

Scott Burton

Autor(en): **Princenthal, Nancy / Brockmann, Elisabeth**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1986)**

Heft 10: **Collaboration Bruce Nauman**

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680835>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

SCOTT BURTON

NANCY PRINCENTHAL



SCOTT BURTON, ATRIUM FURNISHMENT / MÖBLIERUNG DER EINGANGSHALLE, *EQUITABLE CENTER*, NEW YORK CITY, 1984-86,
MARBLE SEAT WALL WITH ONYX LIGHTS, MARBLE TABLE FOUNTAIN, PLANTINGS, BRONZE & GRANITE FLOOR DESIGN /
MARMOR-SITZWAND MIT ONYXLAMPEN, MARMOR-TISCHBRUNNEN, PFLANZEN, BODENGESTALTUNG IN BRONZE UND GRANIT.

(Photo: Gianfranco Gorgoni)

«We must observe our distances. If we go on allowing the minor arts to think themselves the equals of Great Art, we shall soon be hail fellow with all sorts of domestic furniture... I have even seen a design for a chair composed of glass, metal and marble... We should ask ourselves if there is any need for a chair to be remarkable, and if such excess be an embellishment or a defect.»¹ Thus wrote Amedée Ozenfant in his 1931 treatise, *Foundations of Modern Art*. Though he had collaborated with Le Corbusier on their 1920 Purism manifesto and heartily recommended that architecture, painting and sculpture be considered as coequals, Ozenfant, echt Modernist dogmatist, drew the line at tables and chairs. This intolerance, as much a legacy of modernism as the more generous Bauhaus attempt to integrate all the various art disciplines, can still be felt. It colors consideration of the furniture and design work now being done by «cross over» artists who, taking this ambiguity in stride (and sometimes internalizing it more deeply), are able to find more of value in modernism's cultural program than most of their colleagues working within the traditional fine art categories.

Scott Burton, for one, seems to have made his peace with modernism's contrary testimony. Straddling the fields of sculpture and applied design, his career continues to be seen as a provocation to both. But the contention between art and architecture has lost its urgency for him, as for other artists who make their home in the increasingly fertile realm between the two. Nor do the manifold current crises of the real, which threaten the arts with an endless (and, as social realism, perfectly faithful) regress of representation, replication and simulation, seem to hold much interest for Burton, though his tables and chairs are certainly vulnerable to description as «simulated» furniture.

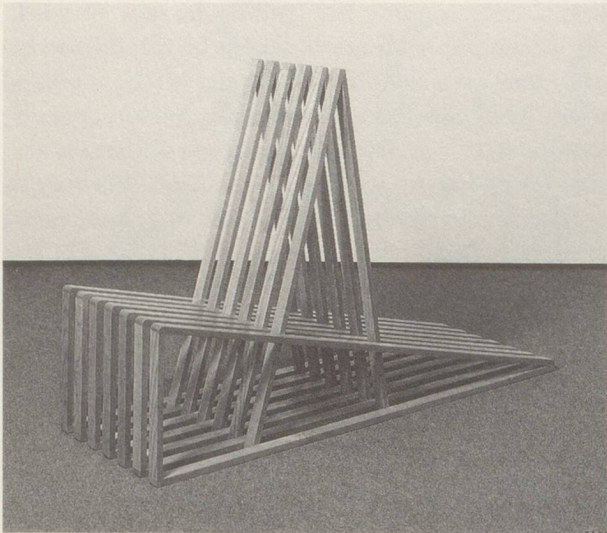
Like the politics of any career in the arts, the logistics of public art undeniably have great moral and pragmatic consequence, but place no claim on Burton that he doesn't feel compensated for. «I

don't lose autonomy, but gain it,» he says, by working in the public domain, where he can decide exactly how each element of a project will be sited and used. This position is not simple. Burton appreciates his work's dual status, and is not without ambition for its impact within the visual arts community; he has said that he considered it «a rebuke to the artworld.» But it is in the larger audience that he has placed his highest stakes. When he recently installed a piece at a corporate plaza in Pittsburgh, the local newspaper reported that 'a tall man in a dark suit' asked, «What's your interpretation of this? Burton turned to the man and smiled. 'Chairs don't need an interpretation.'»²

