

RAYAS, NO ESTRELLAS¹

A finales de la década de 1960, *Artforum* y otras revistas especializadas comenzaron progresivamente a publicar las «escenas de las instalaciones» de obras de arte; para mostrar no sólo la pieza misma sino el espacio expositivo en las que estaban ubicadas. Las obras minimalistas de artistas como Robert Morris, Donald Judd y Dan Flavin –que no eran ni pinturas ni esculturas tradicionales sobre pedestales, sino estructuras que compartían un espacio con el observador– difícilmente podían ser recogidas de otro modo; especialmente en el caso de las composiciones con luces de neón de Flavin, donde la obra transformaba la percepción del espacio donde se enmarcaban. La «escena de la instalación» condujo a un nuevo uso del término *instalación*, que pasó a referirse no meramente a una obra de arte localizada en una galería sino a una nueva figura: la instalación artística. Artistas como Marcel Broodthaers y Hans Haacke dieron a esta práctica un giro político. La instalación artística se convirtió en una investigación del contexto artístico en un sentido no puramente espacial sino también institucional. Resumiendo: la investigación fenomenológica minimalista del espacio abrió el camino a una crítica posminimalista de las instituciones y de las estructuras de poder.

Las primeras obras de Daniel Buren también formaban parte de este desplazamiento, pero a diferencia de la mayor parte de las instalaciones artísticas posminimalistas, la práctica de Buren está enraizada en la pintura. A finales de la década de 1960, redujo su vocabulario formal a unas rayas equidistantes de 8,7 cm de anchura. Se daría siempre una alternancia del blanco y de las rayas coloreadas, empleando solamente un único color en cualquiera de los planos rayados. Una aproximación como ésta formaba parte de una revuelta más generalizada presente en el arte de la década de 1960 contra los valores pictoricistas tradicionales: en un manifiesto de 1967, Buren y tres colegas declaraban que ya no eran pintores, en la medida en que «pintar es emplear (conscientemente o no) reglas de composición». Brevemente las rayas de Buren se trasladaron del lienzo a soportes menos

¹ Daniel BUREN, *Mot à mot*, París, Centre Pompidou/Éditions Xavier Barral/Éditions de la Martinière, 2002, 496 pp.

tradicionales como carteles, paredes de salas de exposición y materiales impresos. A diferencia de otros pintores modernistas como Barnett Newman con su «canal psíquico», Buren utilizaba su «signo cero» como algo carente de valor intrínseco. Mejor dicho, su valía depende del modo en el cual determina y actúa en el medio en el que está ubicado; como en los *affichages sauvages*, carteles que Buren pegó en vallas publicitarias de París y de otras ciudades en 1968 y en años posteriores. Si bien las rayas uniformemente espaciadas no eran compatibles, como es obvio, con el imaginario comercial que normalmente exhibían, podrían haber dado la imagen de ser meros gestos formalistas en comparación con el compromiso más abiertamente político de otros carteles de la época. Sin embargo, los *affichages* de Buren eran una forma muy afinada de cuestionar el ambiguo *status* público del arte más avanzado. Sacó sus rayas fuera de los medios habituales del mundo del arte –galerías, revistas– para crear una situación donde eran casi invisibles para los observadores inadvertidos; para poder percibirlo *como arte* había que conocer la obra de Buren y su ubicación. De este modo Buren ponía el acento en la dependencia del arte de su contexto oficial, incluso si la creación emerge para existir «afuera». En sintonía con el lugar/no lugar del trabajo de Robert Smithson, Buren establece una relación dialéctica entre diversos emplazamientos no artísticos y los medios de difusión del arte. Una obra puede que exista en el «espacio público», pero solamente se convierte en pública como obra de arte, en oposición a un objeto físico banal, mediante su inclusión en los canales del mundo del arte.

