

Martin Hartung

Kollaboration: *public art* und *real estate*. Scott Burton und das «Verschwinden» der Kunst in den 1980er Jahren

In einem kritischen Beitrag zu den langen Debatten um die Entfernung von Richard Serras Skulptur *Tilted Arc* (Abb. 1) im März 1989, die acht Jahre zuvor auf der Federal Plaza in New York montiert wurde, kommt Benjamin Buchloh unter anderem auf die Position Scott Burtons zu sprechen.¹ Der US-amerikanische Künstler machte in den 1980er Jahren durch eine Reihe von öffentlichen Kommissionen nutzbarer Möbel-Skulpturen im Dienste sozialer Funktionen Schlagzeilen. Serra dagegen habe sich, so Buchloh, gerade nicht durch eine Anpassung an bestehende architektonische Kontexte ausgezeichnet. Vielmehr sei er durch eine Störung der «dekorative[n] Funktion des Platzes» in Erscheinung getreten, wie der Künstler es selbst ausdrückte.² Dieser moderne, durchaus autoritäre «Absolutheitsanspruch auf direkte und unvermittelte ästhetische Präsenz» wird von Buchloh mit dem postmodernen, kompromissbereiten, den herrschenden Verhältnissen gegenüber affirmativen Ansatz kontrastiert, welchen Burton mit seinen funktionalen Arbeiten im öffentlichen Raum verkörpere, die «den Erfahrungsspielraum des Individuums und des Kollektivs auf die Aktivität des bloßen Sitzens [reduzierten]».³ Sein Argument eines *Vandalismus von oben* gegen die Integrität von Serras Werk unterstreichend, vernachlässigt Buchloh jedoch Burtons kontextreflexives Vorgehen im Rahmen öffentlicher Platzgestaltungen mit Möbel-Skulpturen. Deren sich wiederholende Formen, unter anderem abgeleitet aus Beschäftigungen des Künstlers mit De Stijl (allen voran mit den Arbeiten Gerrit Rietvelds), den funktionalen Möbel-Skulpturen und den Sockeln Constantin Brâncușis, dem Konstruktivismus Wladimir Tatlins sowie in Auseinandersetzung mit Minimalismus und Konzeptkunst, aber auch die geschäftstaugliche Materialität der Arbeiten – zur Verwendung kamen überwiegend luxuriöse Materialien wie Granit und Marmor, Beton und Stahl, die aufgrund ihres ebenfalls archi-

1 Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981–1989, (zerstört), Cortenstahl, Länge 36,6 m, New York, Federal Plaza, Foto: Burt Roberts



tektonischen Gebrauchs in direkter Verbindung zu den sie umgebenden Bauwerken standen – machen Buchlohs Lesart verständlich.⁴ Sie übergeht aber die historische Komplexität des sozialen Anspruchs Burtons.⁵ Dessen kollaborative Praxis war in den 1970er Jahren aus informellen Straßenperformances hervorgegangen, für die Burton soziale Verhaltensmuster analysierte und Möbelplatzierungen im «arkadischen» Naturraum vornahm. Ab 1975 begann er, mit Abgüssen gefundener Objekte zu arbeiten, und, wenig später, in der Tradition der Minimal Art eigene Entwürfe in Werkstätten umsetzen zu lassen.⁶ Seine funktionalen, nicht-hermetischen Arbeiten waren auf eine Integration in ihren Umraum angelegt, der von Künstlerinnen und Künstlern zunehmend mitgestaltet wurde, anstatt ihm oppositionell zu begegnen.

In den 1980er Jahren kam es nach einer bauschwachen Phase und einer damit einhergehenden «architektonischen Selbstreflexion», die Forderungen nach einer Autonomie der traditionell nutzerorientierten Disziplin nach sich zog, zu einem verstärkten Einbezug von Künstlerinnen und Künstlern bei der Planung, Kontextualisierung und Ausführung ihrer Arbeiten im architektonischen Umraum. Dieser neuen Situation in der US-amerikanischen Stadtraumgestaltung ging ein Verständnis von öffentlicher Skulptur als monumentalem, dekorativem Beiwerk von Bauten in einem überwiegend von Architektinnen und Architekten sowie deren Klienten bestimmten Gestaltungsprozess voraus. Während die Aufstellung von Skulpturen im öffentlichen Raum der Gebäudeplanung üblicherweise nachgeordnet wurde, entwickelte Burton das Selbstverständnis eines an den Planungen teilhabenden «public sculptor» in überwiegend privatwirtschaftlichen Kontexten.⁷

