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 : the decorative as strategy : Daniel Buren's "The museum which did not exist" = das Dekorative als Strategie : Daniel Burens "Le musée qui n'existait pas"

Autor: Gingeras, Alison M. / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680897

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: 12.01.2026

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

THE DECORATIVE AS STRATEGY

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

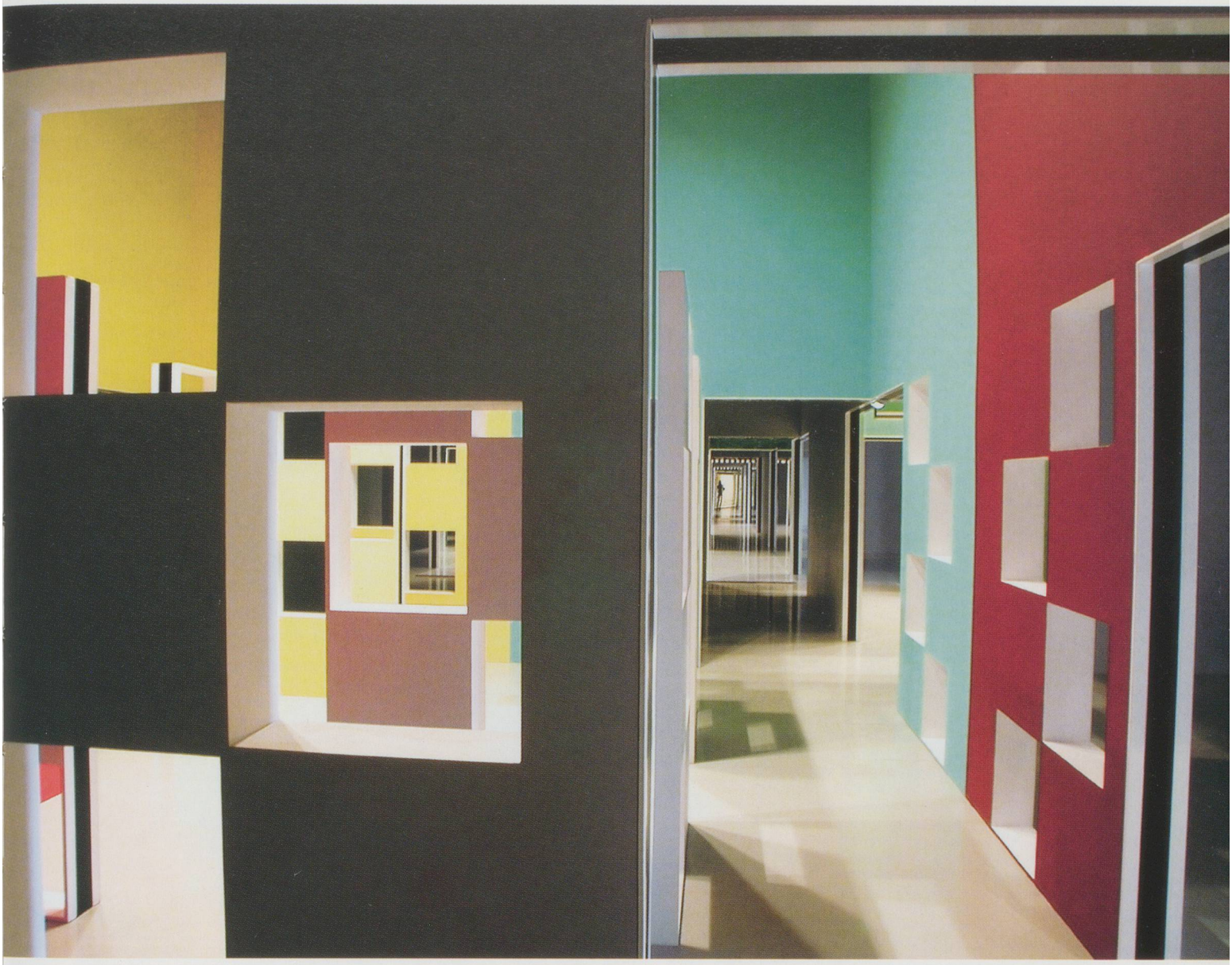
ALISON M. GINGERAS

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 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

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.*



DANIEL BUREN, photo-souvenir: 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)

