addressed conventions of exhibiting art. In doing so, it brought the walls of the entire exhibition area into active thematic service so that the painted surface of paintings inseparably merged with their mural surface. For this exhibition at the Städtisches Museum Mönchengladbach, Buren—having researched nearly ten years of the museum's installation history with its consistent approach to hanging paintings—covered the walls of all of its rooms with vertically striped fabric. Rectangular voids formed by cut-outs from the striped paper represented the spaces where paintings, selected from a cross-section of the museum's numerous exhibitions, had at one time been hung on the wall. Rhetorically asking "Is the wall a background for the picture or is the picture a decoration for the wall?" Buren observed that "in any case, the one does not exist without the other."²⁾ With its emphatically striped walls pierced by rectangular voids that represented absent paintings, À PARTIR DE LÀ could not be cut out from the encompassing framework of the museum as this is understood to be both a cultural construct and an architectural construction.

For his participation in "Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art," held at the Art Institute of Chicago in 1977, Buren realized his unprecedented work titled UP AND DOWN, IN AND OUT, STEP BY STEP, A SCULPTURE. Now in the permanent collection of the museum, it demonstrates the complete coincidence of a work with its architectural and institutional setting. UP AND DOWN... utilizes the interior staircase (known as the Grand Staircase) that, leading from the museum's main entrance to the permanent collection on the second floor, provides access to galleries containing art from different centuries.

When white and colored striped paper is cut and glued to the risers of its steps, the Art Institute's staircase becomes an object with a sculptural presence of its own. Of principle note, the steps retain their functional purpose as a staircase while simultaneously fusing painting, sculpture, and architecture.

In contrast to other works in the museum's collection, UP AND DOWN... is exempt from placement within rooms exclusively devoted to the permanent collection and interacts with the museum as an architectural and cultural whole by defining itself as its



DANIEL BUREN, *photo-souvenir*: STALACTIC/STALAGMITIC: A DRAWING IN SITU AND THREE DIMENSIONS, *travail in situ*, University Art Museum, Berkeley, California, 1979, detail.
(COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

an important transition in Buren's thinking about painting vis-à-vis architecture and vice versa. Rather than confining his work to the particularity of specific walls or architectural elements as in the Wide White Space exhibition of ten years before or in UP AND DOWN..., Buren chose to directly confront the entirety of the museum's interior space. STALACTIC/STALAGMITIC: A DRAWING IN SITU AND THREE DIMENSIONS (1979) revealed the complexity of the museum's architectural space in which domineering, multi-level planes of concrete, projecting into the interior, intersect one above another at emphatic angles. The exhibition areas of the museum, located on six different levels, are connected by ramps whose railings form low, concrete parapets that continue from the inside to the outside of the building. Buren adhered perpendicularly cut white- and blue-striped paper to the tops of all of the museum's interior and exterior parapet walls. He also glued paper—cut parallel with its printed stripes and defined by the width of the wall section—from the top to the bottom of all wall surfaces. By means of these ribbon-like bands, he demarcated the juncture of the walls' many intersecting axes. The vertically-cut stripes broke up the severity of the harsh, concrete space, while the repetition of the stripes as rectangles along the tops of all the parapets diagrammatically analyzed the nature of the fractured space and visually tied it together. The Berkeley installation thereby transformed the architectural barriers of the museum into unifying, rather than divisive, structures. As in his Mönchengladbach exhibition, Buren incorporated the walls of the exhibition space within the work instead of treating walls as passive backdrops or neutral elements of enclosure.

The Berkeley installation anticipated ensuing works of the early eighties in which painting would be set on a par with architecture rather than being dictated by or coterminous with existing architectural elements or elevations. A work of 1982, PLAN CONTRE-PLAN, shown at the Haus Esters Museum in Krefeld as part of a joint exhibition with Michael Asher (whose work was on view in the adjoining Haus Lange Museum), issued in Buren's subsequent construction of vertically striped partitions that would function actively in their own right to articulate the

pedestal and core. While other works are subject to classification and relocation, generally in isolation from their original historical or cultural conditions, UP AND DOWN... cannot be considered apart from the architectural and institutional reality into which it is absorbed and with which it visibly coexists.

A work of two years later conceived at the University Art Museum, Berkeley, California for "Andre, Buren, Irwin, Nordman: Space as Support" marked

pre-existing exhibition area. Signaling a major shift in approach, PLAN CONTRE-PLAN—which was based on the floor plan from Haus Lange where Asher's work was on view—reproduced this house's mural partitions in full scale in white- and red-striped material. By superimposing the walls of one of the two early, neighboring houses of Mies van der Rohe on the other, Buren staged a visible interaction between the layouts of closely related houses. At the same time he juxtaposed "real" walls with walls fabricated from vertically-striped material. The white- and red-striped walls of canvas determined by Haus Lange's layout overlapped with and projected beyond House Esters' walls to form walled partitions on its exterior.

At Krefeld, vertically-striped fabric for the first time functioned autonomously as both mural surface and architectural divider. À PARTIR DE LÀ (1982), following immediately after Buren's Krefeld exhibition, reinforced the idea that painting could support an architectural dimension. A free-standing work made of striped fabric, wood supports, and Plexiglas, it replicated in full scale all of the ground floor wall elevations of the Mönchengladbach Museum (including its doors and windows) as it had appeared during the display of À PARTIR DE LÀ in 1975. A three-dimensional work, also from 1975, but shown in 1982, injected volumetric form into a previously enterable, yet undetachable, installation. It would lead shortly thereafter to the CABANES ÉCLATÉES (Exploded Cabins) in 1984 that, in their many different variations, furthered Buren's redefinition of painting in the terms of enterable pavilions. Built first out of stretched fabric, they subsequently would become more elaborate and would consist of other materials such as wood or Plexiglas.

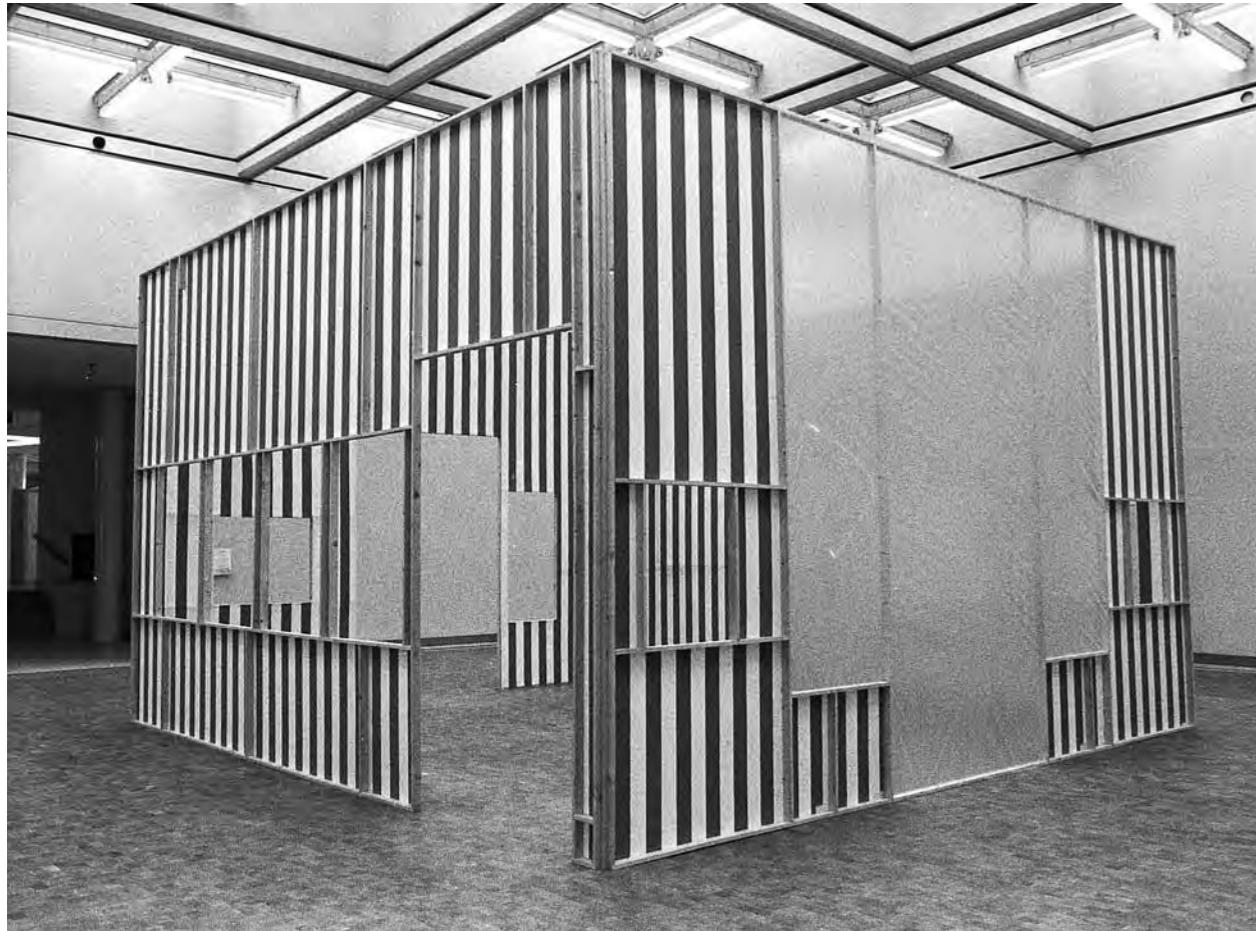
A pivotal work of 1983, POINTS DE VUE OU LE CORRIDORSOPE, presented at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, definitively established the self-sufficiency of fabric-cum-wall. Black and white fabric held taut and upright by wooden supports formed a walled, covered corridor that, available to passage, zigzagged through the museum. Instead of looking at one or more paintings attached to a wall, therefore, visitors were able to walk through a work that transformed painted—and static—planarity into architectural reality. While they moved

through the work, visitors caught glimpses of other works of art on view from windows cut out from the fabric.