Die Mehrzahl der Kunstwerke im öffentlichen Raum wurde in den USA seit den späten 1950er Jahren durch kommunale sowie staatliche Programme gefördert, beziehungsweise zunehmend im Zuge gemeinschaftsbildender Projekte innerhalb größer angelegter Stadtteil- und Nachbarschaftsumgestaltungen verwirklicht. Einige von ihnen – selbst wenn sie einer sozial integrativen Planung unterlagen – gerieten durch politische und wirtschaftlich motivierte Entscheidungsprozesse zu Motoren der Gentrifizierung innerhalb von komplexen Marktprozessen.⁸ Burton, der in den 1960er Jahren zunächst als Kunstkritiker in Erscheinung trat, betonte mit einem ausdrücklich moralisierenden Anspruch eine Abkehr von autonomer Kunst: «moving away from the hermetic, the hieratic, the self-directed; toward more civic, more outer-directed, less self-important relations with social history.»⁹ Eine Benutzung von «Architektur-Skulpturen» durch Passantinnen und Passanten war in der US-amerikanischen Nachkriegskunst jedoch spätestens seit den Happenings Allan Kaprows und den frühen Interventionen Claes Oldenburgs, die Burton kannte, kein neues Konzept mehr.¹⁰ Die Novität stellte vielmehr deren systematische Implementierung in profitorientierte und stadtplanerische Prozesse dar. Kaprows zu Beginn der 1960er Jahre formulierte Vorstellung vom Künstler als einem beruflichen Unternehmer nahm hierbei neue Dimensionen an.¹¹

Kollaborationen zwischen Kunst und Architektur

Im Rahmen des Großbauprojektes des Equitable Centers der Equitable Life Assurance Society in Manhattan, für die Burton als meistbeschäftigter Teilnehmer eines Programmes von Kunstkommissionen mehrfach im Innen- und Außenraum tätig war, äußerte sich einer der Vorsitzenden des Investmentunternehmens 1985 gegenüber der *New York Times* unmissverständlich über den ökonomischen Zweck dieser Aufträge: «This is investment real estate [...]. We are doing these things

because we think it will attract and hold tenants, and that they will pay us the rents that we're looking for.»¹² Burton hingegen fokussierte auf die von ihm referenzierte soziale Funktion seiner Skulpturen, die er charakterisierte als: «addressed to a non-art audience as much as to an art audience. It's functional and pragmatic. You can sit on it, eat on it.»¹³ Ein Jahr später führte er aus: «Communal and social values are now more important. What office workers do in their lunch hour is more important than my pushing the limits of my self-expression.»¹⁴ Formuliert in der Hochphase der Debatte um Serras «self-expression» mittels *Tilted Arc*, beschäftigte Burton die künstlerische Autonomie, wobei er den Selbstzweck eines Kunstwerkes nicht befürwortete, sondern dessen Entstehungsbedingungen im Blick hatte, wenn er die Ansicht vertrat, dass die Autonomie des Künstlers oder der Künstlerin eher durch das Lösen von pragmatischen Problemen entstehe als durch einen Rückzug ins Atelier, den Serra und Donald Judd auf jeweils unterschiedliche Art durch neue Produktionspraktiken zur Umsetzung ihrer Entwürfe aufbrachen.¹⁵ Der vergleichsweise neue Wirkungsradius von Burtons Kunst, die in Großstädten täglich von Hunderttausenden benutzt und damit aktiviert beziehungsweise vervollständigt werden konnte, war direkt mit Debatten um öffentliche Plätze, soziale Interaktion, Kommunikation sowie gesamtgesellschaftliche Gestaltungsräume im Stadtraum verknüpft. Im US-amerikanischen Kontext warnte beispielsweise der Soziologe Richard Sennett in seinem Buch *The Fall of Public Man* (1977) vor dem «Absterben des öffentlichen Raumes».¹⁶ Für dessen Wiederbelebung, so schien es, bot sich in einer Zeit gesteigerter Reflexion historischer Zusammenhänge auch eine Rückbesinnung auf avantgardistische Forderungen nach gesellschaftlich wirksamer Kunst an.

Die neue Dimension des Selbstverständnisses der künstlerischen Arbeit als Dienstleistung im städtischen Raum wurde im Frühjahr 1981 unter dem Schlagwort der «Kollaboration» in einer Wanderausstellung thematisiert, die anlässlich des einhundertjährigen Bestehens der US-amerikanischen Architectural League unter dem Titel *Collaboration: Artists & Architects* in der New Yorker Historical Society stattfand. Anstelle eines geschichtlichen Überblicks US-amerikanischer Verhältnisse wurden europäische Ansätze des frühen 20. Jahrhunderts referiert, wie die Forderung nach der Einheit der Künste in der Gründungsphase des Bauhauses und das Ideal kollektiver Praktiken bei Dada und De Stijl. Allerdings legte die Ausstellung «über Rivalität und Bauhaus hinaus» den Schwerpunkt auf «neue Partnerschaften in den Künsten», indem kommissionierte Gemeinschaftsprojekte von zehn Architekten, einer Architektin und den jeweiligen Künstlerinnen und Künstlern vorgestellt wurden.¹⁷ Dass die Architekten «ihre» Künstler auswählten, wurde von den Rezensentinnen als zu einseitige Form der Kollaboration kritisiert, zumindest wenn man diese als «hierarchiefreie oder doch zumindest -kritische» Form der Zusammenarbeit begreift.¹⁸ Der Begriff der «Partnerschaft» zielte auf ein gleichberechtigtes Miteinander, das bisweilen aber schwierig umzusetzen war, und verwies auf eine Entwicklung in den Geschäfts- und Planungsbeziehungen zwischen Architekten, Architektinnen, Künstlerinnen und Künstlern, die schon am Ende des folgenden Jahres ungeahnte Ausmaße annahm: Im Kontext der Neuerschließung der Battery Park City im Süden Manhattans kam es dort erstmals seit den 1930er Jahren zu einer großangelegten Stadtteilbebauung, die ein hochbudgetiertes Kunstprogramm einschloss, das ab Dezember 1982 verfolgt wurde. Neu war die Art der erfolgreichen Kollaboration zwischen dem Architekturbüro César Pellis, dessen Museum Tower sich nach seinem Expansionsprojekt des Museum of Modern Art noch im



