**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2002)

**Heft:** 66: Angela Bulloch, Daniel Buren, Pierre Huyghe

**Artikel:** Daniel Buren : from painting to architecture = von der Malerei zur Architektur

**Autor:** Rorimer, Anne / Rattemeyer, C. / Parker, W.

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-680895

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 13.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

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

# 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 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.

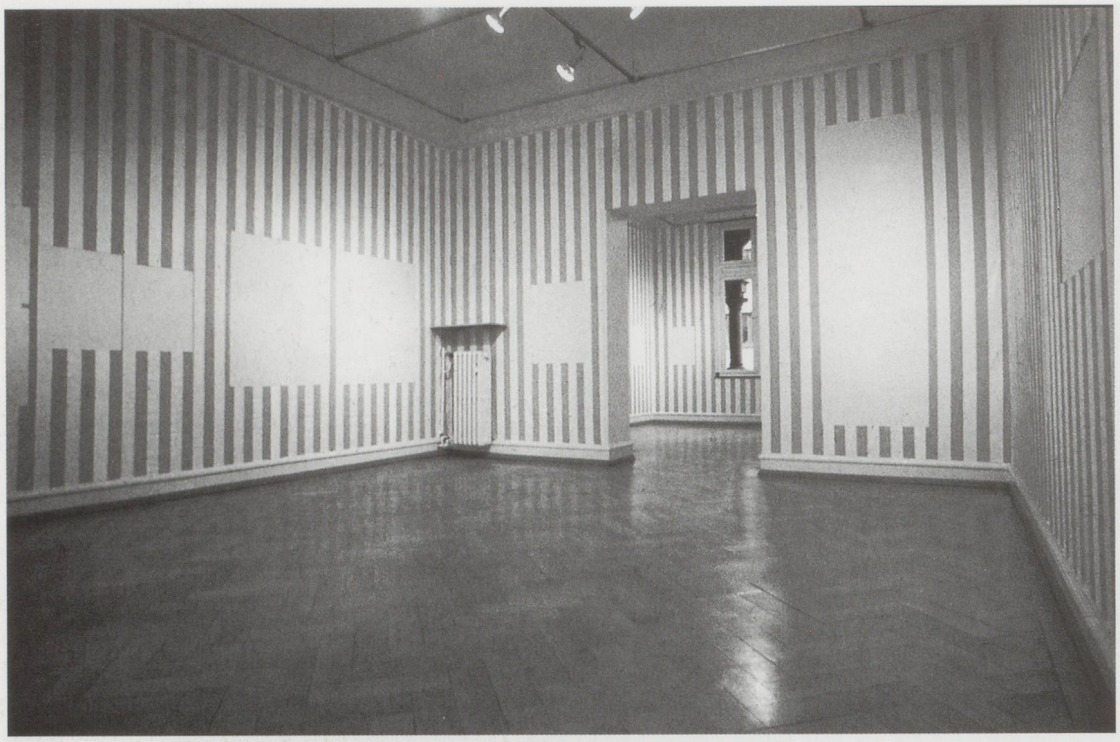
When Buren glued green and white striped material to the outside door of the Apollinaire Gallery in Milan in 1968 for his first solo exhibition, he effectively closed the door to the conventional exhibition area in order to open it up to questions. By covering the door with stripes, he substituted door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

*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).

*DANIEL BUREN, photo-souvenir: (SANS TITRE), travail in situ (extérieur), Wide White Space Gallery, Anvers, 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)

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.