The walls of POINTS DE VUE... engendered a dynamic dialogue between painting, as indicated by its striped fabric, and architecture released from its usual background role in the mere service of display. Of particular note, POINTS DE VUE... masked its existing architectural container. Also, because of its winding shape, visitors were able to see the outer walls of the corridor in which they were being contained and which, itself, was contained by the museum's architecture. By instating an alternative architecture to that of the building, moreover, this work paradoxically revealed the virtual invisibility of the museum while proposing the idea of its own, self-supporting reality.

A work of 1983, INTERSECTING AXES: A WORK IN SITU, presented at the Renaissance Society at the University of Chicago, definitively established the self-sufficiency of fabric-cum-wall. Two bisecting corridors of vertical white and orange stripes, extending from the four corner bays of the gallery's perimeter, engendered a dialogue between the ad hoc striped partitions and the given wall partitions. The walls of striped fabric and the existing walls intersected with one another to establish a dynamic dialogue between painting, as indicated by striped fabric, and architecture brought forward from its usual background role in the service of display.

Buren's most recent achievement at the Pompidou Centre may be understood with regard to the logical evolution of thinking that, over the years, has led the artist away from the illusionistic space of traditional painting via architecture toward direct engagement with the concrete reality of the world. From the mid-eighties to the present, this engagement has further occasioned works far too numerous and varied to discuss here. These works hark back to works as famous (and infamous because it was removed before the opening of the exhibition) as PEINTURE-SCULPTURE (Painting-Sculpture, 1971), a two-sided painting suspended from the sky-lit ceiling that cut a gigantic swath through the open cavity of the Guggenheim Museum, New York. From among copious examples of later works, however, UNE EN-



DANIEL BUREN, photo-souvenir: À PARTIR DE LÀ... CABANE NO. 0, 1975/82, travail in situ, Städtisches Museum, Mönchengladbach, September 1982, detail, see/vgl. A PARTIR DE LÀ..., p./S. 64. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

VELOPPE PEUT EN CACHER UNE AUTRE (1989) might be singled out for the way it set up a dialectic not only between painting and architecture but also between the idea of the museum as container and the objects it contains. During the course of Buren's exhibition in Geneva, the Musée Rath housed ten CABANES ÉCLATÉES in its lower level gallery at the same time as the entire museum building itself was treated as an object of display.

In the interest of rejecting singular or static points of view, the art of Buren has embraced the notion of expressing the multiple, almost endless, facets of vi-

sual possibility. Grounding his works in the real without espousing the grandiose or impositional, he has constantly sought to express the idea of the unfettered nature of aesthetic experience that (as he has demonstrated) may be proffered to spectators in relation to the temporal and spatial reality of architecture and its institutional affiliations.

1) Daniel Buren, "Beware" in *Five Texts* (New York: The John Weber Gallery/London: The Jack Wendler Gallery, 1973), p. 15.
2) Buren, "On Saturday" in *Daniel Buren: Around "Punctuations"* (Lyon: Le Nouveau Musée, 1980), n.p.

VON DER MALEREI ZUR ARCHITEKTUR

ANNE RORIMER

Die ästhetischen Möglichkeiten, die sich aus der thematischen Beschäftigung mit architektonischer Sichtbarkeit und institutioneller Unsichtbarkeit ergeben, bilden die eigentliche Grundlage von Daniel Burens Kunst. Seine Ausstellung «Le Musée qui n'existait pas» (Das Museum, das nicht existierte) im Centre Pompidou in Paris diesen Sommer fand ganz unmittelbar im architektonischen Raum statt und bot mit ihren farbenfrohen Ausblicken und Effekten eine offene und vielschichtige visuelle Erfahrung voller *joie de vivre*. Die Ausstellung markierte einen Höhepunkt in einer Karriere, die ganz der Lösung der Malerei von ihrer traditionellen Bindung an die gerahmte Leinwand gewidmet war.

Man kann Burens fortlaufender Erkundung der Beziehungen zwischen Malerei und Architektur über eine Spanne von fünfunddreissig Jahren folgen. 1967 situierte sich die Malerei in Burens Werk noch im Verhältnis zu bestehenden architektonischen Elementen, doch seit den frühen 80er Jahren stand sie zunehmend für – und bestand als – Architektur.

Burens Werk wurzelt in der anfänglichen Suche des Künstlers nach Wegen, die Malerei von illusio-

ANNE RORIMER arbeitet als unabhängige Autorin und freie Kuratorin. Zuvor war sie Kuratorin am Art Institute of Chicago und Co-Kuratorin der Ausstellung «Reconsidering the Object of Art: 1965–1975» am Museum of Contemporary Art in Los Angeles. Ihre jüngste Publikation war *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality* (Thames and Hudson, 2001).

nistischen und expressionistischen Referenzen zu befreien, und führte im Jahr 1965 zur Entscheidung, den Bildinhalt seiner Leinwände auf die Wiederholung mechanisch gedruckter, jeweils 8,7 cm breiter, abwechselnd weisser und farbiger Streifen zu reduzieren, wobei die äusseren Streifen jeweils weiss sind. Vorgefertigtes und käuflich erworbenes vertikal gestreiftes Material fungiert so als anonymes gemaltes Zeichen oder Muster. Während nahezu der gesamten Karriere Burens bildete dieses Zeichen – das «unverändert bleibt» und zugleich die «interne Struktur»¹⁾ beinahe jedes Werkes stellte – die Grundlage für Hunderte von Arbeiten in situ, die Buren weltweit vor Ort produzierte.

Als Buren 1968 für seine erste Einzelausstellung grünweiss gestreiftes Material auf die Aussenseite der Eingangstür der Galerie Apollinaire in Mailand klebte, versperrte er den Eingang zum konventionellen Ausstellungsraum, um diesen für Fragen zugänglich zu machen. Indem er die Tür mit Streifen überzog, setzte er den Türrahmen an die Stelle des traditionellen Rahmens und die Oberfläche der Tür an die Stelle der traditionellen Leinwand.

Seit den späten 60er und während der gesamten 70er Jahre entwickelte Buren Arbeiten, die selbstkritisch auf ihren eigenen institutionellen Rahmen und dessen architektonische Elemente aufmerksam machten. Seine Ausstellung bei Wide White Space in Antwerpen im Jahr 1969, zum Beispiel, entwickelte ihre präzise visuelle Form als Antwort auf architek-



DANIEL BUREN, *photo-souvenir: (SANS TITRE)*, travail in situ (intérieur), Wide White Space Gallery, Anvers, January 1969, detail.
(COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

tonische Gegebenheiten und stellte eine Verbindung her zwischen dem Ausstellungsraum und der Aussen- seite des Galeriegebäudes. In diesem Fall brachte Buren gestreifte Papierbogen, so gross wie das Einladungsplakat, auf dem leicht vorspringenden Sockelband der Aussenmauer des Gebäudes an. Das gestreifte Material verlief von einem seitlich am Gebäude befindlichen Hydranten bis zum Haus- eingang, und von dort in die Galerie hinein. Die formalen Charakteristika der Arbeit und ihre räumliche Anbringung standen in direktem Bezug zu bereits vorhandenen Architekturelementen.

Die grundsätzlich anders konzipierte Arbeit *À PARTIR DE LÀ* (Von da an, 1975) beschäftigte sich mit den Konventionen des Ausstellens von Kunst und bezog die Wände der gesamten Ausstellung thematisch derart mit ein, dass gemalte Bildflächen und Wand- fläche untrennbar miteinander verschmolzen. Für diese Ausstellung im Städtischen Museum Mönchengladbach recherchierte Buren die Installationsgeschichte des Museums der vergangenen zehn Jahre – samt dessen spezifischer Art, Bilder zu hängen – und bedeckte die Wände sämtlicher Kabinette des Hauses mit einem vertikalen Streifenmuster. Rechteckige Leerstellen, die aus der gestreiften Ta- pete ausgeschnitten waren, markierten Stellen, an denen einzelne Gemälde, während einer der vielen Ausstellungen des Museums, einst gehangen hatten. Anhand der rhetorischen Frage, ob die Wand eher Hintergrund für das Bild oder das Bild eher Deko- ration für die Wand sei, stellte Buren fest, dass keines von beiden ohne das andere bestehen könne.²⁾ Mit den auffälligen gestreiften, von rechteckigen Leer- stellen durchbrochenen Wänden war die Arbeit *À PARTIR DE LÀ* untrennbar in den Rahmen des Muse- ums – als kulturelle Idee wie als architektonisches Gebäude – eingebunden.