2 César Pelli / Siah Armajani / Scott Burton / M. Paul Friedberg, *Battery Park Plaza*, 1982–1990, Fotografie mit Blick auf das World Financial Center, Foto: Timothy Hursley

Bau befand, den Künstlern Siah Armajani und Scott Burton sowie dem Landschaftsarchitekten Paul Friedberg in einem frühen Planungsstadium des *real estate development* (Abb. 2).

Die dreizehn Millionen US-Dollar teure Battery Park Plaza wurde auf einem etwa vierzehn Hektar großen Areal errichtet, das direkt an das von Pelli kurz zuvor geplante World Financial Center anschließt, und markierte sowohl städtebaulich als auch vor dem Hintergrund künstlerischer Produktion ein neues Niveau, das im Folgenden mit einem Schwerpunkt auf dem inklusiven künstlerischen Anspruch Burtons besprochen wird. Inwieweit forderte die interdisziplinäre Arbeit an nutzbaren Skulpturen im öffentlichen Raum eine affirmative Haltung des Künstlers heraus, wie sie Buchloh im Kontext der Entfernung von *Tilted Arc* anführt? Welche Rolle nahm Burton in dieser neuartigen Konstellation der Kollaboration ein und welche Folgen hatte letztere für den Status des Kunstwerkes? Burtons parallel zur utilitären Arbeit im Stadtraum weiterhin stattfindende Galerie- und Museumsausstellungen bedeuteten auf einer institutionellen Ebene keine Loslösung von der Präsentation autonomer Werke, ein Umstand, den er selbst als «Schizophrenie» bezeichnete: «Art as design can, I feel, connect with a non-art audience. I'm very anti-art in certain ways. Although, yes, I show in galleries and museums; and yes, I'm collected.»¹⁹

Der Präzedenzfall: Battery Park Plaza, New York (1982–1990)

Die prestigeträchtige Battery Park Plaza entstand als Teil eines 1979 entwickelten Masterplans für den Stadtteil Battery Park City auf einer großflächigen Landaufschüttung am Hudson River, unter anderem mit Bodenmaterial vom vorausgegangenen Bau des World Trade Centers.²⁰ Das Bauunternehmen Olympia & York sorgte im Zuge der hochpreisigen, etwa 1,5 Milliarden US-Dollar teuren Battery Park-Entwicklung für die Konzeption der Platzgestaltung in einem frühen Planungsstadium der kommerziell sowie wohnwirtschaftlich genutzten Flächen, um die Attraktivität und das Preisniveau des Gesamtprojektes zu steigern.²¹ Grundlage einer überwiegenden Begeisterung für das Design der Plaza war die Auswahl der Künstler durch ein von der Behörde Battery Park City Authority eingesetztes Kunst-Komitee, das bereits während der Planungsphase tätig wurde. Dessen Vorsitz hatte Victor Ganz, Kunstsammler und Vizepräsident des Whitney Museum of American Art, inne.²² Dort wurde Ende November 1983 die erste öffentliche Präsentation der Platzgestaltung nach einer etwa fünfmonatigen, intensiven Zusammenarbeit vorgestellt. Für das Großprojekt, das allein im geschäftlichen Sektor auf einer Fläche von etwas über 550 000 Quadratmetern zwischen 1981 und 1985 Firmen wie American Express, Merrill Lynch, Dow Jones und Oppenheimer anzog, gründeten Burton und Armajani ein eigenes Unternehmen, die Armajani-Burton Public Art, Inc., und begegneten der unternehmerischen Nutzung der umliegenden Büroflächen damit auch strukturell.²³