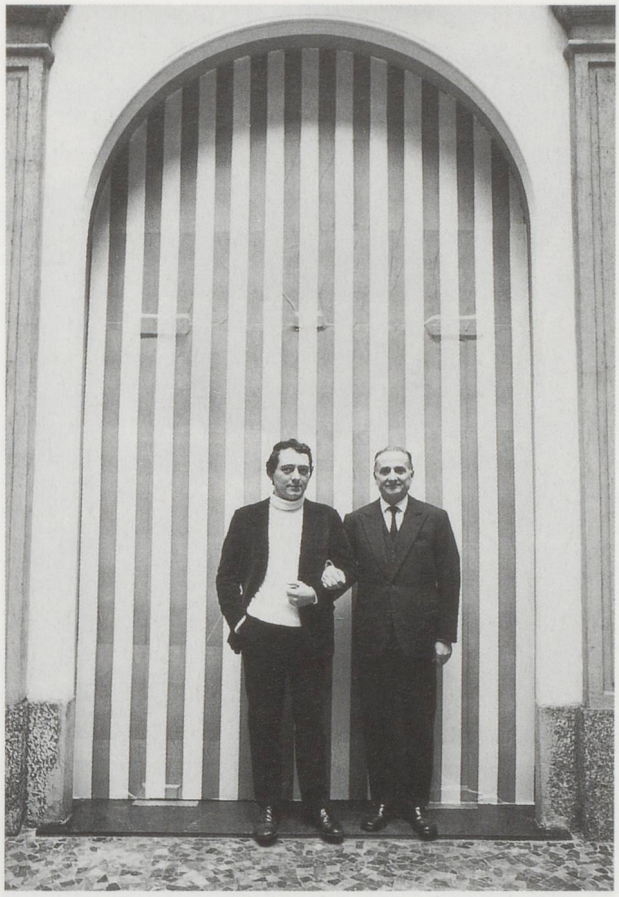
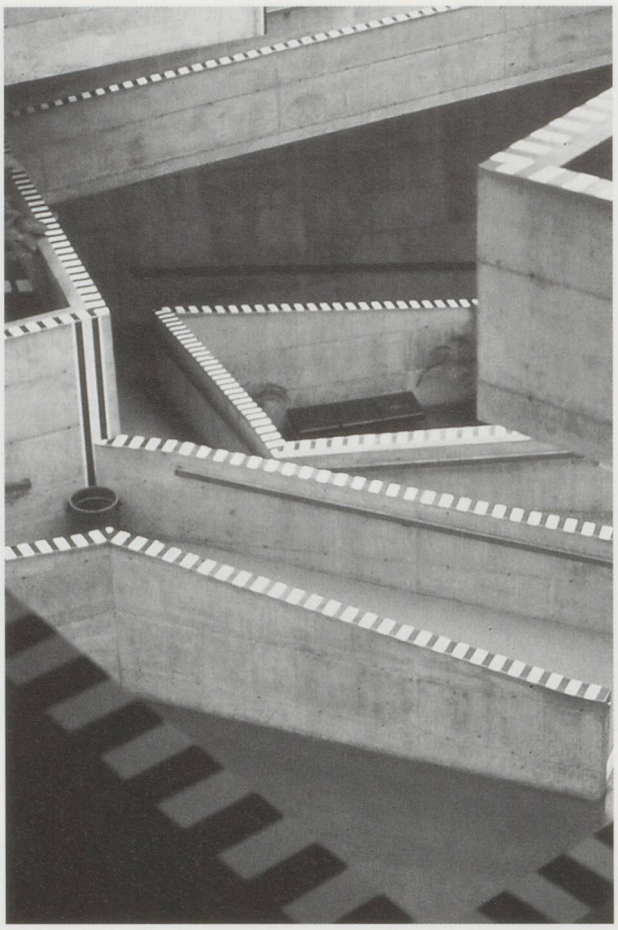


*Photo-souvenir: Daniel Buren & Guido Le Nocci in front of the / vor der Galerie Apollinaire, Milano, October 1968, detail.*

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)*

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 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

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.