Für seinen Beitrag zur Ausstellung «Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art» (Europa in den 70er Jahren: Aspekte aktueller Kunst) im Art Insti- tute in Chicago, 1977, realisierte Buren die neue Ar- beit *UP AND DOWN, IN AND OUT, STEP BY STEP, A SCULPTURE* (Auf und Ab, Innen und Aussen, Schritt für Schritt, eine Skulptur), die sich jetzt in der stän- digen Sammlung des Museums befindet. Die Arbeit nutzt die zentrale Treppe des Gebäudes (bekannt als

Grand Staircase oder Grosses Treppenhaus), die vom Eingang des Museums zur ständigen Sammlung im ersten Stock führt und den Zugang zu Ausstellungs- räumen mit Kunst aus unterschiedlichen Jahrhun- derten erlaubt. Mit Hilfe weisser und farbiger Papier- streifen, die er auf die vertikalen Flanken der Treppenstufen applizierte, verwandelte Buren das Treppenhaus des Art Institute in ein Objekt mit eigenständiger skulpturaler Präsenz. Die Stufen ver- einen die Gattungen Malerei, Skulptur und Archi- tektur in sich, wobei sie ihre primäre Funktion als Treppe bewahren.

Im Gegensatz zu anderen Werken in der Samm- lung des Museums befindet sich *UP AND DOWN...* nicht in einem ausschliesslich der ständigen Samm- lung vorbehaltenen Raum und steht in ständigem Dialog mit der architektonischen und kulturellen Gesamtheit des Museums, indem es sich als dessen Basis und Zentrum behauptet. Während andere Wer- ke einer Ein- und Umordnung ausgesetzt sind, die üblicherweise unabhängig von ihren ursprünglichen historischen und kulturellen Bedingungen erfolgt, kann *UP AND DOWN...* nicht losgelöst von der archi- tektonischen und institutionellen Situation betrach- tet werden, in welche die Arbeit eingebettet ist.

Eine Arbeit, die zwei Jahre später für die Aus- stellung «Andre, Buren, Irwin, Nordman: Space as Support» am University Art Museum in Berkeley, Kalifornien, entstand, markiert eine entscheidende Wende in Burens Auffassung des Verhältnisses zwi- schen Malerei und Architektur. Im Gegensatz zu *UP AND DOWN...* oder auch der Ausstellung bei Wide White Space zehn Jahre zuvor ging Burens Arbeit in Berkeley nicht mehr auf die Besonderheiten be- stimmter Wände oder architektonischer Elemente ein, sondern bezog den gesamten Innenraum des Museums mit ein. *STALACTIC/STALAGMITIC: A DRAWING IN SITU AND THREE DIMENSIONS* (Sta- laktisch/Stalagmitisch: eine Zeichnung vor Ort und in drei Dimensionen, 1979) legte die Komplexität der Museumsarchitektur frei, die von Betonplatten dominiert wird, die sich durch mehrere Stockwerke hindurchziehen, in die Innenräume hineinkragen und in kühnen Winkeln aufeinander treffen und sich kreuzen. Die Ausstellungsräume des Museums sind über sechs Ebenen verteilt und untereinander



DANIEL BUREN, *photo-souvenir: UP AND DOWN, IN AND OUT, STEP BY STEP, travail in situ (intérieur), Art Institute of Chicago, 1977, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)*

durch Rampen mit niedrigen, massiven Betonbrüstungen verbunden, die aus dem Inneren des Museums nach draussen führen. Buren bedeckte die Oberseite aller Brüstungen mit gestreiftem Papier, das quer zum Streifen beschnitten war. Und für die Wände verwendete er parallel zum Streifen beschnittene Papierbahnen, welche über die ganze Höhe der Wand verliefen. Mit diesen Streifenbahnen markierte er all jene Stellen, an denen Wände aufeinander trafen und sich kreuzten. Die vertikal gestreiften Bänder unterbrachen die Schwere des harschen Betonraums, während die Repetition der zu Rechtecken beschnittenen Streifen entlang der Oberkanten aller Geländerbrüstungen den vielfach gebrochenen Raum gleichzeitig graphisch zerlegte und visuell zusammenhielt. Die Installation in Berkeley verwandelte die architektonischen Abschränkungen des Museums in Strukturelemente, die nicht mehr trennend, sondern verbindend wirkten. Und wie bereits in Mönchengladbach machte Buren die Wände des Ausstellungsraums zum integralen Bestandteil

seiner Arbeit, statt sie lediglich als passiven Hintergrund oder neutrale Raumbegrenzung zu begreifen.

Die Installation in Berkeley leitet eine Reihe von Arbeiten aus den frühen 80er Jahren ein, in denen die Malerei der Architektur gleichgestellt ist und nicht mehr von bestehenden architektonischen Elementen bestimmt wird oder mit diesen zusammenfällt. Burens Arbeit PLAN CONTRE-PLAN (1982) im Haus Esters in Krefeld war Teil einer gemeinsamen Ausstellung mit Michael Asher, der im Haus Lange ausstellte, und bestand aus einer Reihe von vertikal gestreiften Raumteilern, die den bestehenden Ausstellungsraum hervorhoben. PLAN CONTRE-PLAN signalisierte eine ganz neue Herangehensweise: Es basierte auf dem Grundriss des Hauses Lange, in dem Ashers Arbeit gezeigt wurde, und reproduzierte die Mauern und Raumteiler dieses Hauses massstabgerecht in weissrot gestreiftem Stoff. Indem er die Wände dieser zwei frühen Bauten Mies van der Rohes übereinander stülpte, inszenierte Buren eine sichtbare Interaktion zwischen den Grundrissen zweier eng verwandter Häuser und stellte zugleich den «echten» Wänden jene aus vertikal gestreiftem Stoff entgegen. Die für das Haus Lange stehenden weissrot gestreiften Stoffwände durchkreuzten das Wandsystem von Haus Esters und setzten sich ausserhalb des Gebäudes in wandhohen Raumeinschlüssen fort.

In Krefeld fungierten die vertikal gestreiften Stoffbahnen erstmals autonom als Wandflächen und architektonische Trennwände. Die Arbeit À PARTIR DE LÀ (1982), die unmittelbar im Anschluss an Burens Ausstellung in Krefeld entstand, erhärtete die Idee, dass Malerei architektonische Dimensionen annehmen und aushalten könne. Die frei stehende Arbeit aus gestreiftem Stoff, Holzgerüsten und Plexiglas war eine massstabgetreue Reproduktion des gesamten Erdgeschosses des Museums in Mönchengladbach (einschliesslich aller Türen und Fenster), wie es während Burens Ausstellung von À PARTIR DE LÀ im Jahr 1975 ausgesehen hatte. Diese dreidimensionale, ebenfalls 1975 entstandene, aber erst 1982 öffentlich gezeigte Arbeit verlieh der schon früher zugänglichen, aber nicht isolierbaren Installation ihre eigene räumliche Form. Wenig später sollten die CABANES ÉCLATÉES (Geplatzte Hütten, 1984) folgen,



DANIEL BUREN, *photo-souvenir: PLAN CONTRE-PLAN, travail in situ, Museum Haus Esters, Krefeld, May–July 1982, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)*

die in unendlichen Variationen Burens Vorstellung von Malerei anhand begehrter Pavillons erweiterten. Sie bestanden zunächst aus Stoffbahnen und später, als sie immer raffinierter wurden, auch aus anderen Materialien wie Holz oder Plexiglas.

POINTS DE VUE OU LE CORRIDORSKOP (Ansichten oder das Korridorskop), ein Hauptwerk aus dem Jahr 1983, welches im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris gezeigt wurde, etablierte ein für allemal die Autarkie der Stoff-Wand-Kombination. Schwarzweisse, auf ein Holzgerüst gespannte Stoffbahnen bildeten einen geschlossenen und gedeckten Korridor, der begehrbar war und im Zickzack

durch das gesamte Museum führte. Anstatt das eine oder andere Bild an der Wand zu betrachten konnten die Besucher nun durch eine Arbeit hindurchgehen, welche die bemalte – statische – Fläche in eine architektonische Realität verwandelt hatte. Und während die Besucher in dieser Passage unterwegs waren, konnten sie durch ausgeschnittene Fenster in der Stoffwand kurze Blicke auf weitere ausgestellte Kunstwerke erhaschen.

Die Wände von POINTS DE VUE... erzeugten einen dynamischen Dialog zwischen der Malerei – in Gestalt der gestreiften Leinwand – und der Architektur, die nun von ihrer üblichen Hintergrundrolle als



DANIEL BUREN, photo-souvenir: UNE ENVELOPPE PEUT EN CACHER UNE AUTRE, travail in situ (intérieur),
Musée Rath, Genève, March 1989, détail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)



DANIEL BUREN, photo-souvenir: UNE ENVELOPPE PEUT EN CACHER UNE AUTRE, travail in situ (extérieur),
Musée Rath, Genève, March 1989, détail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)



DANIEL BUREN, photo-souvenir: INTERSECTING AXES, travail in situ, The Renaissance Society, Chicago, 1983, detail.

(COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

blosser Präsentationsfläche befreit war. Besonders bemerkenswert ist, dass diese Arbeit ihr eigenes architektonisches Gefäß verbarg, während die Besucher zugleich die Aussenwände des mäandernden Korridors sehen konnten, in dem sie sich befanden und der seinerseits wiederum im Museum eingebettet war. Indem dieses Werk im Museumsgebäude eine alternative Architektur installierte, enthüllte es paradoxerweise die Unsichtbarkeit des Museums und propagierte zugleich die Idee seiner eigenen, selbständigen Realität.

Auch ein weiteres Werk aus dem Jahr 1983, INTERSECTING AXES: A WORK IN SITU (Sich schneidende Achsen: eine Arbeit *in situ*), welches für die Renaissance Society an der University of Chicago entstand, bestätigte den autarken Charakter der Stoff-Wand-Kombination. Es bestand aus zwei sich kreuzenden Korridoren aus vertikal gestreiftem Stoff in Weiss und Orange, die von den vier Ecken des Ausstellungsraums ausgingen und einen Dialog zwischen den temporären gestreiften und den ursprünglichen Wänden in Gang setzten. Wiederum entstand aus der gegenseitigen Durchdringung von gestreiften Stoffbahnen und bestehenden Wänden ein dynamischer Dialog zwischen der Malerei (in Gestalt der gestreiften Leinwand) und der von ihrer üblichen Hintergrundrolle befreiten Architektur.

Daniel Burens jüngster Streich im Centre Pompidou muss auf dem Hintergrund der logischen Entwicklung eines Denkens verstanden werden, das den Künstler vom illusionistischen Raum der Malerei wegführte und über die Architektur zu einer direkteren Auseinandersetzung mit der konkreten Wirklichkeit der Welt gebracht hat. Seit Mitte der 80er Jahre sind aus dieser Auseinandersetzung Werke entstanden, die viel zu zahlreich und vielfältig sind, um hier diskutiert werden zu können. Das beginnt bei so berühmten (und berüchtigten, weil bereits vor der Ausstellung wieder entfernten) früheren Werken wie PEINTURE-SCULPTURE (Gemälde-Skulptur, 1971), einem doppelseitigen Bild, das vom transparenten Dach des Guggenheim Museums herabhängend mit einem gewaltigen Schnitt den zentralen offenen Raum des New Yorker Museums teilte. Unter den zahlreichen späteren Werken wäre vielleicht UNE ENVELOPPE PEUT EN CACHER UNE AUTRE (1989) hervorzuheben, und zwar wegen der Art und Weise, wie hier nicht nur eine Dialektik zwischen Malerei und Architektur aufgebaut wird, sondern auch zwischen dem Museum als Gefäß und dem, was es enthält. Im Laufe von Burens damaliger Ausstellung in Genf beherbergte das Musée Rath in seinem unteren Geschoss zehn CABANES ÉCLATÉES, während zugleich das gesamte Museum wie ein Ausstellungsobjekt behandelt wurde.

Aus der Ablehnung singulärer oder statischer Sichtweisen heraus hat sich Burens Kunst der Idee verpflichtet, die vielfältigen, wenn nicht gar endlosen Facetten visueller Möglichkeiten zum Ausdruck zu bringen. Seine Werke sind fest in der Realität verankert, ohne je anmassend oder pompös zu wirken; er vertrat immer die Idee einer uneingeschränkten ästhetischen Erfahrung, die (und das hat er bewiesen) den Betrachtern geboten werden kann, wenn die zeitlichen und räumlichen Gegebenheiten der Architektur sowie ihre institutionellen Begleitumstände mit einbezogen werden.

(Übersetzung: C. Rattemeyer/W. Parker)

1) Daniel Buren, «Beware», in: *Five Texts*, John Weber Gallery, New York & Jack Wendler Gallery, London 1973, S. 15.

2) Daniel Buren, «On Saturday», in: *Daniel Buren: Around «Ponctuations»* (Lyon: Le Nouveau Musée, Lyon 1980), n.p.



DANIEL BUREN, photo-souvenir: POINT DE VUE OU LE CORRIDORSCOPE, travail in situ, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, May 1983, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

Page/Seite 78–83: MARIN KASIMIR, SIMULTANÉMENT, 2002.

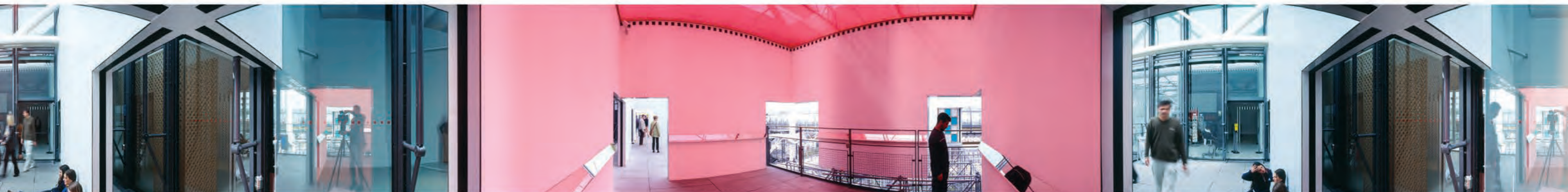
Within the framework of his own studies, Marin Kasimir made a series of photographs in the rooms that constitute my exhibition, "Le Musée qui n'existait pas," using those same rooms as their subject matter. I was so delighted with the result that I asked him if he would be willing to include some of the photographs in my PARKETT collaboration, prior to their being issued elsewhere.

The following three double pages not only offer pertinent insight into one aspect of my work, namely extending the angle vision to 360 degrees (which is even exceeded by Marin Kasimir's photographs). Having been designed by the photographer himself, they are above all part of an independent oeuvre. I take this opportunity to thank him warmly for agreeing to contribute to this issue.

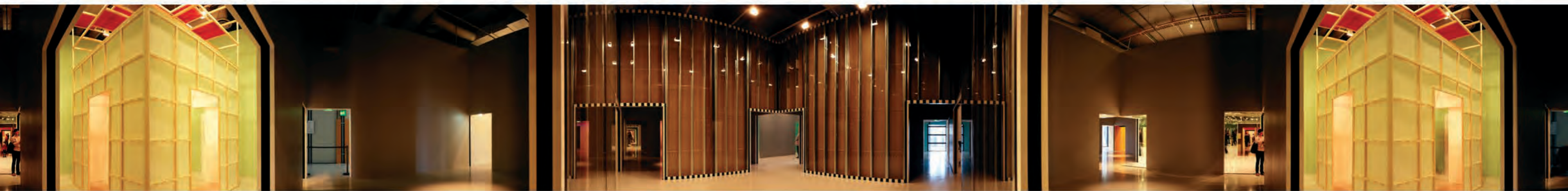
Im Rahmen seiner eigenen Arbeit realisierte Marin Kasimir in den Räumen meiner Ausstellung «Le Musée qui n'existait pas» eine Reihe von Photographien, die eben diese Räume zum Gegenstand hatten. Ich war vom Ergebnis derart begeistert, dass ich ihn bat – vor einer anderweitigen Veröffentlichung – einige Photos auszuwählen, damit ich sie in meine PARKETT-Collaboration mit einschliessen könnte.

Die drei folgenden, vom Photographen selbst gestalteten Doppelseiten sind deshalb in erster Linie als Teil eines eigenständigen Werks zu verstehen, auch wenn sie einen Aspekt meiner Arbeit erhellen, nämlich die Erweiterung des Gesichtsfeldes auf 360 Grad (die Photos gehen sogar noch weiter). Ich möchte Marin Kasimir an dieser Stelle für seine Bereitschaft zur Mitwirkung ganz herzlich danken.

– Daniel Buren, November 2002







THE DECORATIVE AS STRATEGY

DANIEL BUREN'S "THE MUSEUM
WHICH DID NOT EXIST"

ALISON M. GINGERAS

Art history, like any other discursive practice, often hides its constructed or conjectural nature. History becomes a vehicle for ideological agendas, chronological simplification in the name of "progress" as well as many other kinds of reduction. By its very nature, it veers away from multiplicity, contradiction, and speculative readings of art objects and practices. Whether in the form of a monograph or exhibition, living artists are almost always pinned down by such schematics especially on the occasion of a retrospective examination of a single artist's career. One way to fight this reductive process is to foreground a set of strategies over the historical assessment of the "content" that they are designed to convey. Perhaps more than any other artist of his generation, Daniel Buren has proven to be a deft strategist by transforming the format of the exhibition into a means to circumvent the historical reduction or ideological use of his work.