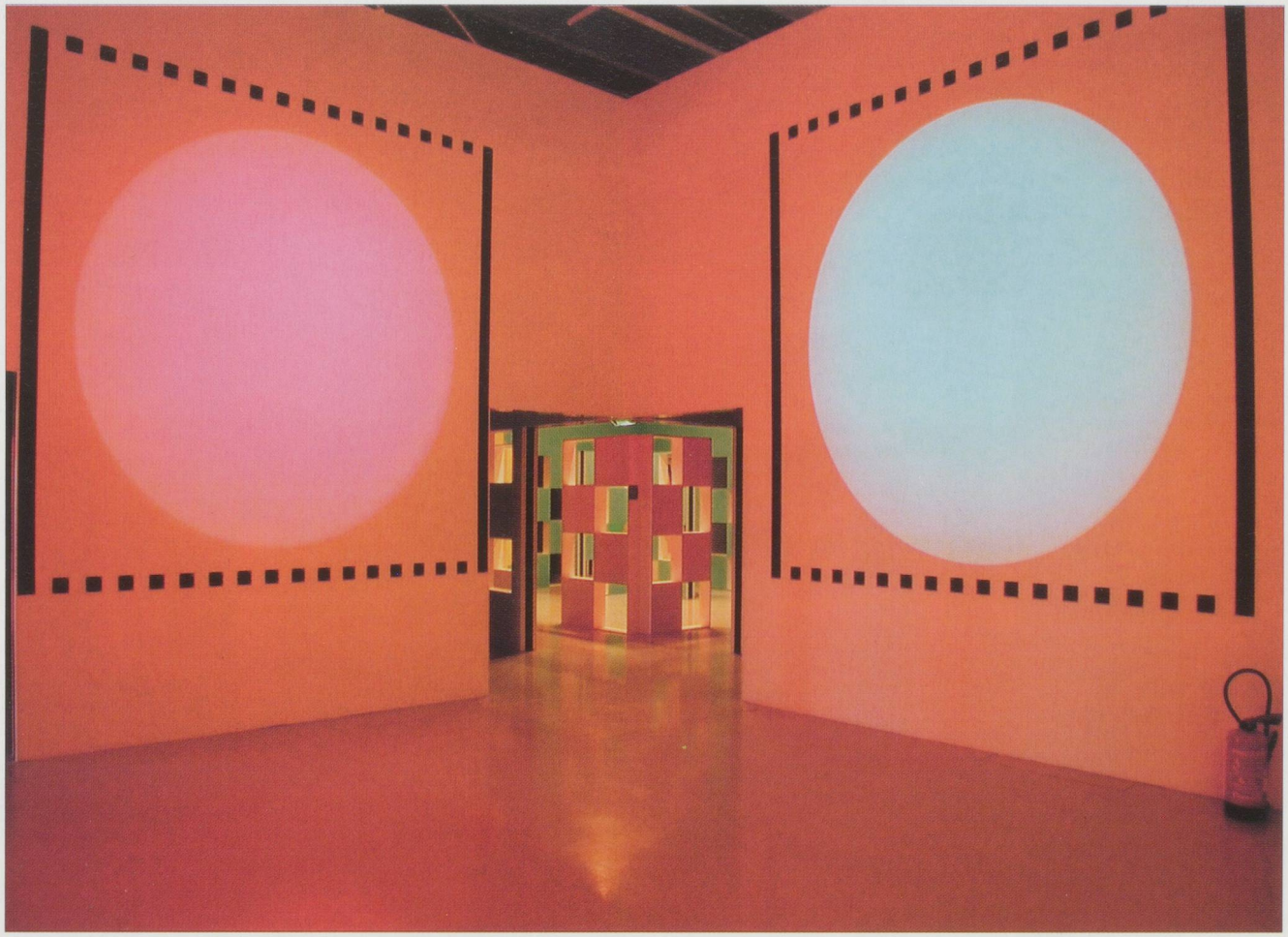
DANIEL BUREN, photo-souvenir: LE PLANCHER À L' INFINI, travail in situ, in "Le Musée qui n'existait pas," Centre Pompidou, Paris, June–September 2002, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

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 Lissisky, 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, 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

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.*

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.

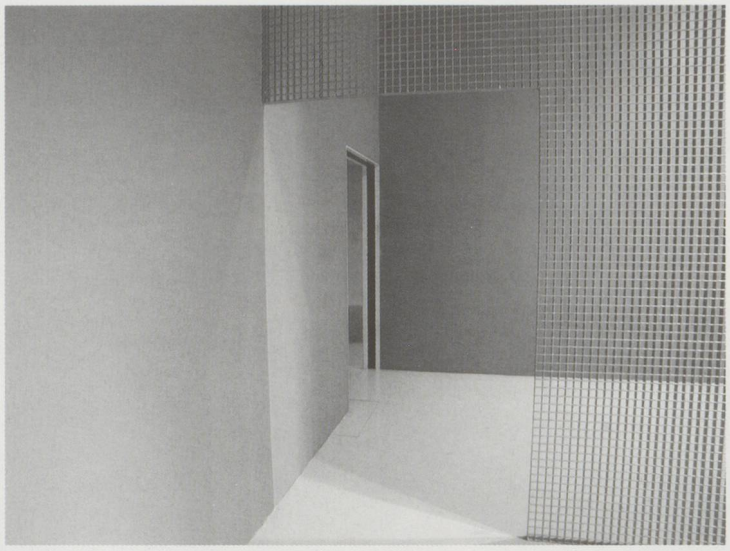
Wie in Vorwegnahme der engen Schranken herkömmlicher kunsthistorischer Interpretationen traf Buren für seine jüngste (und einzige) Einzelausstellung im Centre Pompidou mit dem Titel «Le Musée qui n'existait pas» (Das Museum, das nicht existierte) eine Reihe strategischer Entscheidungen. Der konkrete 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 Pompidou[1)] 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 Neuanordnungen 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 Presserezensionen: 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