Such triumphs must be sweet. For an artist whose perceptions are as acute as Burton's, and whose expression of them as fluent, it must be no easy thing to stonewall interlocutors. Equally, his apparent desire to purge his work of style must be the result of rigorous self-denial. Marcel Breuer, Mies van der Rohe and Gustav Stickley found their way into his early furniture; so did Art Deco, «Grand Rapids Queen Anne» and Adirondack rustic. Burton has not abandoned interest in the work of his design predecessors, and their influence, heavily abstracted, survives. But the preponderance of his current work aspires to stylistic anonymity. The attitudes suggested by its smooth, polished surfaces and regular geometric forms range from impassive to intransigent. Its seating surfaces have no texture. There are few armrests, no toeholds.

These are also not occasional pieces that can be strewn at will; a good deal of Burton's furniture can be installed only with the help of a forklift. That furniture made of granite and cold-rolled steel is hard to pull into place is not surprising. But even many of the pieces made of lighter materials – a recent chair of slatted wood, which refers to a pair of earlier vernacular lawn chairs, or a 1980 «Buck Rogers» aluminium chair – seem immovable because of their disproportionately large bases. The slat chair, made of two narrow isocles triangles of interpenetrating strips of laquered ash, looks (misleadingly) as if it could slide apart and lose its function altogether if pulled forward.

NANCY PRINCENTHAL is an art critic. She lives in New York City.



SCOTT BURTON, SLATT CHAIR / LAMELLENSTUHL, 1985/86,
LACQUERED ASH / ESCHER LACKIERT,
40 1/4" x 60 x 19 1/2" / 102 x 152 x 50 CM.

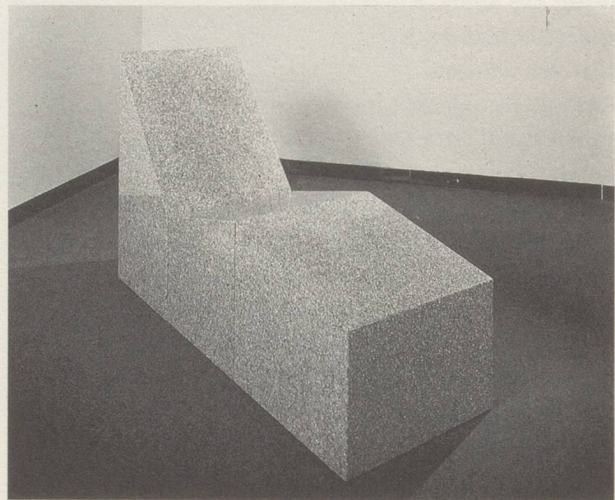
Moreover, much of Burton's work is in furniture types traditionally made of overstuffed upholstery, with which his unforgiving materials contrast most strongly. (He avoids fabric because it is impermanent, and also, more significantly, because it is not, like wood and stone, a material traditional to sculpture, and its use would disturb the work's interdisciplinary equipoise.) Faced with the prospect of easing into a settee made of interlocking rectangular slabs of shiny, pale gray granite, or of settling into an armless easy chair hacked, with two brutally simple gestures, from a raw hunk of dark, veined lava rock, or of balancing oneself on a gleaming sway-backed stone bench to write at a little pedestal-shaped desk, one inevitably feels soft and florid, decorative. The chaise, in particular, has historically been configured in such a way that one negotiates it most gracefully in a neurasthenic swoon, an approach strongly discouraged by Burton's pink granite version, all flat surfaces and peremptory angles.

The furniture is, it should be said, unexceptionably comfortable – at least physically. Patricia Phillips attributed «the struggle for me, and for others in the gallery, to sit on the stone forms» to the fact

that «our culture suffers a great breach between iconography and utility,» and she is surely right. In a gallery or museum, the interdiction this breach creates amounts to an almost palpable force. But even in a public setting, where iconographical demands recede and unexpected comfort is most gratefully appreciated, this furniture cannot be occupied altogether unselfconsciously.