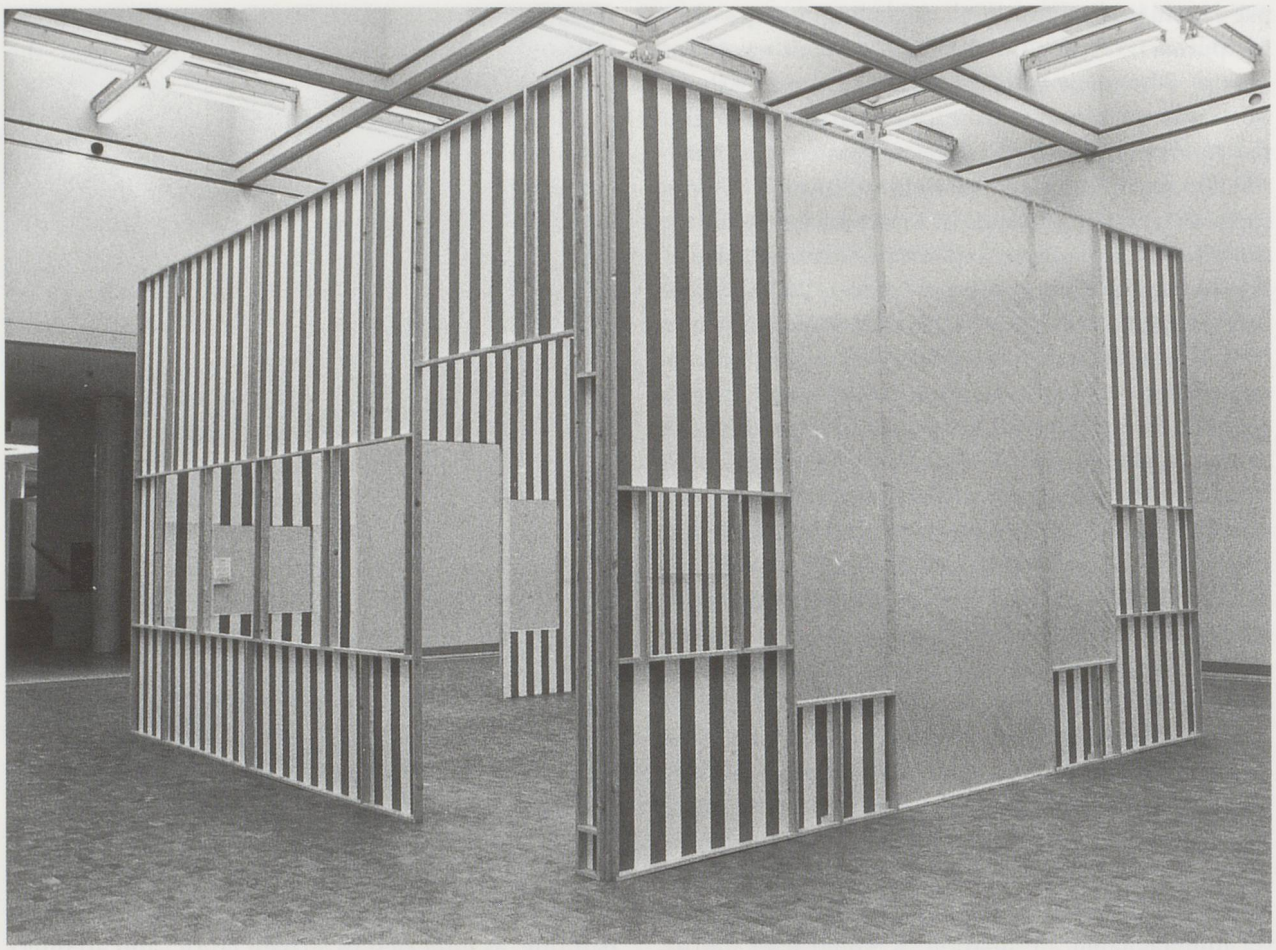
At Krefeld, vertically-striped fabric for the first time functioned autonomously as both mural surface and architectural divider. À PARTIR DE LÀ (1982), following immediately after Buren's Krefeld exhibition, reinforced the idea that painting could support an architectural dimension. A free-standing 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 CORRIDORSCOPE, 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 visual 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 "Ponctuations"* (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 Loslösung 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 illusionistischen 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-

*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).

*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 Aussenseite 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 Hauseingang, 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 Wandfläche 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 Tapete 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 Dekoration für die Wand sei, stellte Buren fest, dass keines von beiden ohne das andere bestehen könne.[2)] Mit den auffälligen gestreiften, von rechteckigen Leerstellen durchbrochenen Wänden war die Arbeit À PARTIR DE LÀ untrennbar in den Rahmen des Museums – 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 Institute in Chicago, 1977, realisierte Buren die neue Arbeit 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 ständigen 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 Ausstellungsräumen mit Kunst aus unterschiedlichen Jahrhunderten erlaubt. Mit Hilfe weisser und farbiger Papierstreifen, 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 vereinen die Gattungen Malerei, Skulptur und Architektur in sich, wobei sie ihre primäre Funktion als Treppe bewahren.

Im Gegensatz zu anderen Werken in der Sammlung des Museums befindet sich UP AND DOWN... nicht in einem ausschliesslich der ständigen Sammlung 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 Werke 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 architektonischen und institutionellen Situation betrachtet werden, in welche die Arbeit eingebettet ist.