Despite Buren's 40-year-long career of exhibition making, the art history book's account of the "content" of his work has been inextricably entwined with

ALISON M. GINGERAS is curator for contemporary art at the Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, where she curated Daniel Buren's exhibition "Le Musée qui n'existait pas" (with Bernard Blistène and Laurent LeBon). She writes frequently for *Parkett*, *Art Press*, *French Vogue*, and *Phaidon*.

the socio-political climate in which it emerged. Since the first series of paintings from 1966, which used a preprinted striped motif of repetitive, alternating white and colored vertical stripes of 8.7 centimeters in width (on top of which he usually painted the two outer stripes with white paint), his persistent use of the "stripe" retains an aura of Marxist criticism (of painting, of autonomy, of artistic gesture, etc.). Since this early, "radical" period, Buren's supposedly anonymous striped motif (or "visual tool" as more precisely termed by Buren himself) has jumped from the canvas stretcher to just about every imaginable format: architectural surfaces, utilitarian objects, or printed matter, just to name a few. While these "enlargements" have been read as an evolution of medium, most historical accounts assume that their meaning and intent is stable: the presence of the visual tool signals the same critical impulse as his first desire to strip painting to "degree zero."

As if anticipating the constraints of conventional art-historical readings, Buren made a series of strategic choices for his recent (and only) one-person exhibition at the Centre Pompidou entitled "Le Musée qui n'existait pas" (The Museum Which Did Not Exist). Conceived as a grid of 71 rooms overlaid upon the Pompidou's often overpowering, industrial architecture, its physical construction was an outright refusal of a retrospective. With two possible



DANIEL BUREN, photo-souvenir: LA CABANE IMPLOSEE: LES RUMEURS DE LA VILLE, travail in situ, in "Le Musée qui n'existait pas," Centre Pompidou, Paris, June–September 2002, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)



DANIEL BUREN, photo-sourvenir: LE PLANCHER À L'INFINI, travail
in situ, in "Le Musée qui n'existait pas," Centre Pompidou, Paris,
June-September 2002, détail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

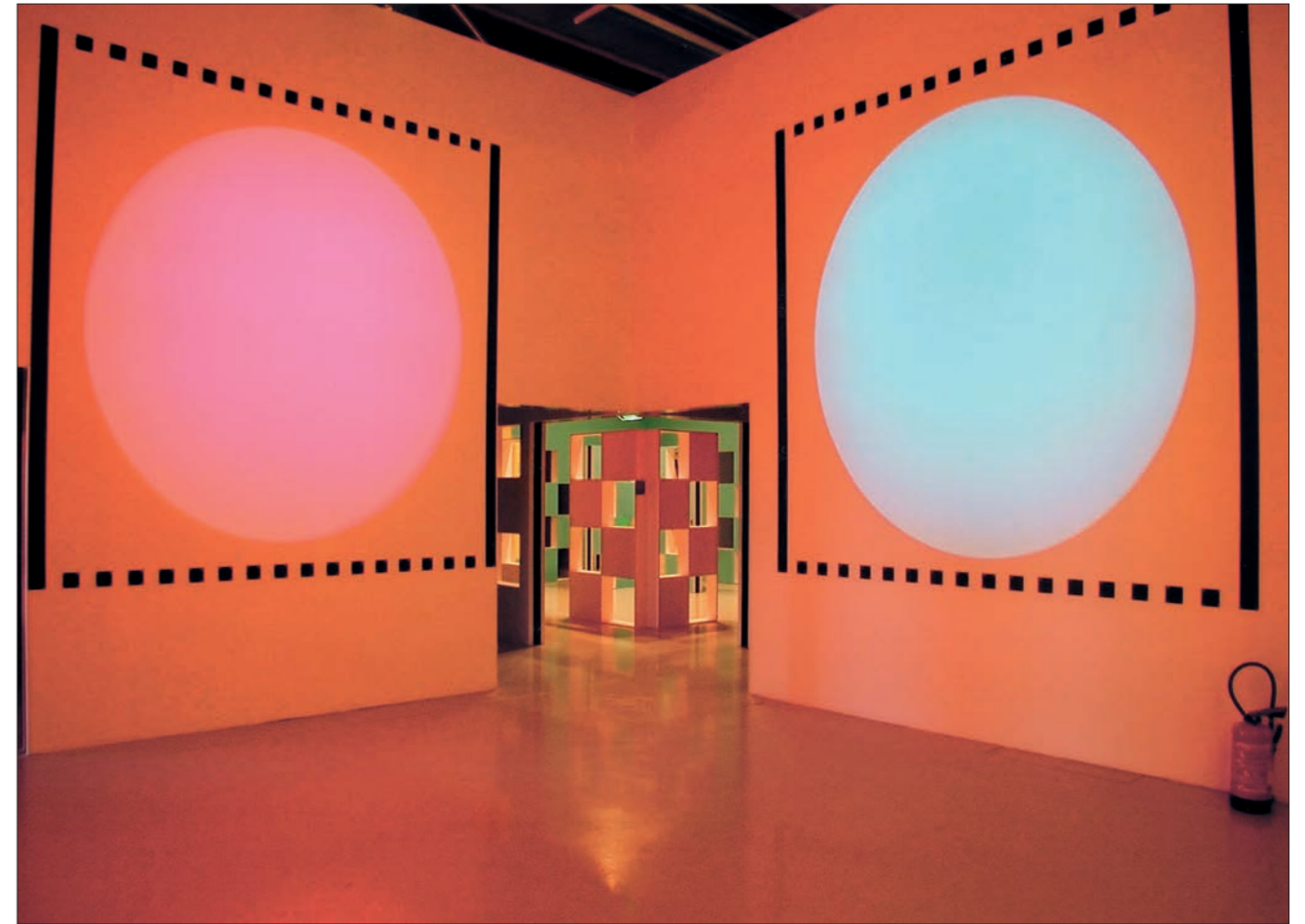
points of entry into the main exhibition space on the sixth floor of the Pompidou,¹ the show broke all of the rules: no unidirectional progression of rooms, no indication of chronological order of individual works, and no possibility to chart formal or conceptual development between art works. Every other “cell” in the grid constituted a work, many times an architectural-sculptural construction as well as two reactivations or reconfigurations of existing works (such as a series of early film projections or *Autour du retour d'un détour*, travail in situ, 1988–2002). In fact, there was almost no means to disassociate the mechanisms of exhibition design itself from the individual works as the network of rooms—entitled the “device” by Buren—served both as “container and content.” Disregarding what for most artists is a straightforward, hagiographic occasion, the first layer of Buren’s strategy was to diffuse the linear impulse of art history into a maze-like configuration of past and present, jumbling his “initial” intention and pre-formatted interpretation.

A parallel tack was taken in the organization of the publication—*Mot à mot* (From Word to Word)—that accompanied the exhibition. Conceived as an alphabetical index of key words that could be used to describe Buren’s work, the book weaves together documents from Buren’s archive reproduced in facsimile. Whether photographs, letters, drawings, excerpts of Buren’s critical writings, or press clippings, each “word” constitutes a storyboard of some aspect of his work that functions without third-party commentary (informative captions and the general “choreography” of the documents constitute the contribution of the publication’s editorial team). The choice of words veer from the expected (architecture, censorship, in situ, protest, visual tool) to the formal or descriptive (color, fabric, water); from terms that describe process (to align, to frame, to mask, to traverse) to the whimsical (wind, voyage, zigzag), without any legible hierarchy or master narrative. Both exhibition and book decline a single point of beginning or ending for Buren’s artistic trajectory; instead a series of conceptual tools, procedures, terms, and visual clues are offered to the viewers to aid in their speculation on his work. In the tradition of Buren’s development of an in situ practice,

these “curatorial” choices in terms of format (exhibition structure, catalogue) might initially seem like a mere shunning of institutional expectation. Yet the very Buren-ian strategy of short-circuiting expectation was pushed to an extreme when considering how he anticipated the art historical insistence on the purely “critical” or “contestatory” content of his work. Knowing full well that pleasure and criticality have never been compatible bedfellows, Buren chose to foreground what many progress-oriented readings of his work have named as his decline: the appearance of the decorative. If one subscribes to such narratives, the visual tool might seem to have traveled down a slippery slope, supposedly devolving away from its initial critical force. From his early quest to radically reduce pictorial content of the canvas to its transformation into an open, neutral sign or framing device used to bring the viewer’s attention to a given context or situation, Buren’s visual tool might today be read as being only part of a decorative device used to organize color and form. While Buren has always engaged formal issues coming from painting as well as the architectural/institutional frame, the spectacular explosion of color, mirrors, and materials that constituted the majority of the Pompidou exhibition was perhaps its most radical, startling ambition: to create a space for “undeniable visual pleasure.”²

Almost always hurled as a nasty slur between twentieth-century artists, the “decorative” in Buren’s exhibition seems to be deployed to demonstrate that it is (and has been) an integral, intentional element in his practice. In fact, Buren is one of the few artists to acknowledge that all of “the great artists of this century have reacted to or reflected upon” the question of the decorative.³ Without slipping into pure revisionism on the occasion of such a notable exhibition, Buren has often addressed the decorative dimension of his work quite openly in numerous essays and interviews, as early as the mid-eighties:

If one can not escape the decorative, then one should address it. My work is not about “décor” but has a direct relationship to décor. I often play with the ambiguity between functionality and artistic works and I would like to sustain these ambiguities, these borders are blurred and mobile in almost all the works that I make. ... This is where the



DANIEL BUREN, photo-souvenir: PROJECTION DE LUMIÈRES COLORÉES (in the back/hinten: LA CABANE IMPLOSÉE: LES RUMEURS DE LA VILLE), travail in situ, in “Le Musée qui n’existait pas,” Centre Pompidou, Paris, June–September 2002, detail.
(COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

work touches on the limits where the notion of the decorative can be introduced. In all of my in situ works and all the works using “wallpaper” the question of frontier between the decorative and the non-decorative is posed, because the thing that is applied to the wall becomes the wall. Here, one encounters another problem: it would seem to suggest that the wall itself is decorative! And there, [the viewer] loses all points of reference and the question starts to be interesting.⁴

The presence of spectacular visual effects and vibrant color in the Pompidou exhibition are but the

surface manifestations of Buren’s supposed “decorative” turn. A close re-reading of such earlier texts suggests that his interest in the decorative and in the notion of décor operates in regards to the deliberate ambiguity he creates using the medium of the exhibition itself: confusing functional exhibition architecture with architecture as oeuvre. In fact, this position comes from the fact that Buren is one of the few artists to acknowledge that the work of art itself—any object hung on a wall (painting) or placed on the floor (sculpture)—is decorative.⁵ Whether working



DANIEL BUREN, photo-souvenir: L'OSSATURE DE L'ESPACE, travail in situ, in "Le Musée qui n'existait pas," Centre Pompidou, Paris, June-September 2002, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

with or against this conceit, the decorative is an inescapable factor that is best confronted head-on.

When seen in this light, the exhibition becomes a speculation “device” that opposes linearity with multiplication, making it spatially and conceptually difficult to digest Buren’s oeuvre in terms of simple dialectics: early/late, critical/decorative.

This usage or understanding of the decorative extends beyond a contamination of his otherwise reductive (critical) visual vocabulary in order to disappoint the customary place that art historians have created for him. The development of the decorative as a strategy is in fact analogous to his elaboration of the notion of *in situ* in Buren’s practice.

*Work in situ could be translated as a transformation of the space of reception. This transformation can be made for the space, against the space, or in osmosis with the space, just as a chameleon changes color on a green leaf, or becomes gray on a stone wall. (...) in situ means that there is a voluntarily accepted link between the space of reception and the “work” that is made, presented and exposed there.*⁶⁾

Like the notion of *in situ*, the decorative is part of a larger set of strategies that critically engage the format of the exhibition through a double engagement with both the space of reception and the construction of the work itself. Decorative elements can physically infiltrate an existing exhibition space as well as “corrupting” the discursive space of art-historical reception, and they can also create a new space for the “work” by blurring the lines of form and function. More than a shift or degeneration from high, critical art to an appropriation of a lower form such as design, the decorative has become a weapon in Daniel Buren’s exhibition-making arsenal, used to combat the otherwise invisible, reductive processes of reception. The decorative elements are an integral part of Buren’s “Museum Which Did Not Exist”: a museum where playful speculation replaces the dogmatism of any linear or Cartesian logic, where multiplicity and ambiguity of meaning are substituted for a teleological account of artistic progress.

1) In fact, elements of the exhibition penetrated all levels of the building: the sub-basement level (transformed into an extension of the parking garage below), the main public access lobby (a project to obscure/transform the otherwise ineffective signs that signal the various activities/administrative divisions of the Centre), the celebrated exterior “tube” that transports the visitor from one level to the next (the projection of a film showing successive tearing of different colored striped paper, COULEURS, 1984), both floors (4 and 5) of the National Museum of Modern Art with the reinstallation of LES FORMES: PEINTURES (work in situ, 1977) as well as the reinstallation of its companion piece conceived for the Centre Pompidou and installed on the roofs of buildings in the city of Paris, LES COULEURS: SCULPTURES (work in situ, 1977).

2) “It is true that my recent works are very different from those I might have done ten years ago. That being said, I have already used color and effects of ‘explosion’ in my work, these are constants in my work. What is also totally different without being completely new is my work on the notion of the decorative.” Daniel Buren, *Les Ecrits (1965–1990)*, (Bordeaux, France: CAPC Musée d’art contemporain, 1991), vol. III, p. 87. (Translated from the French by the author.)

3) Daniel Buren, *Au Sujet de ... Entretien avec Jérôme Sans*. (Paris: Flammarion, 1998), p. 119. Buren cites the work of Mondrian, Matisse, Picasso, Léger, Rivera, Van Doesburg, El Lissitzky, Malevich, Nauman, or Pollock...

4) Michael F. Gibson, “The Stripes and (Nearly) Nothing But the Stripes,” *New York Times*, August 4, 2002, pp. 31, 33. It is interesting to mention that the element of “visual pleasure” is cited in this article as the element that completely disturbs the historical portrayal of Buren given in the article’s introduction. Yet it is more interesting to note that the journalist uses two clichés of the French artist in his categorization of Buren: both the overly discursive, *soixante-huitard* maverick and the decadent colorist, pushing high art to its vulgar end in the easily consumable realm of design. While this view is not only reductive in terms of art history, it is also an extreme anti-French caricature that is part of *The New York Times*’ systematic, xenophobic treatment of French culture, whether discussing culinary tradition, cinema, or even popular culture. Not only does Gibson schematize the historical trajectory of Buren’s work, he also uses excessive examples to ridicule the artist’s radical stance, and links it to an overarching frivolity and self-importance that is part of an anti-French stereotype, e.g. Gibson’s translation of 8.7 cm into 3.4251968503937 inches as a nationalist stab at the metric system or his description of Buren’s own writing as “most unreadable, authoritarian, indeed ‘terrorist’ (in the French sense of ‘intimidating’) and totalitarian commentary”.

5) “In fact, no one wants to believe that the work of art is decorative. But the moment one asks, ‘What do I do with this canvas? What does it become in a space?’ one quickly realizes that it is impossible to escape the decorative effect of any object hung on the wall or any object placed on the floor.” Daniel Buren, *Les Ecrits (1965–1990)*, op. cit., p. 88. (Translated from the French by the author.)

6) Daniel Buren. “Du travail in situ” in *Du volume de la couleur*. (Cadillac: Centre d’art contemporain, 1985), n.p.; partially reprinted in *Daniel Buren: Mot à mot*, (Paris: Centre Pompidou/Editions Xavier Barral/Editions de La Martinière, 2002), p. I-15. (Translated from the French by the author.)

DAS DEKORATIVE ALS STRATEGIE

DANIEL BURENS «LE MUSÉE QUI
N’EXISTAIT PAS»

ALISON M. GINGERAS

Wie jede andere diskursive Praxis kaschiert die Kunstgeschichte vielfach ihren konstruierten, auf Vermutungen beruhenden Charakter. Die Geschichte wird zum Vehikel für ideologische Ziele, für chronologische Vereinfachungen im Namen des «Fortschritts» und mancherlei andere Formen der verkürzten Darstellung. Schon von Natur aus scheut die Kunstgeschichte Vielfalt, Widerspruch und jedes spekulative Verständnis von Kunstwerken und Formen künstlerischer Praxis. Lebende Künstler sehen sich, ob anlässlich einer Monographie oder einer Ausstellung, nahezu immer in irgendein Schema gepresst, insbesondere wenn es sich um die retrospektive Betrachtung einer einzelnen Künstlerlaufbahn handelt. Eine Möglichkeit, dieser Reduktion entgegenzutreten, besteht darin, eine Reihe von Strategien über die historische Einschätzung des «Inhalts», den sie transportieren sollen, zu stellen. Daniel Buren hat sich wie kaum ein anderer Künstler seiner Generation als geschickter Stratege erwiesen,

ALISON M. GINGERAS ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst am Musée national d’art moderne, Centre Pompidou, in Paris, wo sie 2002 (zusammen mit Bernard Blistène und Laurent Le Bon) Daniel Burens Ausstellung «Le Musée qui n’existait pas» organisierte. Sie schreibt regelmässig für *Parkett*, *Art Press*, die französische *Vogue* und *Phaidon*.

indem er das Ausstellungsformat eben gerade dazu verwendet, sich sowohl der Reduktion aufs Historische wie der ideologischen Instrumentalisierung seines Werks zu entziehen.