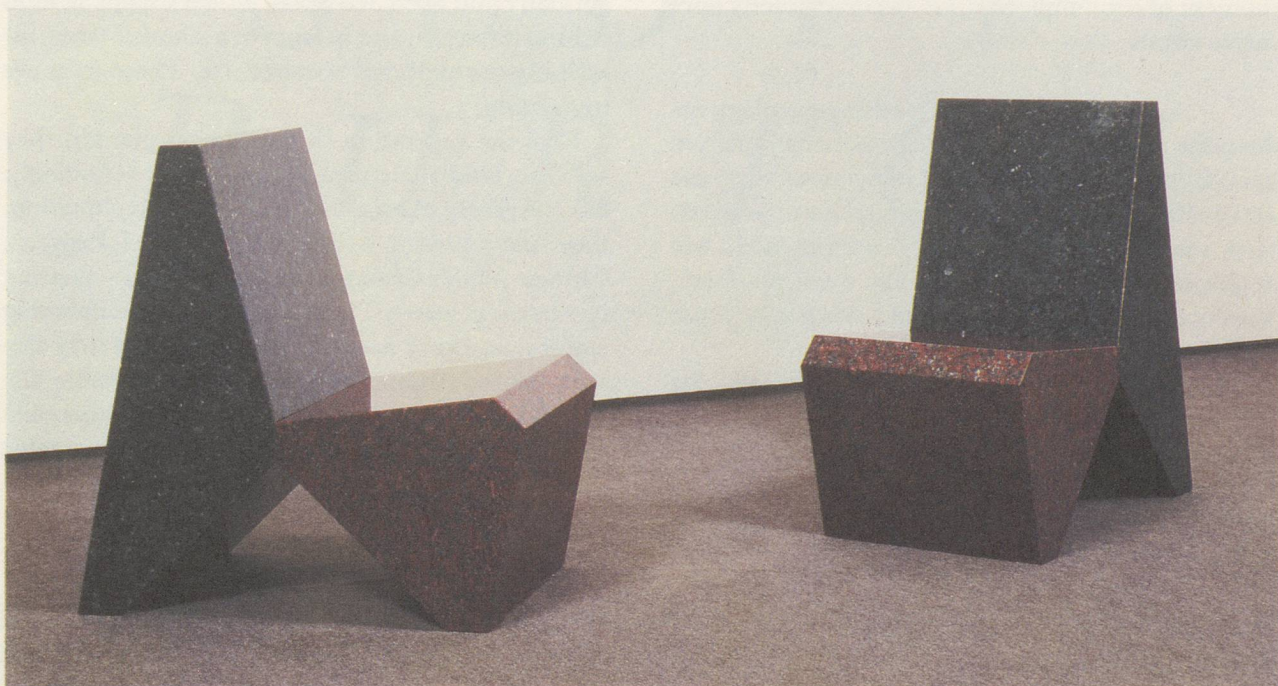
Perhaps this is to be expected; analyzing and dramatizing social behavior is after all one of Burton's longstanding concerns. His art career first achieved recognition with performance pieces called «Behavior Tableaux,» distinguished by Roberta Smith for their «repressed, hypnotic beauty,»³ in which the players moved slowly and quietly through sparsely furnished sets. Because of its immobility and stark simplicity, the current furniture continues to choreograph, and spotlight, an occupant's location in space. And if the individual furniture pieces recall his live tableaux, the designs for public spaces are full-fledged theater.

Burton has described the extended and subtle process of realizing the plaza for Battery Park City in lower Manhattan which he is designing with Siah Armajani, Cesar Pelli and Paul Friedburg as like a «novel, or, really, a screenplay,» and plans in-



SCOTT BURTON, CHAISE LONGUE, 1983, ITALIAN GRANITE -
TAIVASSALO / ITALIENISCHER GRANIT - TAIVASSALO,
41 1/2" x 24 x 67" / 105 x 61 x 170 CM. (Photo: Rick Gardner)

SCOTT BURTON, PAIR OF TWO GRANITE CHAIRS / PAAR GRANITSTÜHLE, 1986,
VERDE UBATUBA AND SIERRA CHICA GRANITE, 35 3/4 x 20 x 25 1/2" / 91 x 51 x 65 CM.