Ihr Vertrag, der eine Honorarsumme von 100 000 US-Dollar und die zusätzliche Übernahme aller Spesen vorsah, was unter ein Prozent der gesamten Baukosten betrug, wurde am 3. Juni 1983 direkt mit Pelli abgeschlossen.²⁴ Implizit hatten die Künstler als vertraglich gebundene Unternehmer, die sich auch legal nicht nur als «Dekorateur», sondern als Mitgestalter des öffentlichen Raumes identifizierten, direkten Anteil an der Wohnungspreissteigerung, die in den Folgejahren heftig kritisiert wurde.²⁵ Rosalyn Deutsche hat in ihrer Studie zu diesen Entwicklungen der US-amerikanischen *public art* Ende der 1980er Jahre deutlich gemacht, dass nicht «individualism», as opposed to teamwork, but political radicalism in favor of collaboration with the forces of power» den Kern der neuen Formen von Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Architekten ausmache.²⁶ Demnach liefen die beiden Künstler durch ihre direkte Involvierung in die Planungen letztlich Gefahr, Handlanger von Technokraten zu werden, deren profitorientierte Pläne sie mit ihren sozialen Werten lediglich aufpolierten. Die Frage nach der Integrität des Kunstwerkes im öffentlichen Raum wurde damit auf einer anderen Ebene diskutiert. Angesichts der Gentrifizierung kritisiert Deutsche eine «arrogance inherent in aesthetic practices claiming to respond to urban environments while lacking any commitment to comprehend them.»²⁷ Ungeachtet der Tatsache, dass mildernde Stimmen die gesteigerte Lebensqualität des Stadtteils Battery Park City lobten, stellt sie ähnlich wie Buchloh, aber auch Caroline Jones in Frage, ob und wie Künstlerinnen und Künstler Systemkritik üben könnten, wenn ihre Arbeiten von Wirtschaft und Industrie finanziert werden.²⁸

Burton entwarf die Plaza als einen «theatralischen» Ort zum «people-watching» mit «MANY ALTERNATIVE ROUTES TO CROSS SPACE» und vermerkte, dass die «EYE-Level activity as rich as possible» sein sollte, um von den hohen umliegenden Gebäuden abzulenken.²⁹ Die von ihm entworfenen niedrigen Podeste und Sitzflächen (Abb. 3) stellen jedoch bestenfalls ein symbolisches Gegengewicht zu der Architek-



3 Scott Burton, Tische und Sitz-Skulpturen, 1983–1989, Granit, New York. Battery Park Plaza, Teil des Beitrages an der Platzgestaltung, Foto: Martin Hartung

turdominanz dar, die sich in den insgesamt fünf 33–51 Stockwerke hohen Gebäuden des World Financial Centers ausdrückt.³⁰ Die später an der Platzgestaltung gelobte Nutzerfreundlichkeit veranlasste tatsächlich zu fragen, wo denn das eigentliche Kunstwerk im Ensemble zu finden sei, das «deceptively artless» daherkomme.³¹ Armanjani, der zum neo-historischen Design aus Terrassen, Sockeln, Pools, Schattenplätzen, Straßenlampen, Bepflanzungen und Sitzgelegenheiten entlang des Ufers eine Balustrade mit Zitaten von Walt Whitman und Frank O’Hara entworfen hatte, argumentierte: «We see the plaza as an instrument for practical activity.»³² Entsprechend äußerte sich Burton, der in Referenz zur Platzform außerdem vier lange ufernahe Sitzgelegenheiten aus Granit fertigen ließ, die zum entspannenden Blick auf die Marina einladen: «If people say ‘Where’s the art?’ That’s just what we want.»³³ Die Aussage deckte sich mit dem Gesamtplan der Kollaborateure, «responsive to public needs» zu sein.³⁴ So hierarchiekritisch die kollaborativen Ansätze im Kern auch angelegt sein mochten, sie blieben im Kontext einer Dienstleistung immer an die Interessen der Auftraggeber gebunden, die damit auch den Bewertungsrahmen der Resultate vorgeben. Der kollektiven Arbeit von Protestgruppen wie der Art Workers Coalition, innerhalb derer Kulturschaffende sich in New York zwischen 1969 und 1971 vor dem Hintergrund politischer Konflikte um angemessene Ausstellungs-, Bewertungs- und Verkaufskriterien ihrer Werke bemühten, stand nur knapp zehn Jahre später diese kollaborative Praxis von Kunst und *investment real estate* gegenüber.³⁵

Das «Verschwinden» der Kunst

Dieser serviceorientierte Ansatz der Kunst, die den Anspruch hatte, die Lebenspraxis mitzugestalten, und sich damit auch wirtschaftlich an deren Prozessen betei-

ligte, wurde innerhalb der kontroversen Debatte um Kunst im öffentlichen Raum besonders von dem Kurator Jean-Christophe Ammann zum Thema gemacht. Er vertrat einen dezidiert gegen sogenannte *drop sculptures* gerichteten Ansatz, die kontextfrei zu «dekorativen Relikten degradiert werden».³⁶ Ähnlich wie Burton sprach sich Ammann im Sinne des «Gemeinwohls» gegen einen Personenkult des Künstlers aus: «Radikal gesehen müsste ein im öffentlichen Raum arbeitender Künstler den Punkt anstreben, in welchem sein Werk als solches gar nicht mehr in Erscheinung tritt, obwohl es in sich selbst existent ist [...]».³⁷ Radikal seien demnach Kunstwerke wie diejenigen von Burton, den Ammann als «Idealfall für [s]eine These» betrachtete, die «verschwinden» könnten, eine *public art* also, die dann wirksam werde, «wenn sie gleichzeitig künstlerisch gelöst ist und nicht als Kunst auftritt, sondern sich unterhalb dieser Wahrnehmungsschwelle ansiedelt.»³⁸