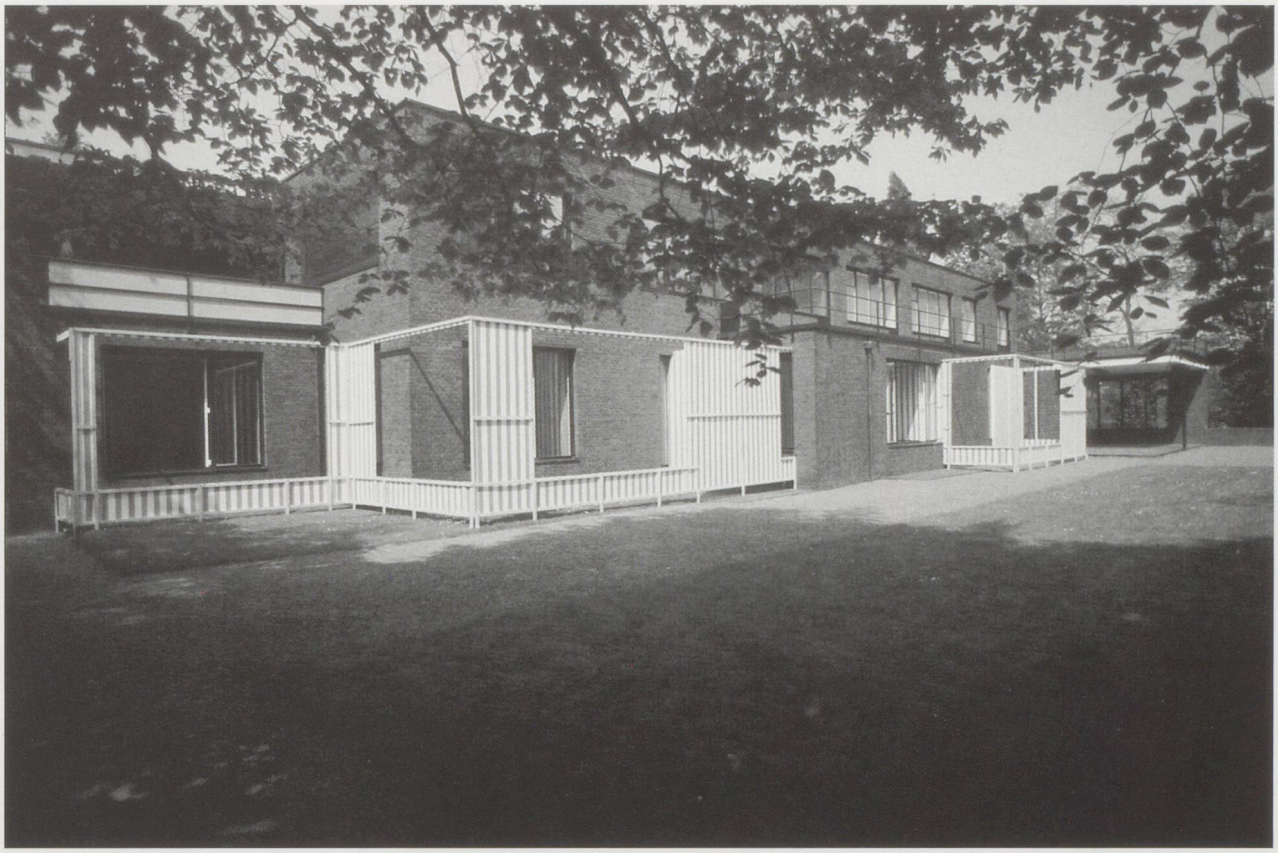
Eine Arbeit, die zwei Jahre später für die Ausstellung «Andre, Buren, Irwin, Nordman: Space as Support» am University Art Museum in Berkeley, Kalifornien, entstand, markiert eine entscheidende Wende in Burens Auffassung des Verhältnisses zwischen Malerei und Architektur. Im Gegensatz zu UP AND DOWN... oder auch der Ausstellung bei Wide White Space zehn Jahre zuvor ging Burens Arbeit in Berkeley nicht mehr auf die Besonderheiten bestimmter Wände oder architektonischer Elemente ein, sondern bezog den gesamten Innenraum des Museums mit ein. STALACTIC/STALAGMITIC: A DRAWING IN SITU AND THREE DIMENSIONS (Stalaktisch/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 Abschrankungen 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 enstandene, aber erst 1982 öffentlich gezeigte Arbeit verlieh der schon früher zugänglichen, aber nicht isolierbaren Installation ihre eigene räumliche Form. Wenig später sollten