Obwohl Buren inzwischen bereits auf eine vierzigjährige Ausstellungsgeschichte zurückblicken kann, ist die kunsthistorische Darstellung des «Inhalts» seines Schaffens unauflöslich mit dem soziopolitischen Klima der Zeit seiner künstlerischen Anfänge verknüpft. Seit der ersten, 1966 entstandenen Serie von Bildern mit vorgedrucktem Streifenmotiv – abwechselnd weisse und farbige vertikale Streifen mit einer Breite von jeweils 8,7 cm (wobei Buren in der Regel die beiden äusseren Streifen mit weisser Farbe übermalte) – haftet seinem ständigen Rückgriff auf die «Streifen» eine Aura marxistischer Kritik an (an der Malerei, an der Autonomie, am künstlerischen Gestus usw.). Seit dieser frühen, «radikalen» Periode hat sich Burens angeblich anonymes Streifenmotiv (das er selbst treffender als «visuelles Werkzeug» bezeichnet) vom Keilrahmen gelöst und nahezu jede denkbare Form angenommen: architekturgebundene Flächen, Gebrauchsgegenstände oder Drucksachen, um nur einige wenige Beispiele zu nennen. Da diese «Erweiterungen» lediglich als Weiterentwicklung des Mediums verstanden worden sind, gehen die meisten historischen Darstellungen davon aus, dass ihre



DANIEL BUREN, photo-souvenir: LES PAROIS TRANSPARENTES, travail in situ, in "Le Musée qui n'existait pas,"
Centre Pompidou, Paris, June–September 2002, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

Bedeutung und Intention die gleiche geblieben sei, dass also die Präsenz desselben visuellen Werkzeugs vom gleichen kritischen Impuls zeuge wie Burens ursprüngliches Bestreben, die Malerei auf den *degré zéro*, ihren Nullpunkt, zurückzustutzen.

Wie in Vorwegnahme der engen Schranken herkömmlicher kunsthistorischer Interpretationen traf Buren für seine jüngste (und einzige) Einzelausstellung im Centre Pompidou mit dem Titel «Le Musée qui n'existait pas» (Das Museum, das nicht existierte) eine Reihe strategischer Entscheidungen. Der konkrete Aufbau, ein Rasterkonzept von 71 Räumen, das der oft übermächtigen industriellen Architektur des Centre Pompidou übergestülpt wurde, stellte eine klare Verweigerung einer Retrospektive dar. Mit zwei möglichen Zugängen zum Hauptausstellungsraum im sechsten Stock des Centre Pompidou¹) verstieß die Schau gegen sämtliche Regeln: keine eindeutige Raumfolge mit vorgegebener Richtung, keinerlei Hinweis auf die chronologische Ordnung der einzelnen Arbeiten und keine Möglichkeit, zwischen Kunstwerken eine formale oder konzeptuelle Entwicklungslinie zu ziehen. Jede zweite «Zelle» im Raster stellte ein Werk dar, in vielen Fällen eine architekturgebundene Installation oder auch Neuauflagen oder Neuordnungen bereits bestehender Arbeiten (so eine Reihe früher Filmprojektionen oder die situationsbezogene Arbeit *Autour du retour d'un détour*, travail in situ, 1988–2002). Tatsächlich war es so gut wie unmöglich, die Mechanismen der Ausstellungsgestaltung als solche von den einzelnen Arbeiten zu unterscheiden, da das Netzwerk der Räume – von Buren als «Kunstgriff» bezeichnet – gleichzeitig als «Gefäß und Inhalt» diente. Anders als bei den meisten Künstlern, für die so was schlicht und einfach eine Gelegenheit zum Schreiben an der eigenen Geschichte ist, bestand Burens Strategie zunächst einmal darin, die lineare Stossrichtung der Kunstgeschichte in einer labyrinthartigen Anordnung von Vergangenheit und Gegenwart aufzulösen und dabei seine «ursprüngliche» Intention und sämtliche bereits bestehenden Interpretationen über den Haufen zu werfen.

Entsprechend wurde auch der Katalog zur Ausstellung gegliedert: *Daniel Buren: Mot à mot* ist als alphabetisches Register von Stichwörtern konzipiert,

die sich zur Beschreibung von Burens Werk anbieten, und verknüpft unterschiedlichste, als Faksimile reproduzierte Dokumente aus Burens Archiv miteinander. Ob Photos, Briefe, Zeichnungen, Auszüge aus Burens kritischen Texten oder Presse-rezensionen: Jedes Stichwort wird zum Storyboard eines bestimmten Aspektes seines Werks, das ganz ohne Kommentar von dritter Seite auskommt (der Beitrag der Katalogherausgeber beschränkt sich auf informative Bildlegenden und die allgemeine «Choreographie» der Dokumente). Die Wahl der Stichwörter geht vom Vorhersehbaren (Architektur, Zensur, in situ, Protest, visuelles Werkzeug) und Formalen oder Deskriptiven (Farbe, Stoff, Wasser) über verfahrensbezogene Begriffe (ausrichten, einen Rahmen geben, verkleiden, kreuzen), bis zu launigen Elementen (Wind, Reise, Zickzack), ohne dass eine Rangordnung oder übergreifende Erzählstruktur erkennbar wäre. Ausstellung und Buch verneinen jeden klaren Anfangs- oder Endpunkt in Burens künstlerischer Laufbahn. Stattdessen werden dem Betrachter konzeptuelles Rüstzeug, Verfahren, Begriffe und visuelle Anhaltspunkte angeboten, um ihm beim Nachdenken über Burens Werk weiterzuhelfen.

In der Tradition der von Buren entwickelten in situ-Praxis mag diese «kuratorische» Wahl der Modalitäten (von Ausstellungsstruktur und Katalog) zunächst lediglich wie ein bewusstes Enttäuschen der Erwartungen an ein Museum anmuten. Die ausgesprochen «burensche» Strategie der Nichterfüllung von Erwartungsnormen wurde allerdings auf die Spitze getrieben, wenn man bedenkt, wie er das kunsthistorische Insistieren auf einem «kritischen» oder «streitbaren» Inhalt seines Werkes vorwegnahm. Wohl wissend, dass Vergnügen und eine kritische Haltung sich noch nie gut miteinander vertragen haben, beschloss Buren, das, was in zahlreichen fortschrittsorientierten Interpretationen seines Werkes als sein Niedergang ausgemacht worden war, nämlich das zunehmend Dekorative, in den Vordergrund zu rücken. Aus Sicht derer, die diese Kritik teilen, mag das visuelle Werkzeug auf eine verhängnisvoll abschüssige Bahn geraten sein und seine ursprüngliche kritische Schlagkraft eingebüsst haben. Von seinem anfänglichen Bemühen um eine radikale Re-



DANIEL BUREN, *photo-souvenir: L'ESPACE TRONQUÉ, travail in situ (extérieur), in "Le Musée qui n'existait pas," Centre Pompidou, Paris, June–September 2002, detail.*
(COPYRIGHT: DANIEL BUREN)



DANIEL BUREN, photo-souvenir:
LA GRILLE, travail in situ, in
"Le Musée qui n'existait pas,"
Centre Pompidou, Paris,
June–September 2002, detail.
(COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

duktion des Bildinhalts der Leinwand bis hin zu dessen Verwandlung in ein offenes, neutrales Zeichen oder Gestaltungsmittel, welches die Aufmerksamkeit des Betrachters auf einen bestimmten Kontext oder eine bestimmte Situation lenken soll, liesse sich Burens visuelles Werkzeug heute lediglich als Teil eines dekorativen Apparats zur Organisation von Farbe und Form verstehen. Während Buren sich seit eh und je mit formalen Fragen auseinandersetzt, die sich ebenso aus der Malerei wie aus dem architektonischen oder institutionellen Rahmen ergeben, war die spektakuläre Explosion von Farbe, Spiegeln und Materialien, die den Grossteil der Ausstellung im Centre Pompidou ausmachte, vielleicht deren radikalstes, verblüffendstes Ziel, nämlich einen Raum zum «unleugbaren visuellen Genuss» zu schaffen.²⁾

Es ist, als wollte Buren mit dieser Ausstellung darlegen, dass das «Dekorative» – im zwanzigsten Jahrhundert zwischen Künstlern fast immer als übles Schimpfwort verwendet – von jeher ein wesentliches, gewolltes Element seiner Praxis sei. Buren ist tatsächlich einer der wenigen, der erkannt hat, dass sämtliche grossen Künstler dieses Jahrhunderts sich mit der Frage des Dekorativen auseinandergesetzt haben.³⁾ Ohne anlässlich einer so bemerkenswerten Ausstellung wie dieser in reinen Revisionismus zu verfallen, sei darauf hingewiesen, dass Buren bereits

Mitte der 80er Jahre die dekorative Dimension seines Werkes in zahlreichen Aufsätzen und Interviews offen angesprochen hat:

Wenn man dem Dekorativen nicht ausweichen kann, sollte man sich damit auseinandersetzen. Meine Arbeit hat nichts mit Dekoration zu tun, steht aber in einem direkten Verhältnis zu ihr. Ich spiele oft mit der Ambivalenz zwischen Funktionalität und Kunstwerk und ich möchte diese Ambivalenz aufrechterhalten, diese Grenzen sind verschwommen und beweglich in fast allen meinen Werken. (...) An diesem Punkt stösst das Werk an eine Grenze, an welcher der Begriff des Dekorativen ins Spiel gebracht werden kann. In all meinen in situ-Arbeiten und allen Arbeiten, in denen «Tapeten» zum Einsatz kommen, stellt sich die Frage nach der Grenze zwischen dem, was dekorativ ist und was nicht, weil die Sache, die an der Wand befestigt wird, selbst zur Wand wird. Dabei stösst man auf ein weiteres Problem: Dies scheint darauf hin zu deuten, dass die Wand selbst dekorativ ist! Und hier verliert man (der Betrachter) alle Bezugspunkte und die Frage beginnt interessant zu werden.⁴⁾