Los *affichages sauvages* pueden encontrarse bajo la letra *A* del voluminoso libro de Daniel Buren, *Mot à mot*, publicado con ocasión de su reciente exposición en el Centro Pompidou titulada *Le Musée qui n'existait pas*. El libro guarda cierto parecido con un abultado archivador con todas sus divisiones alfabéticas. Debajo de cada letra –únicamente quedan fuera la *K*, la *W* y la *X*– hay al menos una entrada, con un acompañamiento de imágenes y textos: recortes de prensa, cartas y extractos de anteriores artículos de Buren. Así, bajo la «*M*» encontramos «MANIFESTATION / MASQUER / MIROIR / MONUMENT / MOUVEMENT / MUR / MUSÉE». El resultado es un recorrido documentado de su carrera, que a pesar de no seguir un orden cronológico no es tan arbitrario como podría sugerir el criterio alfabético. El material recogido en «CENTRIFUGE / CENTRIPÈTE», por ejemplo, guarda una continuidad esencial con el apartado anterior, «CENSURE». En este último Buren recoge una de las repercusiones más notorias de la politización del arte que se produjo en los primeros años de la década de 1970. Con motivo de una exposición colectiva en el Museo Wallraf-Richartz de Colonia, Haacke había elaborado una obra consistente en la reproducción de un bodegón de Manet con textos donde se detallaba la historia del cuadro y de las personas relacionadas con el mismo: los visitantes descubrían que la pintura, que durante un tiempo perteneció al pintor judío alemán Max Liebermann, había sido adquirida en 1968 por el Wallraf-Richartz-Kuratorium, dirigido por Hermann J. Abs, un poderoso banquero de Alemania Occidental

en los años posteriores a la guerra, cuyos servicios habían sido de vital importancia para la economía bélica del Tercer Reich. Cuando las autoridades del Wallraf-Richartz impidieron a Haacke exponer esta obra, Buren colgó reproducciones de la misma sobre un fondo de sus características rayas acompañado por un texto con el encabezamiento: *Kunst bleibt Politik* [El arte sigue siendo política]. Entonces, en un *Nacht- und Nebelaktion* [acción encubierta con alevosía], la directiva del museo pegó unas láminas de papel blanco sobre las reproducciones de la obra de Haacke.

El otro caso de censura que se recoge en el apartado «CENTRIFUGUE / CENTRIPÈTE» de libro de Buren, supone un ejemplo más vulgar de las políticas del mundo del arte. Para la Sexta Exposición Internacional del Guggenheim en 1971, Buren colgó una gran pieza de tela con rayas verdes en la enorme espiral que organiza el espacio interior del Guggenheim de Nueva York, que a su vez iba a ser complementada con una pancarta azul prendida de un extremo a otro de la calle en el exterior del museo. De nuevo, Buren estaba explorando la dependencia del arte en los «espacios públicos» de los canales de difusión artística tales como el museo. Sin embargo, algunos artistas estadounidenses cuyas obras se exhibían en la rampa en espiral de Frank Lloyd Wright se sintieron eclipsados por el «decorador» francés y los comisarios del Guggenheim tuvieron que quitar el lienzo a rayas verdes. Todo el incidente se encuentra documentado en *Mot à mot* con varios textos, incluyendo una carta de Flavin dirigida a Buren que concluye con las palabras: «Además, que quede claro, que ni siquiera me merece la pena malgastar mis esfuerzos para fastidiarte». El nuevo interés en el contexto artístico, al mismo tiempo que provoca una mayor atención hacia los cimientos ideológicos de las instituciones, también conduce a una situación en la que riñas como ésta se juzgan dignas de ser documentadas.

En la obra realizada por Haacke a principios de la década de 1970, podemos ver el desarrollo de una sociologización del arte: los artistas ahora se interesan por el funcionamiento del mundo del arte, por sus estructuras de poder y por cómo éstas son moldeadas por influjos económicos y políticos. El *Mot à mot* de Buren es fruto de este proceso, documentando no sólo su trabajo sino también su trayectoria a través del círculo de las redes e instituciones artísticas. En la década de 1980 la sociologización del arte y del discurso artístico se vio emulada por el giro de la sociología hacia el arte; una tendencia que culminó en la década de 1990 con trabajos como *Les Règles de l'art* de Pierre Bourdieu (1992), *Die Kunst der Gesellschaft* de Niklas Luhmann (1995) y *Le triple jeu de l'art contemporain: sociologie des arts plastiques* de Natalie Heinich (1999), por no mencionar una profusión de contribuciones menores. En 1994 Bourdieu también publicó una colección de diálogos mantenidos con Haacke titulada *Libre-échange* (publicada en inglés un año más tarde bajo el título *Free Exchange*), donde mostraba su afinidad hacia la práctica sociológica crítica del artista.