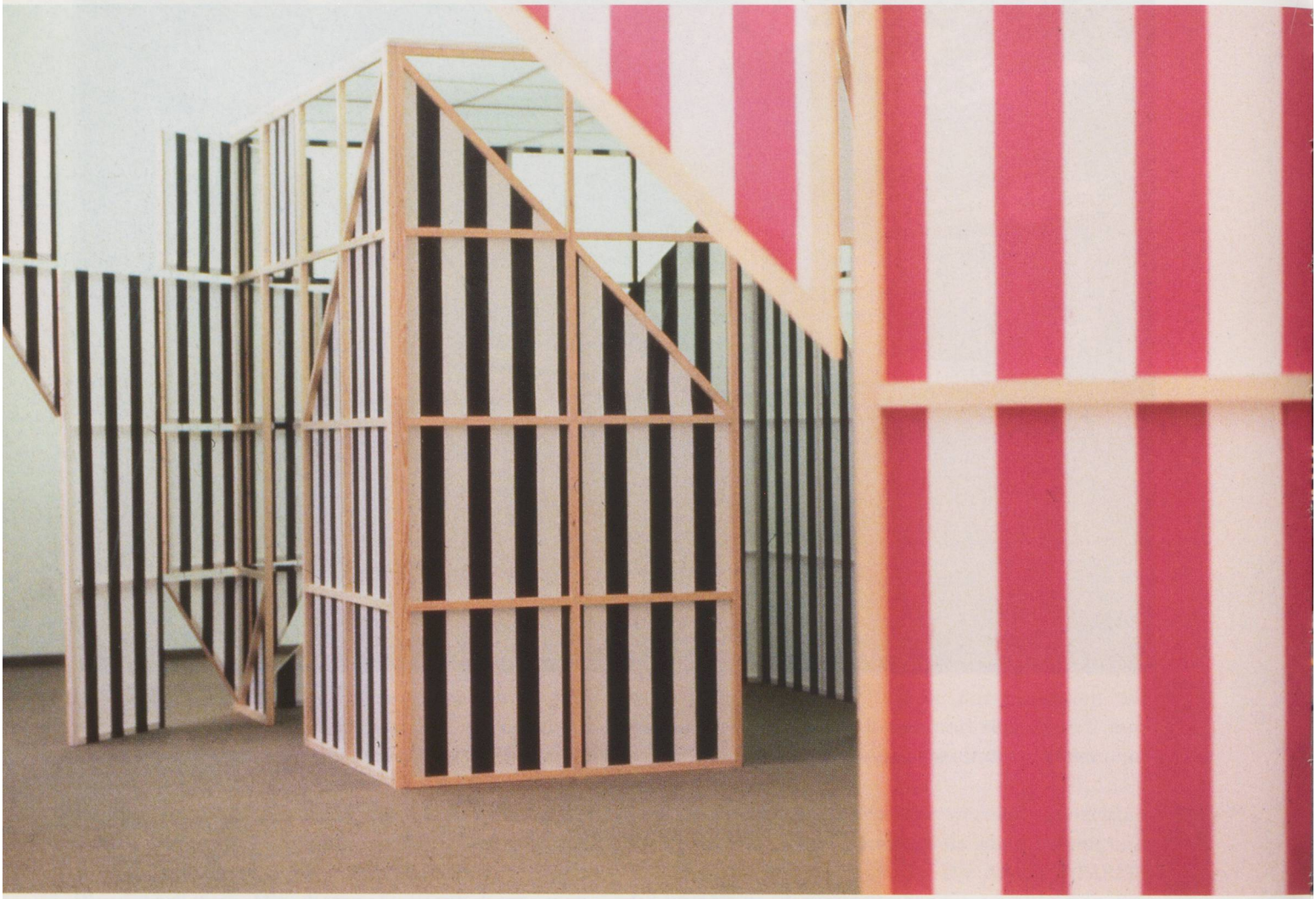


*DANIEL BUREN, photo-souvenir: PLAN CONTRE-PLAN, travail in situ, Museum Haus Esters, Krefeld, May–July 1982, detail.*
*(COPYRIGHT: DANIEL BUREN)*

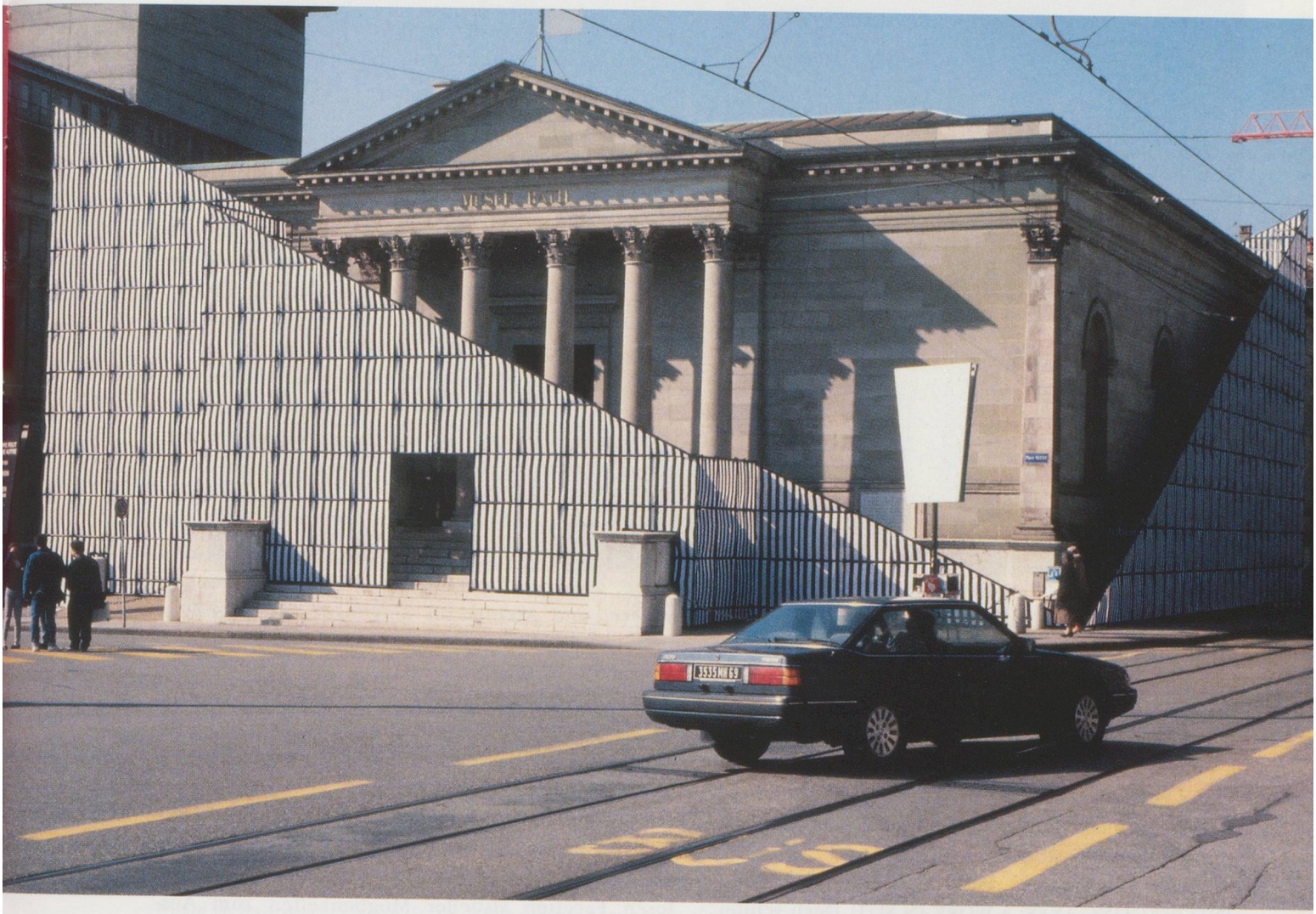
die CABANES ÉCLATÉES (Geplatzte Hütten, 1984) folgen, die in unendlichen Variationen Burens Vorstellung von Malerei anhand begehbarer Pavillons erweiterten. Sie bestanden zunächst aus Stoffbahnen und später, als sie immer raffinierter wurden, auch aus anderen Materialien wie Holz oder Plexiglas.