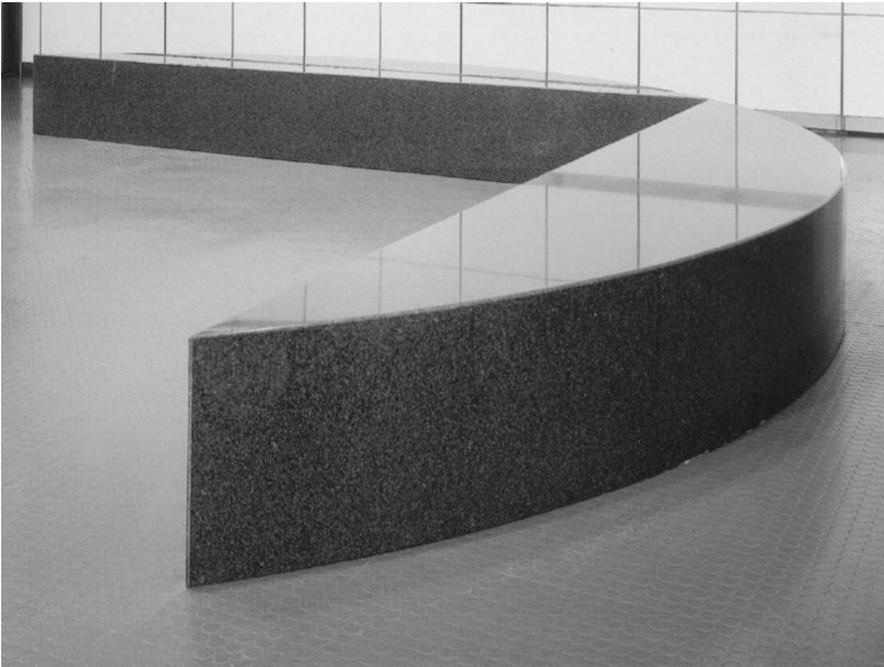
Das kollaborative Projekt der Battery Park Plaza inszenierte im großen Maßstab Kunst im öffentlichen Raum, die nicht mehr nur in abgelegene Orte und Parks verlagert wurde, sondern prominent in Erscheinung trat – allerdings um den Preis der Fähigkeit, sich in das herrschende System derartig zu integrieren, dass sie in diesem «verschwinden» konnte. Das kam einer Schattenseite avantgardistischer Forderungen gleich. Woran genau konnte der Unterschied zwischen Kunst, Architektur und Städteplanung in diesem neuen Aufgabenbereich dann noch festgemacht werden?

Entscheidend war für Burton die konzeptuelle Unterfütterung der Arbeiten, deren tatsächliche Wahrnehmbarkeit seiner Meinung nach keine essenzielle Voraussetzung darstellte. Dazu kam eine Reflexion kollaborativer Herangehensweisen an neue Arbeitsprozesse, wie sie sich zwischen Architekten, Architektinnen, Künstlerinnen und Künstlern ausdifferenzierten.³⁹ Auch war sich Burton der Doppelbödigkeit seiner Rolle bewusst, wie er anlässlich der Eröffnung des Visual Art Centers im Wiesner Building (1982–1985) des MIT in Cambridge klarstellte, für das er in Zusammenarbeit mit I. M. Pei & Partners im Innenraum den Treppenberg gestaltet und einige Sitzbänke umgesetzt hatte (Abb. 4):

[...] in public art we must collaborate with all kinds of people outside the work – not only the people who pay for it, but architects and landscape architects, engineers, fabricators, and the government people who come into the process. [...] Public artists must learn not to be emotionally tied to their ideas.⁴⁰

Die Zusammenarbeit an der Ausstattung des Wiesner Building hatte Kompromisse zur Folge, die Burton – nicht ohne Widerspruch – als eine Art Steigerung seiner Autonomie rechtfertigte; sie führte zwischen dem Künstler und dem Architekten aber auch zu einer gegenseitigen, produktiven Beeinflussung.⁴¹ Für seine Bänke wählte Burton die Form des Bogens, über die er ausführte: «The arc has two very important aspects to me. One is that it's like a pair of arms. It's a comfortable shape for people to sit within. It turns people slightly toward each other [...]».⁴² Hier zeigte sich, ob von Burton als direktes formales Zitat beabsichtigt oder nicht, dass zur Hauptzeit der Debatte um Serras *Tilted Arc* andernorts eine abgewandelte Form des Bogens mit Funktionsbezug als Resultat kollaborativer Praxis im tradierten Material des Monuments (Granit) im Innenraum durchaus Bestand haben konnte.