Poco antes de su muerte, Bourdieu aceptó realizar una contribución a la exposición de Buren en el Centro Pompidou para la cual concibió un tipo de instalación sociológica que documentaría la recepción crítica de la obra de Buren, utilizando vídeo, textos y otros soportes mediáticos. «Si yo tuviera tiempo», había comentado en 1993, «en lugar simplemente de decir en abstracto que “el mundo del arte es un campo”, filmaría una galería durante una muestra privada con los comentarios de los artistas y después analizaría todo lo que destila la lógica del campo». Bourdieu falleció antes de que el proyecto del Centro Pompidou pudiera ser realizado, pero sus notas para el mismo están incluidas en *Mot à mot*; en total conllevan nueve páginas bajo la entrada «COMPRENDRE». En ellas, Bourdieu critica el uso de la sociología «como arma infalible contra el arte contemporáneo» que, mediante una especie de «populismo sociológico», recurre al rechazo extendido hacia estas obras para condenar tanto la práctica artística contemporánea como la utilización de fondos públicos para apoyarla. Bourdieu, en contraste con ello, quería situarse a sí mismo como «sociólogo *in situ*», emulando la descripción de Buren de sus prácticas específicamente localizadas, apelando a una forma de sociología que artísticamente estaría legitimada y en sentido material, situada.

¿Cómo se plasmaría esto? Buren construyó una inmensa instalación sobre el sexto piso del Centro Pompidou consistente en una urdimbre de cubículos cuadrados, con un tamaño cada uno de aproximadamente 5 por 5 metros; uno de ellos estaba destinado a ser ocupado por la presentación sociológica de Bourdieu. Como dejan claro sus notas finales para el proyecto —interrumpido el 20 de enero de 2002, justo tres días antes de su muerte—, Bourdieu proponía un modelo de los diferentes tipos de «espectadores», distribuidos en tres niveles distintos y cuyas opiniones estarían desplegadas por todas las paredes del cubículo. El primer nivel representa la *vox populi*; el segundo, «el nivel de los críticos de arte»; y el tercero es el «nivel reflexivo». Bourdieu aporta un listado de citas para cada uno de los tres niveles. Aunque sostiene que la *vox populi* en esta ocasión está integrada por «la así llamada audiencia cultivada», muchos de los comentarios sobre el arte contemporáneo (en este caso el de Buren) reunidos bajo esta rúbrica tienen pocas pretensiones culturales: «esto no es arte», «esto sólo pretendía escandalizar», etcétera. Muchas de estas observaciones fueron grabadas en el *cour* del Palais Royal, rediseñado por Buren en la década de 1980. Por supuesto, la sección dos contiene declaraciones de los críticos de arte, excepto una de Nathalie Heinich. El nivel reflexivo, en cambio, contiene únicamente citas del propio Bourdieu; al margen de una de Baudelaire. Los textos de los diferentes observadores iban a ser recitados por un actor que sería filmado y su imagen proyectada sobre una de las paredes de la estancia; el resto, cada una con un color diferente, contendría textos impresos con las reacciones de los diversos observadores. En el techo, Bourdieu tenía pensado poner una pintura de Jackson Pollock elegida por Buren al lado de otra realizada por el pintor islandés Erró titulada *The Background of Pollock* (1967), donde las obras canónicas del arte

occidental emergen por encima de la cabeza de Pollock flotando en el vacío. Según la explicación de Bourdieu, el Erró mostraría

que no se puede «entender» un Pollock (ni ninguna otra obra de arte contemporáneo) a menos, como *sine qua non*, que se tenga en la cabeza lo que el artista tenía en la suya, o en su mano, o en su ojo: es decir, la totalidad de la historia del arte y, en consecuencia, la totalidad de las posibilidades pictóricas, pasadas y presentes.

Así pues, la exclusión popular de las cuotas de conocimiento de la historia del arte requeridas para comprender el arte contemporáneo es lo que Bourdieu identifica en las raíces del rechazo público de gran parte de la práctica artística actual, antes que el elitismo intrínseco de la obra, como se propugna por los populistas sociológicos.