POINTS DE VUE OU LE CORRIDORSCOPE (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 begehbar 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.

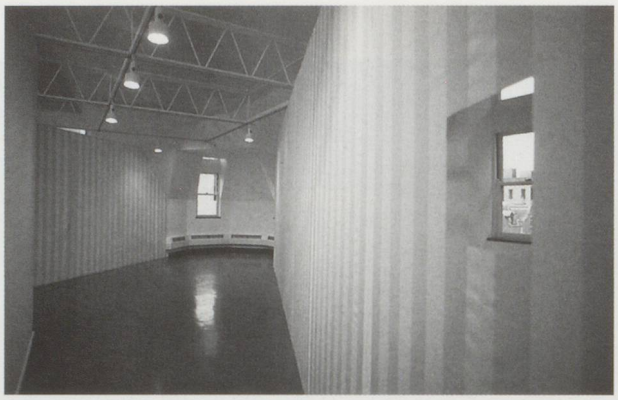
Die Wände von POINTS DE VUE... erzeugten einen dynamischen Dialog zwischen der Malerei – in Gestalt der gestreiften Leinwand – und der Architektur,



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




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



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

die nun von ihrer üblichen Hintergrundrolle als 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.

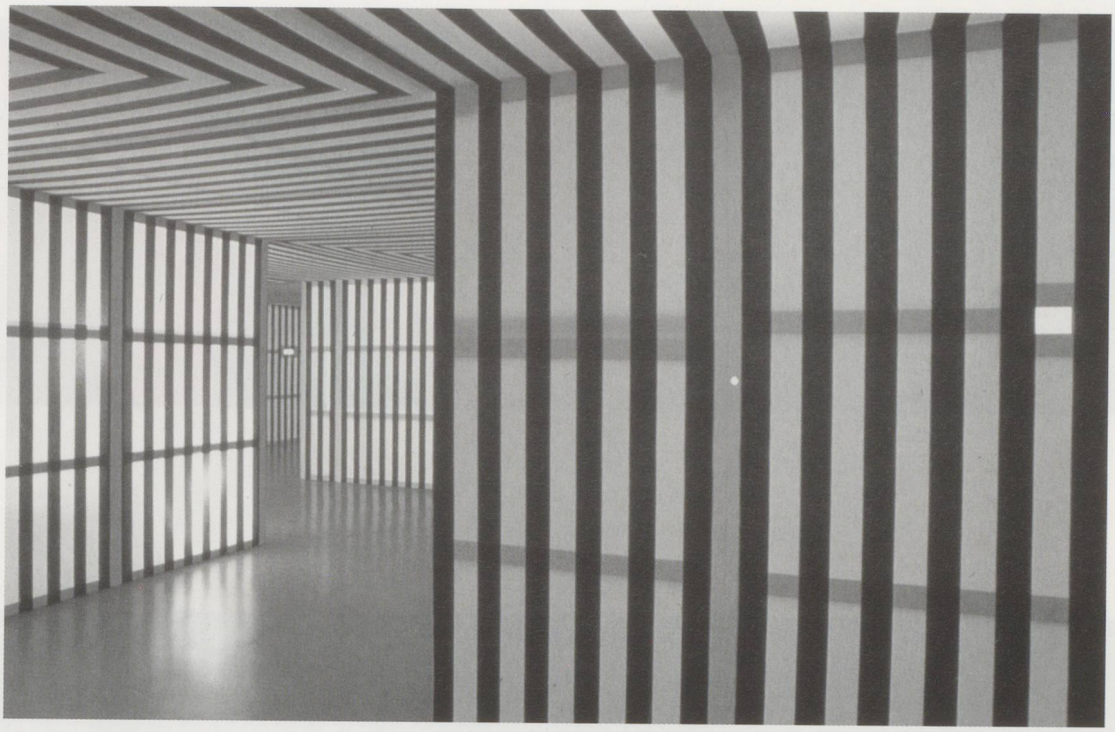
Auch ein weiteres Werk aus dem Jahr 1983, INTERSECTING AXES: A WORK IN SITU (Sich schneidende Achsen: eine Arbeit *in situ*), welches für die Renaissance Society an der University of Chicago entstand, bestätigte den autarken Charakter der Stoff-Wand-Kombination. Es bestand aus zwei sich kreuzenden Korridoren 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 herunterhängend 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)*

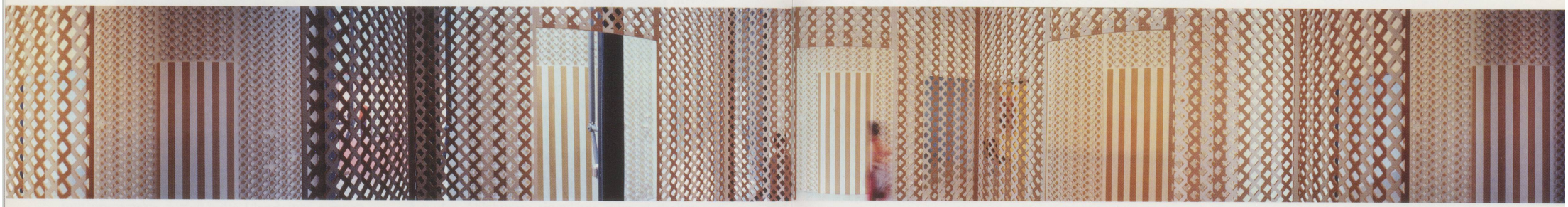
1) Daniel Buren, «Beware», in: *Five Texts*, John Weber Gallery, New York & Jack Wendler Gallery, London 1973, S. 15.
2) Daniel Buren, «On Saturday», in: *Daniel Buren: Around «Ponctuations»* (Lyon: Le Nouveau Musée, Lyon 1980), n.p.

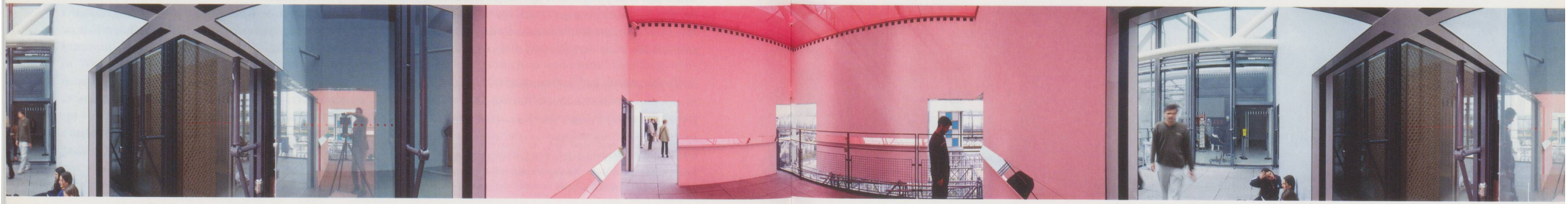


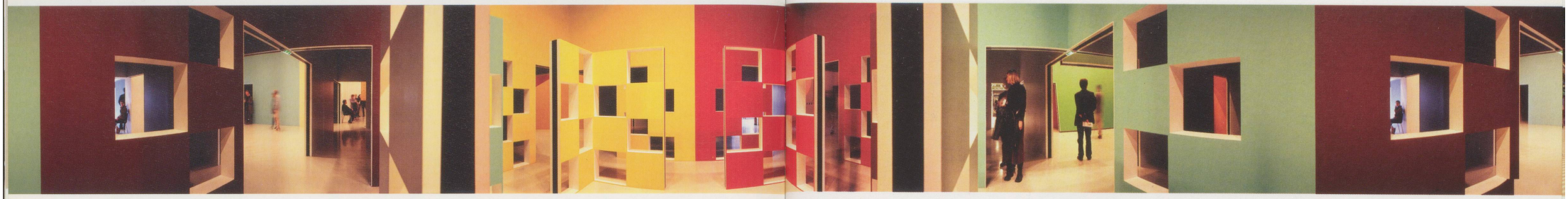
*DANIEL BUREN, photo-souvenir: POINT DE VUE OU LE CORRIDORSCOPE, travail in situ, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, May 1983, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)*