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)



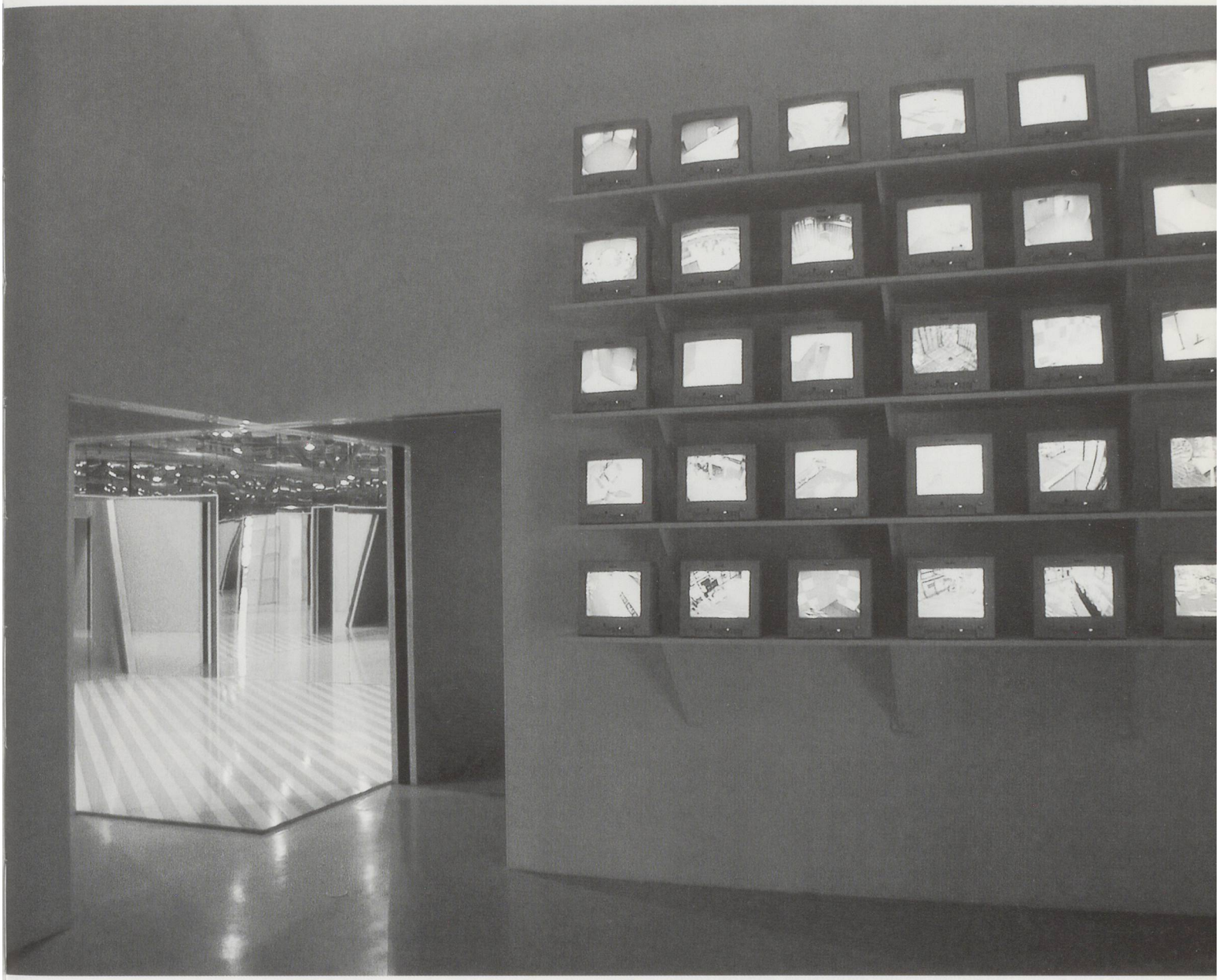
DANIEL BUREN, photo-souvenir: LA GRILLE, travail in situ, in "Le Musée qui n'existait pas," Centre Pompidou, Paris, June–September 2002, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