Wie sich gezeigt hat, siedeln sich die funktionalen Kunstwerke Burtons in der Mehrzahl zwischen den Polen der Inklusivität – hinsichtlich ihrer Benutzerfreundlichkeit – und einer dezidierten Marktkonformität an. Die von Herbert Marcuse konstatierte «Folgenlosigkeit der Kunst», von Peter Bürger in seine *Theorie der Avantgarde* verwoben, hatte sich buchstäblich in ihr Gegenteil verkehrt.⁴³ Zugleich schloss die



4 Scott Burton, Sitz-Skulptur aus zwei Granit-Bänken, 1985, in der Atrium-Lobby des Wiesner Building, Massachusetts Institute of Technology (MIT), Cambridge, MA

Dualität der Praxis Burtons ein, dass seinen funktionalen Skulpturen in den von ihm mitgestalteten öffentlichen Räumen das utopische Ziel gemeinschaftlicher Zusammenkunft und Kommunikation inhärent war, wobei sich der Künstler zu letzterem nicht detailliert äußerte.⁴⁴ Eine im Dienste unternehmerischer Architekturproduktion stehende künstlerische Praxis, deren Produkte zugleich auf dem Kunstmarkt gehandelt und in Museen präsentiert wurden, bestätigte Bürgers Schlussfolgerung in Bezug auf die Neo-Avantgarde, dass deren oppositioneller Gehalt als Teil der «Institution Kunst» wirkungslos geworden sei.⁴⁵ Im Kontext der Transformation des Kunstwerkes in eine Dienstleistung hatte Serras *Tilted Arc* an den «Grenzen der Moderne» in der Tat keine Daseinsberechtigung mehr: Kurz nach der Entfernung der Skulptur wurde der Platz mit ordinären Pflanzkübeln und Sitzbänken ausgestattet, die man aus einem staatlichen Versandkatalog bestellt hatte.⁴⁶

Anmerkungen

- 1** Benjamin Buchloh, Vandalismus von oben. Richard Serras *Tilted Arc* in New York, in: *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadt-raum*, hg. v. Walter Grasskamp, 2. Aufl., München 1992 (1989), S. 103–119, hier S. 110. Vgl. Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA 2002, S. 56–99.
- 2** Buchloh 1989 (wie Anm. 1), S. 115.
- 3** Ebd. und S. 110. In einer öffentlichen Anhörung, an der auch Buchloh teilnahm, sprach sich Burton zwar grundsätzlich für die Skulptur aus, lehnte aber die persönlichen Ansprüche Serras ab und trat stattdessen für ein praktisches, auf gemeinschaftliche Anliegen ausgerichtetes Kunstverständnis ein. Vgl. Brenda Richardson, o. T., in: *Scott Burton*, hg. v. Ders., Baltimore 1986, Ausst.-Kat., Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 1986–1987, S. 9–53, hier S. 13, *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, hg. v. Clara Weyergraf-Serra/Martha Buskirk, Cambridge, MA 1991, S. 59. Vgl. auch Douglas McGill, *Sculpture Goes Public*, in: *The New York Times*, 27. April 1986, S. 42, 45, 63, 66–67, 85, 87.
- 4** Vgl. zu den Materialien Monika Wagner, *Die Plazas von Manhattan. Privatisierung von Kunst und Natur im öffentlichen Raum*, in: *kritische berichte*, 1991, Bd. 19, Heft 4, S. 38–51.
- 5** Für einen Überblick und zur Kontextualisierung des Gesamtschaffens Burtons siehe *Scott Burton*, hg. v. Ana Maria Torres, Valencia 2004, Ausst.-Kat., Valencia, IVAM, 2004. Vgl. *Scott Burton: Skulpturen: 1980–89*, hg. v. Jiří Švestka, Ausst.-Kat., Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen/Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1989.
- 6** Im Rahmen der frühen, performativen Praxis konstatierte Burton 1973 bewusst eine Abkehr von der «ideology of the autonomy of the artwork» sowie der «self-sufficiency of the artist». Vgl. Scott Burton, *Lecture on Self* [Oberlin College, 5. Mai 1973], in: *Scott Burton. Collected Writings on Art and Performance: 1965–1975*, hg. v. David Getsy, Chicago 2012, S. 227–243, hier S. 230.
- 7** Vgl. Richardson 1986 (wie Anm. 3), S. 9. Siehe zur Gesamtentwicklung der *public art* im US-amerikanischen Kontext: *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, hg. v. Harriet F. Senie/Sallie Webster, Washington 1998.
- 8** Vgl. Rosalyn Deutsche, *Uneven Development: Public Art in New York City*, in: *October*, 1988, Bd. 47, Heft 102, S. 3–52.
- 9** Nancy Foote, *Situation Esthetics: Impermanent Art and the Seventies Audience* [Scott Burton], in: *Artforum*, 1980, Bd. 18, Heft 5, S. 22–29, hier S. 23–24.
- 10** Oldenburg lud Burton 1975 zu seiner Ausstellung im New Yorker Artists Space ein, zu deren Anlass er seine erste Möbel-Skulptur *Bronze Chair* (1972–1975) im Außenraum gegenüber den Ausstellungsräumen aufstellte. Es handelt sich um den Abguss eines vorgefundenen Stuhls, den er *Grand Rapids Queen Anne* betitelte.
- 11** Vgl. Allan Kaprow, *Should the Artist Be a Man of the World?*, in: *Art News*, 1964, Bd. 63, Heft 6, wiederabgedruckt unter dem Titel: *The Artist as a Man of the World*, in: *Essays on the Blurring of Art and Life*. Allan Kaprow, hg. v. Jeff Kelley, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 47–48, hier S. 48.
- 12** Douglas McGill, *Art Complex Planned in New Tower*, in: *The New York Times*, 14. Mai 1985, S. C.11.
- 13** Ebd. Burton wollte auch gegen die Kunst als «private language that is learned by art lovers» vorgehen und diese damit einem breiten Publikum öffnen. McGill 1986 (wie Anm. 3), S. 45.
- 14** Ebd., S. 67.
- 15** Vgl. ebd.
- 16** Vgl. dazu Richard Sennett, *Der öffentliche Raum stirbt ab*, in: *Kunstforum International*, 1985, Bd. 81, Nr. 4, S. 100–102.
- 17** Jonathan Barnett, *Beyond Revivalism and the Bauhaus: A New Partnership in the Arts*, in: *Collaboration: Artists & Architects*, hg. v. Barbara Lee Diamonstein, New York 1981, S. 90–95, Ausst.-Kat., New York, Whitney Laboratory of Design, 1981. Vgl. Rosalind Krauss, *Architect's Drawings/Artists' Buildings*, in: *Drawings: The Pluralist Decade*, hg. v. Janet Kardon, Philadelphia 1980, S. 33–34, Ausst.-Kat. Venedig, 39. Biennale di Venezia, United States Pavilion, 1980. Vgl. dazu *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*, hg. v. Spyros Papapetros/Julian Rose, Cambridge, MA/London 2014.
- 18** Nacim Ghanbari/Isabell Otto/Samantha Schramm/Tristan Thielmann: *Einleitung*, in: *Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit*, hg. v. Dens., München 2018, S. 1–17, hier S. 1. Vgl. zur Ausstellung Rosemarie Bletter, *Collaboration: Artists and Architects*, in: *Art Journal*, 1981, Bd. 41, Nr. 4, S. 381, 383, 385 sowie Jennifer Oille, *Collaboration*, in: *Art Monthly*, 1981, Heft 52, S. 3–4.
- 19** Jeffrey Cruikshank/Robert Campbell, Interview: Scott Burton, in: *Artists and Architects Collaborate: Designing the Wiesner Building*, hg. v. Committee on the Visual Arts (Massachusetts Institute of Technology), Cambridge, MA 1985, S. 61–67, hier S. 61. Burton stellt hier klar, dass er keine «arty furniture» mache, «like Memphis-type style, which I consider «art furniture», to revive an old term. That's designer's work.» (Ebd.) Im selben Kontext schreibt er zwei Jahre