Die spektakulären visuellen Effekte und die Farbenpracht, mit denen die Ausstellung im Centre Pompidou aufwartete, sind lediglich die äusseren Symptome der angeblichen «dekorativen» Wende Burens. Wenn man frühe Texte wie den oben zitierten sorgfältig nachliest, wird klar, dass seine Auseinandersetzung mit dem Dekorativen und dem Begriff des



DANIEL BUREN, photo-souvenir: D'UN SEUL COUP D'ŒIL, travail in situ, in "Le Musée qui n'existait pas,"
Centre Pompidou, Paris, June–September 2002, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)



DANIEL BUREN, photo-souvenir: PROJECTION DE LA COULEUR, travail in situ (extérieur), in "Le Musée qui n'existait pas," Centre Pompidou, Paris, June–September 2002, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

Dekors im Zusammenhang mit der Vieldeutigkeit zu sehen ist, die er bewusst erzeugt, indem er sich des Mediums der Ausstellung selbst bedient: indem er funktionale Ausstellungsarchitektur und Architektur als Kunstwerk miteinander vermischt. Tatsächlich rührt dieser Standpunkt daher, dass Buren einer der wenigen Künstler ist, der einräumt, dass das Kunstwerk als solches, also jedes Objekt, das an der Wand hängt (Bild) oder auf dem Boden steht oder liegt (Skulptur), dekorativ sei.⁵⁾ Ob man diese Auffassung teilt oder nicht, das Dekorative bleibt ein unumgänglicher Faktor, dem man sich am besten direkt stellt. In diesem Licht besehen wird die Ausstellung zu einem «Kunstgriff» der Spekulation, welcher Linearität

und Vielfältigkeit miteinander konfrontiert und es räumlich wie gedanklich erschwert, Burens Schaffen mit einer simplen Dialektik – früh/spät, kritisch/dekorativ – beizukommen.

Burens Verwendung oder Auffassung des Dekorativen ist mehr als eine bloße Verunreinigung seines ansonsten reduktiven (kritischen) Bildvokabulars, um sich der gewohnten Platzzuweisung durch die Kunsthistoriker zu entziehen. Die Entwicklung des Dekorativen als Strategie verläuft tatsächlich parallel zur Entwicklung des Begriffes *in situ* in Burens künstlerischer Praxis.

Den Ausdruck travail in situ könnte man mit «Transformation des Rezeptionsortes» übersetzen. Diese

Transformation kann für den Ort, gegen den Ort, oder in Austausch mit dem Ort erfolgen, wie bei einem Chamäleon, das auf einem grünen Blatt grün oder auf einer grauen Steinmauer grau wird. (...) Schliesslich meint in situ in Bezug auf mein Denken, dass es ein freiwillig akzeptiertes Bindeglied gibt zwischen dem Ort der Rezeption und dem «Werk», das dort geschaffen, präsentiert und ausgestellt wird.⁶⁾

Ebenso wie der Begriff *in situ* ist auch das Dekorative Teil einer umfassenden Reihe von Strategien, die das Format «Ausstellung» kritisch durchleuchten, indem sie sowohl den Ort der Rezeption als auch den Aufbau des Werkes selbst thematisieren. Dekorative Elemente können einen bestehenden Raum infiltrieren (das heisst in den konkreten Ausstellungsraum eindringen, aber auch den diskursiven Raum kunsthistorischer Rezeption «korrumpieren»). Sie können aber auch einen neuen Raum für ein «Werk» schaffen, indem sie die Grenzen von Form und Funktion verwischen. Das Dekorative, das viel mehr ist als eine bloße Schwerpunktverlagerung oder ein Abstieg von der anspruchsvollen, kritischen Kunst zur Appropriation einer «niedrigeren» Form wie Design, ist in Daniel Burens Arsenal der Ausstellungskonzeption zu einer Waffe geworden, um ansonsten unsichtbare, verkürzende Rezeptionsweisen zu bekämpfen. Die dekorativen Elemente sind ein integraler Bestandteil von Burens «Musée, qui n'existait pas», einem Museum, in dem spielerische Spekulation an die Stelle des Dogmatismus jeglicher linearen oder kartesischen Logik tritt und wo die teleologische Darstellung künstlerischen Fortschritts der Vielfalt und Vieldeutigkeit Platz macht.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Teile der Ausstellung infiltrierten tatsächlich sämtliche Ebenen des Gebäudes: das erste Untergeschoss (das in eine Erweiterung der Parkgarage darunter umfunktioniert wurde), die Haupteingangshalle für die Besucher (ein Projekt zur Unsichtbarmachung bzw. Umwandlung der ohnehin untauglichen Hinweisschilder für die verschiedenen Aktivitäten und Verwaltungsabteilungen des Centre Pompidou), die berühmte Röhre aussen am Gebäude, durch welche der Besucher von einer Ebene zur nächsten gelangt (die Projektion eines Films, der zeigt, wie hintereinander verschiedenfarbig gestreifte Papiere zerrissen werden; COULEURS, 1984), das vierte und fünfte Geschoss des Mu-

sée national d'art moderne mit einer Neuinstallation der Arbeit LES FORMES: PEINTURES (Arbeit in situ, 1977) sowie der Neuinstallation von deren Pendant aus dem gleichen Jahr, LES COULEURS: SCULPTURES, die für das Centre Pompidou konzipiert und auf den Dächern von Pariser Gebäuden installiert wurde.

2) *Es ist wahr, dass meine neuen Arbeiten sehr verschieden sind von dem, was ich vor zehn Jahren hätte tun können. Abgesehen davon habe ich schon früher Farben und «Explosionseffekte» verwendet, das sind Konstanten in meinem Werk. Was ebenfalls ganz anders ist, ohne wirklich neu zu sein, ist mein Umgang mit dem Dekorativen.* Daniel Buren, *Les Ecrits (1965–1990)*, CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux 1991, Bd. III, S. 87. (Übersetzung durch die Redaktion.)

3) Daniel Buren, *Au Sujet de ... Entretien avec Jérôme Sans*. Flammarion, Paris 1998, S. 119. Buren führt hier als Beispiel Mondrian, Matisse, Picasso, Léger, Rivera, van Doesburg, El Lissitzky, Malewitsch, Nauman oder Pollock an.

4) Michael F. Gibson, «The Stripes and (Nearly) Nothing But the Stripes», in: *The New York Times*, 4. August 2002, S. 31, 33. Das Element des «visuellen Genusses» wird in diesem Artikel interessanterweise als der Faktor angeführt, der das eingangs dieses Beitrags gezeichnete historische Bild von Buren völlig durcheinander bringe. Es sei jedoch erwähnt, dass der Autor bei seiner Einordnung Burens auf zwei Klischeebilder des französischen Künstlers zurückgreift, nämlich einerseits auf das Bild des theorielastigen, einzelkämpferischen Achtundsechzigers und andererseits auf das des dekadenten Koloristen, der die schönen Künste zu ihrem vulgären Endpunkt in den konsumgerechten Gefilden des Designs führt. Diese Betrachtungsweise fasst nicht nur kunsthistorisch zu kurz, sie ist auch eine höchst frankophobe Karikatur, die im Rahmen der systematischen xenophoben Darstellung französischer Kultur seitens der *New York Times* gesehen werden muss, egal ob es sich um die kulinarische Tradition, das Kino oder sogar die Populärkultur handelt. Gibson schematisiert nicht nur die historische Entwicklung von Burens Werk, sondern greift auch zu extremen Beispielen, um die radikale Position des Künstlers lächerlich zu machen und mit einer allgemeinen Oberflächlichkeit und Selbstherrlichkeit in Verbindung zu bringen, die Teil dieses frankophoben Klischees sind. (Als Beispiele seien genannt: Gibsons Umrechnung von 8,7 cm in 3,4251968503937 Zoll als nationalistischer Seitenhieb auf das metrische System sowie seine Bezeichnung der Schriften Burens als «höchst unlesbare, autoritäre, ja «terroristische» – in der französischen Bedeutung von «einschüchternde» – und totalitäre Kritik».)

5) *Tatsächlich will niemand glauben, dass das Kunstwerk dekorativ ist. Aber im Moment, wo es um die Frage geht, «Was mache ich mit dieser Leinwand? Was wird daraus im Raum?», merkt man rasch, dass man der dekorativen Wirkung eines Objektes, das an der Wand hängt bzw. auf dem Boden steht oder liegt, unmöglich entkommen kann.* Buren, *Les Ecrits (1965–1990)*, op. cit., S. 88. (Übersetzung durch die Redaktion.)

6) Daniel Buren, «Du travail in situ», in: *Du volume de la couleur*, Centre d'art contemporain, Cadillac 1985, auszugsweise abgedruckt in: *Daniel Buren: Mot à mot*, Centre Pompidou/Editions Xavier Barral/Editions de La Martinière, Paris 2002, S. I-15.