Claramente Bourdieu percibe que el arte contemporáneo se halla bajo el fuego cruzado de un populismo severo, por un lado, y de tendencias más directamente políticas por otro. Sus miedos se confirman en parte por las declaraciones de algunas figuras como Jean Clair, director del Museo Picasso y un representante muy influyente del mundo del arte —citado por Bourdieu en la categoría de «Observadores 2»—, quien ha expresado opiniones próximas a las del Frente Nacional. Por un lado, glorifica «la tradición francesa» y el arte vinculado a «la patria» y, por otro, despotrica contra el internacionalismo y el arte experimental. Otro ejemplo de esta tendencia se produjo en noviembre del año pasado cuando Ami Barak, distinguido director del Fondo Regional de Arte Contemporáneo (FRAC) de Languedoc-Rosellón, fue destituido de su cargo por la administración regional. Su internacionalismo y su negativa a dar un sesgo populista de derechas al programa del FRAC no fueron bien recibidos por los representantes del Frente Nacional. Pero centrar la atención en tales elementos es retratar al arte contemporáneo como un enclave asediado, cuando en realidad es un elemento capital de una industria cultural floreciente; si no ella misma una industria en toda regla.

A alguien que tacha a Buren de *artiste officiel* Bourdieu lo clasifica como «Observador 1.3.» Los populistas han utilizado su éxito y su reconocimiento oficial como pretexto para acusarle de pertenecer a la elite. Pero el hecho mismo de que pueda darse esta crítica es una muestra indiscutible de que la posición actual de Buren es muy distinta de la que ocupaba en 1968. Bourdieu tiene bien poco que decir sobre la verdadera carrera de Buren, o sobre la transformación del mundo del arte y de su audiencia, o audiencias, durante las décadas más recientes. En su lugar, eligió pintar un cuadro algo anticuado del artista como héroe solitario de vanguardia que tiene que ser defendido, por un sociólogo reflexivo y autorizado en el arte, de los ataques que recibe desde todos los frentes.

Bourdieu empuñaba las armas contra una forma de sociología que trata el arte como una esfera ajena y que se enorgullece de su habilidad para horadar las pretensiones de la práctica artística contemporánea, desmascarándola como una «impostura» perpetrada por una pequeña elite. ¿Acaso Bourdieu se identifica tan estrechamente con la posición de Buren que es incapaz de desarrollar una actitud reflexiva hacia la misma? Cuando se trata con obras de arte dentro de cualquier disciplina, esta actitud debe suponer no sólo una implicación con la esfera del arte y del discurso del arte, sino también una conciencia de sus limitaciones. Es necesario estar profundamente comprometido con la obra de un artista, pero también ser capaz de distanciarse y ubicarla en otros contextos distintos, no sólo en el de las intenciones del autor. Los mejores artículos de Bourdieu hacen precisamente esto, especialmente desde una perspectiva histórica: su análisis de *La educación sentimental* de Flaubert en *Les Regles de l'art* es un ejemplo obvio. Pero en este caso parece como si en su deseo de contener el populismo sociológico a través de su conversión en un sociólogo *in situ*, Bourdieu haya terminado por convertirse en un rehén de su parcialidad por Buren.

¿Cuál es la consideración que nos podría merecer la trayectoria de Buren en el mundo del arte de las tres últimas décadas? La exposición en el Centro Pompidou también contaba con la instalación remozada de una obra de 1977 realizada especialmente para el entonces novísimo megamuseo. *Les Couleurs: sculptures* consistía en la disposición de las rayas de Buren sobre varios tejados parisinos que se podían tratar de distinguir desde el museo gracias a unos prismáticos colocados en puntos estratégicos. Al igual que el proyecto del «lugar/no lugar» de Smithson, esta obra actualmente da la impresión de ser algo así como una despedida de las esperanzas neovanguardistas en dejar atrás el mundo del arte y fusionarse con la vida real. Cuando te colocas en el túnel transparente de las escaleras del Pompidou contemplando la ciudad, te das cuenta de que en lugar de esa fusión lo que tuvo lugar en la década de 1980 y en la de 1990 fue la colonización de las ciudades por un arte transmutado en espectáculo: exposiciones como *Chambres d'amis* en Gante o *Skulptur* en Munster crearon un circo itinerante donde las capacidades de los artistas y de los comisarios estaban volcadas en el «marketing urbano». La contribución de Buren a *Chambres d'amis* consistió en cubrir parcialmente de rayas el dormitorio de invitados de la casa de una pareja de coleccionistas de arte que podía ser visitada durante la exposición; y reconstruir esa habitación en el museo, donde había rayas en la sección de la pared dejada sin cubrir en la habitación real. Una obra precisa y elegante pero que también indica la facilidad con la que la dialéctica de los espacios del arte y del no arte de Buren se ha doblado a los propósitos del turismo cultural, la dócil absorción de aquélla en el espectáculo artístico.