zuvor: «I'd like to mention a certain schizophrenia that I feel in myself as an artist on one hand, and a designer – though of course not an architect – on the other.» Ders., ohne Titel, in: *Design Quarterly*, 1983, Heft 122: *Site. The Meaning of Place in Art and Architecture*, S. 10–11, hier S. 10. Burton unterscheidet zwischen Architektur-Skulpturen, die immer noch der Kategorie «Skulptur» zugehörten, und *public art*, die nicht ausschließlich mit dem Skulpturbegriff zu fassen sei: «In it one is dealing with a total situation – a situation with a shared psychology, where there's a whole set of needs. Probably the culminating form of public art will be some kind of social planning, just as earthworks are leading us to a new notion of art as landscape architecture.» (Ebd.) Vgl. zur parallelen Präsentation auf dem Kunstmarkt: Nancy Princenthal, *Social Seating*, in: *Art in America*, 1987, Bd. 65, Heft 6, S. 130–136; Patricia Phillips, Scott Burton, in: *Artforum*, 1985, Bd. 23, Heft 10, S. 105. Phillips stellt eine Analogie zwischen der «stylistischen» Materialität von Burtons Arbeiten und der Interessengruppe «fortschrittlicher» CEOs erfolgreicher Unternehmen her.

20 Vgl. David L. A. Gordon, *Battery Park City. Politics and Planning on the New York Waterfront*, London/New York 1997 (Cities and Regions: Planning, Policy and Management, Bd. 1). Zuvor lag der Baugrund während einer längeren Rezession brach und diente teilweise künstlerischen Interventionen. Stellvertretend für die vielen Pressestimmen vgl. die initiale Berichterstattung durch die prominente Architekturkritikerin Ada Louise Huxtable, A New «Rockefeller Center» Planned for Battery Park, in: *The New York Times*, 24. Mai 1981, S. D24.

21 Gordon 1997 (wie Anm. 20), S. 81.

22 Vgl. The Museum of Modern Art Archives, New York, Scott Burton Papers, II.118. Das Auswahlverfahren ähnelte dem üblichen architektonischen Wettbewerbsprozess.

23 Ebd. Dazu kamen 14.000 geplante Apartments, deren Vermietung sich später aber als problematisch erwies. Für weitere Informationen über Armajani-Burton Public Art, Inc. vgl. The Museum of Modern Art Archives, New York, Scott Burton Papers, II.118, II.127.