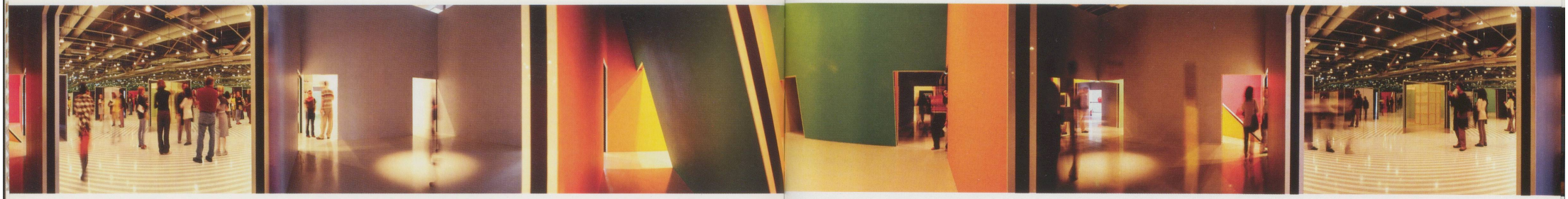
*Page/Seite 78–83: MARIN KASIMIR, SIMULTANÉMENT, 2002.*
*Within the framework of his own studies, Marin Kasimir made a series of photographs in the rooms that constitute my exhibition, "Le Musée qui n'existait pas," using those same rooms as their subject matter. I was so delighted with the result that 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.*

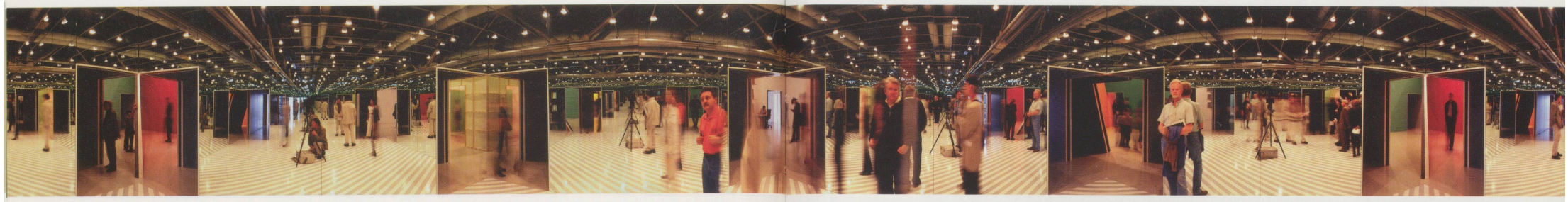
*Im Rahmen seiner eigenen Arbeit realisierte Marin Kasimir in den Räumen meiner Ausstellung «Le Musée qui n'existait pas» eine Reihe von Photographien, die eben diese Räume zum Gegenstand hatten. Ich war vom Ergebnis derart begeistert, dass ich ihn bat – vor einer anderweitigen Veröffentlichung – einige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

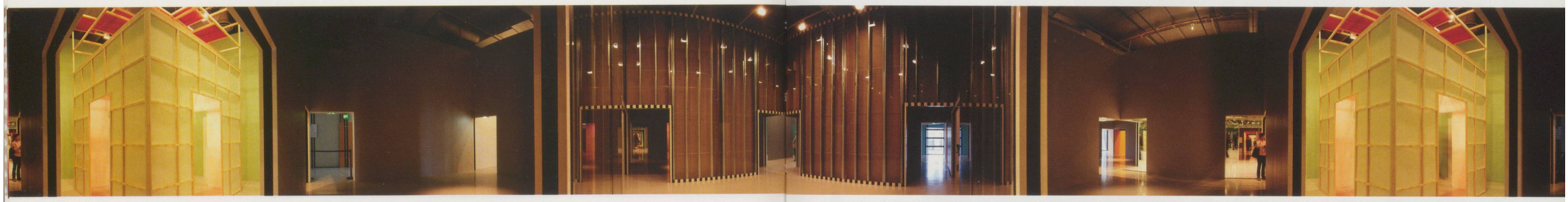












559 DGX 92
559 DGX 92