Reduktion 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 auseinander setzt, 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)]

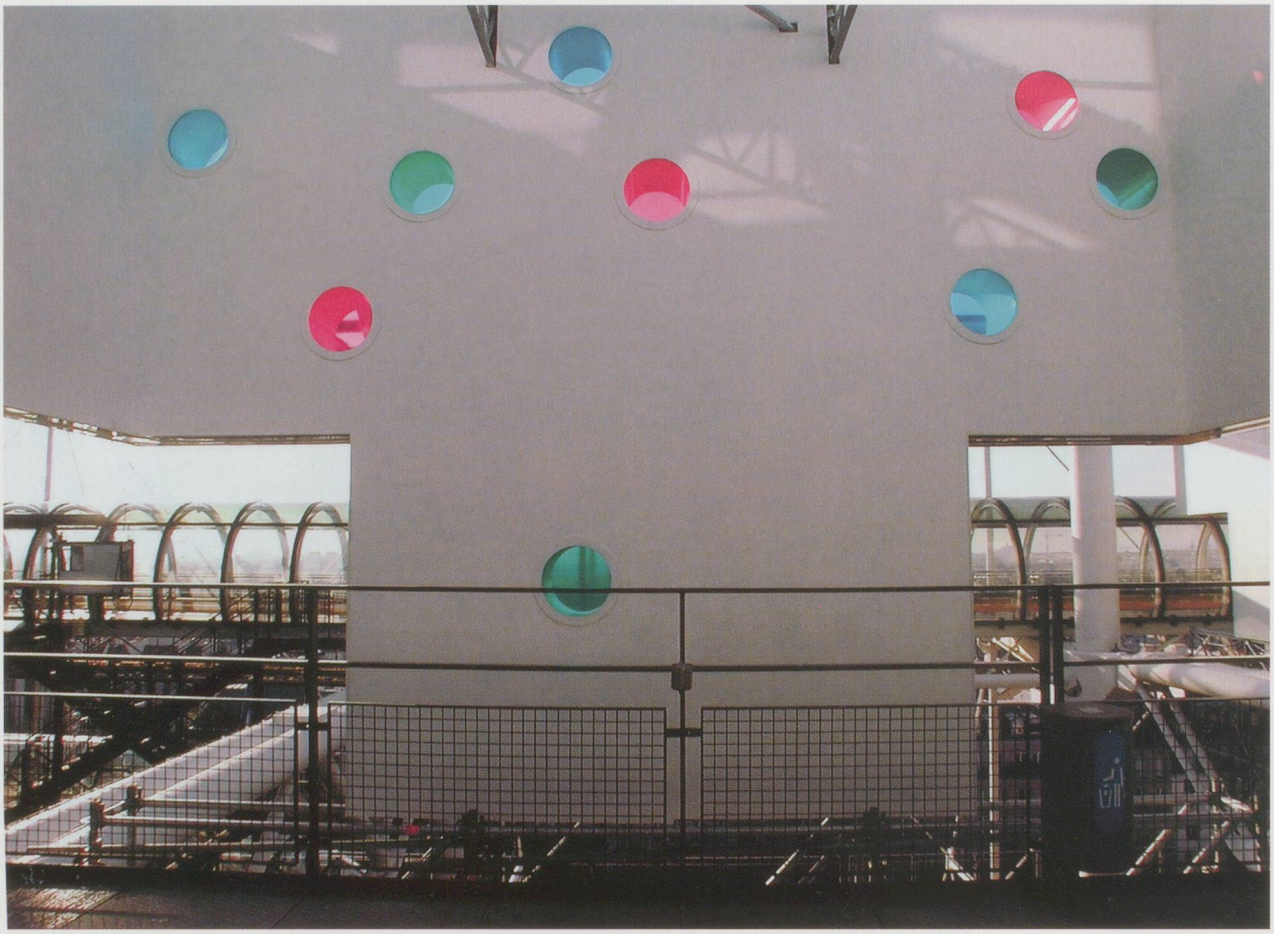
Es ist, als wollte Buren mit dieser Ausstellung darlegen, dass das «Dekorative» – im zwanzigsten Jahrhundert zwischen Künstlern fast immer als übles Schimpfwort verwendet – von jeher ein wesentliches, gewolltes Element seiner Praxis sei. Buren ist tatsächlich einer der wenigen, der erkannt hat, dass sämtliche grossen Künstler dieses Jahrhunderts sich mit der Frage des Dekorativen auseinander gesetzt 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 auseinander setzen. 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 Auseinan-



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)

dersetzung mit dem Dekorativen und dem Begriff des 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 kartesianischen 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 Musée 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.