Lo que ha hecho la obra de Buren particularmente apropiada para el «mundo del arte transmutado en industria cultural» de las dos últimas

décadas es su sofisticación visual y su atractivo óptico. Él sostiene, según se dice en un texto sobre el incidente de Colonia, que introdujo la obra rechazada de Haacke utilizando una obra suya «que había tenido la fortuna suficiente de *agradar* a los mecenas de la exposición». Buren sabía que su obra poseía esta cualidad, mientras que la de Haacke desde luego que no, pero en aquella ocasión sabotó conscientemente esta cualidad de *agradar*. En general, su trabajo se ha vuelto cada vez más atrayente. A pesar de su manifiesto de los primeros años, Buren ha continuado siendo un pintor en su tratamiento hacia el color y la composición; quizá sus rayas sean en sí mismas una «no composición», pero forman una en cuanto son instaladas. Su trabajo ha sido criticado por su aspecto decorativo, pero su respuesta –que puede encontrarse en *Mot à mot* bajo la entrada *décoratif*– es que virtualmente ninguna obra relevante del siglo xx desatiende este aspecto. De hecho, Buren ha perseguido el diálogo directo con Matisse, consagrado más que ningún otro pintor del movimiento moderno al arte decorativo. En 1995 el Museo de Arte Moderno de la Villa de París acogió la instalación permanente de algunos de los primeros lienzos de Buren –*Murs de peintures* (1966-1977)– en dos conjuntos que sirven de acompañamiento a *La danza* de Matisse. A medida que a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970 el arte se iba centrando más en el contexto y que el contexto se convertía en parte del arte, éste efectivamente se fue alejando de un proceso de composición formal para convertirse en un proyecto decorativo para un lugar específico; muy semejante a lo que encontramos en muchas de las obras de Matisse. Las creaciones de Buren a menudo son más atrevidas que la decoración tradicional, y esto es lo que las hace acomodables en el mundo del espectáculo artístico. Durante las últimas dos décadas, el motivo rayado ha sido progresivamente sustituido por la utilización de espejos, planos de colores, materiales diversos y montajes de carácter espacial más complejos. Si tradicionalmente la decoración busca embellecer un lugar y hacerlo agradable, la transformación espectacular de un espacio torna un agradable ambiente de trabajo, o de vida cotidiana, en una atracción por sí mismo.

Los cubículos de Buren en la exposición del Centro Pompidou estaban, alternativamente, o bien vacíos o bien alterados de algún modo por sus sofisticados utensilios: una habitación tenía las paredes de espejo para crear la ilusión de un espacio infinito; otras tenían focos de colores, planos rayados, materiales translúcidos cromáticos e, incluso, se llegaba a utilizar el sonido. La presentación de Bourdieu habría estado enmarcada en lo que viene a ser un inventario de efectos, un análisis casi didáctico de los modos en los que los espacios de exhibición pueden ser espectacularmente transformados. Una obra como ésta correría el riesgo de ser una manipulación cínica si no hubiera tenido este carácter sistemático, si no hubiera puesto en primer plano el medio utilizado para la manipulación. La exploración de Buren del «arte transmutado en espectáculo», con su énfasis en la creación de «experiencias», opera mediante la utilización de medios espectaculares; pero vuelve transparentes las estra-

tagemas de los megaespectáculos de hoy, con lo que únicamente se pueden describir como juegos de rigor; en lugar de abrumar al espectador, revela la tramoya de sus efectos, y en el proceso estimula una actitud analítica hacia ellos. No cabe duda de que su obra es visualmente más placentera que nunca y de que difícilmente constituye un asalto frontal a la práctica expositiva contemporánea, o a cualquier otra a este respecto. Pero partiendo de que la práctica de Buren es contextual, debe trabajar en y con el contexto dado antes que retirarse a alguna esfera de pretendida pureza.