24 Diese Honorarsumme sollte Burton in darauffolgenden Projekten für sich allein beanspruchen können, wobei die Preise der Einzelwerke vergleichsweise höher lagen. Darüber hinaus erhielt Burton von Protetch ab 1985 bis zum Tod des Künstlers, der am 29. Dezember 1989 an den Folgen von Aids verstarb, ein monatliches Stipendium von zunächst 6 000 und dann 10 000 US-Dollar. Vgl. The Museum of Modern Art Archives, New York, Scott Burton Papers, II.118. Das Projekt inkludierte später Werke weiterer Künstler und Künstlerinnen, darunter *South Cove* von Mary Miss (in Kollaboration

mit dem Architekten Stanton Eckstut und der Landschaftsarchitektin Susan Child), die 1988 eingeweiht wurde. Vgl. Joan Marter, Collaborations: Artists and Architects on Public Sites, in: *Art Journal*, 1989, Bd. 48, Nr. 4, S. 315–320 und Nancy Princenthal, On the Lookout, in: *Art in America*, 1988, Bd. 76, Heft 10, S. 159–160.

25 Vgl. Deutsche 1988 (wie Anm. 8).

26 Ebd., S. 21.

27 Ebd., S. 22.

28 Caroline Jones, *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*, Chicago 1996, S. 352. Vgl. hierzu Marter 1989 (wie Anm. 24) und Gordon 1997 (wie Anm. 20), S. 101.

29 Torres 2004 (wie Anm. 5), S. 272.

30 Als verbindenden Teil des Komplexes entwarfen Pelli & Associates zusammen mit der Landschaftsarchitektin Diana Balmori einen riesigen, üppig bepflanzten Wintergarten.

31 Ken Johnson, Poetry and Public Service, in: *Art in America*, 1990, Bd. 78, Heft 3, S. 161–163, 219, hier S. 161.

32 N. N., Collaboration, in: *The New Yorker*, 12. Dezember 1983, S. 44–45, hier S. 44. Der Artikel stellt heraus, dass der Flächenplan 42 % für Wohnbebauung, 9 % für Geschäftsnutzung, 19 % für Straßen und 30 % für öffentlich nutzbare Bereiche vorsah.

33 Ebd.

34 César Pelli zitiert in Douglas McGill, Architect and Artists Collaborate on Battery Park City Plaza, in: *The New York Times*, 31. Januar 1985, S. C17. Johnson zufolge wurde die Plaza im Frühling 1990 eingeweiht.

35 Vgl. Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley 2009 sowie *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, hg. v. Blake Stimson/Gregory Sholette, Minneapolis 2007.

36 Jean-Christophe Ammann, Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum, in: *Parckett*, 1984, Nr. 2, S. 6–32, hier S. 8.

37 Ebd.

38 Jean-Christophe Ammann, Kunst im öffentlichen Raum. Thesen zu ihrer Brauchbarkeit, in: Grasskamp 1992 (wie Anm. 1), S. 103–119, hier S. 126. Vgl. Jean Baudrillard, Towards the Vanishing Point of Art (1987), in: Ders., *The Conspiracy of Art. Manifestos, Interviews, Essays*, hg. v. Sylvère Lotringer, Cambridge, MA/London 2005 (Semiotext(e)), S. 98–110.

39 Vgl. dazu ein Interview Burtons mit John Romaine vom 11. März 1981, auszugsweise abgedruckt in: *Konstruierte Orte 6xD+1xNY*, hg. v. Jean-Hubert Martin, Bern 1983, Ausst.-Kat., Bern, Kunsthalle, 1983, S. 18–27, 21. In Innenräumen wurden Burtons Möbel-Skulpturen dem Künstler zufolge idealerweise in eine schon bestehende Wohnsituationen integriert.

40 Vgl. Burton in Torres 2004 (wie Anm. 5), S. 236. Des Weiteren am Projekt beteiligt waren

Kenneth Noland und Richard Fleischner. Die ebenfalls eingeladenen Künstler Dan Flavin, Alan Shields und James Turrell schieden aus.

41 Vgl. McGill 1986 (wie Anm. 3), S. 66–67. Calvin Tomkins erwähnt, dass Pei den Entwurf für den Treppenaufgang des Gebäudes an Burtons Vorschläge angepasst habe. Vgl. Ders., *The Art World: Like Water in a Glass. The Confluence of Art and Architecture*, in: *The New Yorker*, 21. März 1983, S. 92–97, hier S. 96.

42 Torres 2004 (wie Anm. 5), S. 256. Vgl. Committee on the Visual Arts (Massachusetts Institute of Technology) 1985 (wie Anm. 19).

43 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 2013 (Frankfurt am Main 1974), S. 14. «In der spätkapitalistischen Gesellschaft

werden Intentionen der historischen Avantgardebewegungen mit umgekehrten Vorzeichen verwirklicht.» Ebd., S. 73.

44 Vgl. Lynne Cooke, o. T., in: *Scott Burton: Early Work*, hg. v. Max Protetch Gallery, New York 1990, o. S. «The French theorist/philosopher Jean François Lyotard has defined classicism as an art produced for a unitary audience [...]. This is the very audience which Burton sought to reconstruct.» Ebd.

45 Peter Bürger, *Nach der Avantgarde*, Weilerswist 2014, S. 13.

46 Buchloh 1989 (wie Anm. 1), S. 117. Vgl. Harriet F. Senie, *The Tilted Arc Controversy, Dangerous Precedent?*, Minneapolis 2001, S. 96.