SCOTT BURTON, LOW PIECE, NIEDERE FIGUR, 1985,
HIMALAYAN BLUE GRANITE / 17 x 48 x 18" / 43 x 121 x 46 CM.

dicate that the plaza's spatial sequences will bear out this genesis: a lunchtime waterfront stroll or a moment of contemplation will become quietly narrative events.

A 1983 Seattle, Washington plaza reflects the region's Pacific orientation in its Japanese garden feeling: great hunks of indigenous rock, cut and polished or hewn in the rough into rudimentary seats, or left altogether unreformed, are deployed across a gameboard-like stone platform. Viewers (or players) are situated in such a way that they become theatricalized.

Burton's seating and planting arrangement for the atrium of Edward Larrabee Barnes' new Equitable Life Assurance Society headquarters in New York is both subversive of and indulgent to the building's corporate rhetoric. A 40' long semi-circular settee, embracing a circular bench/table/planter, occupies the center of the lobby; both settee and bench are made of a boldly patterned, highly polished, spinach-green marble. The settee, with a subtly curved, remotely Deco-ish profile that slopes under slightly for legroom and steps back a notch in an inverse headrest, is punctuated by four cubes of flamboyant orange onyx. A translucent stone when used in thin enough slices, the onyx is formed into boxes that are lit from within; the result is a bit tonier than a lava lamp, but not much less kitsch. Harmonizing suavely with the lobby's design, Burton's work shifts the feeling just slightly from «tastefully» rich towards archly extravagant.

In another shift off center, the placement of the settee, which one would expect to be aligned with the lobby's axis, is rotated a quarter turn, so that its central point faces a stand of trees rather than the front door, and its arms reach unevenly toward the main street entrance. This twist is partly disguised by the onyx lights, which divide the settee into

thirds, so that one of them does line up with the lobby's midpoint. And there is also, laid into the floor, a broad band of etched brass, which sweeps around behind the settee and in front of a stand of trees, inscribing the expected centered arc. These trees are unnerving.

Like the vegetation in the central planter, they seem to hold their ground somewhat tentatively. For the grassy plants, this has a literal explanation: they are aquatics – Bog Rush, Dwarf Papyrus, Chinese Water Chestnut and Duckweed – floating in a basin of water. The trees, tropical conifers that leaf starting very near the ground so that they create a dense verdant screen, also have no visible means of support, their roots being sunk deep beneath the lobby floor. While the marble settee and table seem to have arisen from the atrium by force of nature, organic life enters on more dubious terms. It looks somehow displaced, deracinated – and dramatically individuated.

Burton has said that a love of Classicism, and particularly Classicism's synthesis of nature and civilization, is expressed in his Equitable piece.⁴ But the marriage he brokers is of two very independent partners. In his search for furniture's first principles, for the ultimately reduced writing table and the chair's lowest common denominator, he reveals that both rawest nature and purest geometry provide only contingent paradigms. He has discarded the elements of his work that could have (falsely) associated it with the reactionary current historicism's decorative «organic» motifs, but he does not appeal instead to a putatively universal minimalism. The same two cuts transform a boulder of gneiss and a cube of polished granite into a chair, and each nullifies the other's claim to formal inevitability. Each also results in an object to be savored for its obstinate, quirky, elegant and brilliantly simple conception of one possible ideal.

NOTES

1. [Amedée] Ozenfant, *Foundations of Modern Art*. New York: Dover Publications, 1952, pp. 159, 162.
2. Patricia Lowry, «Artist pulls up chairs at One Mellon Plaza.» *The Pittsburgh Press*, May 15, 1986.
3. Roberta Smith, «Scott Burton: Designs on Minimalism.» *Art in America*, November/December 1978, p. 139.
4. Quoted in Douglas C. McGill, «Art People.» *New York Times*, February 7, 1986, p. C30. Unless otherwise attributed, quotes of Burton are from conversations with the author.

SCOTT BURTON

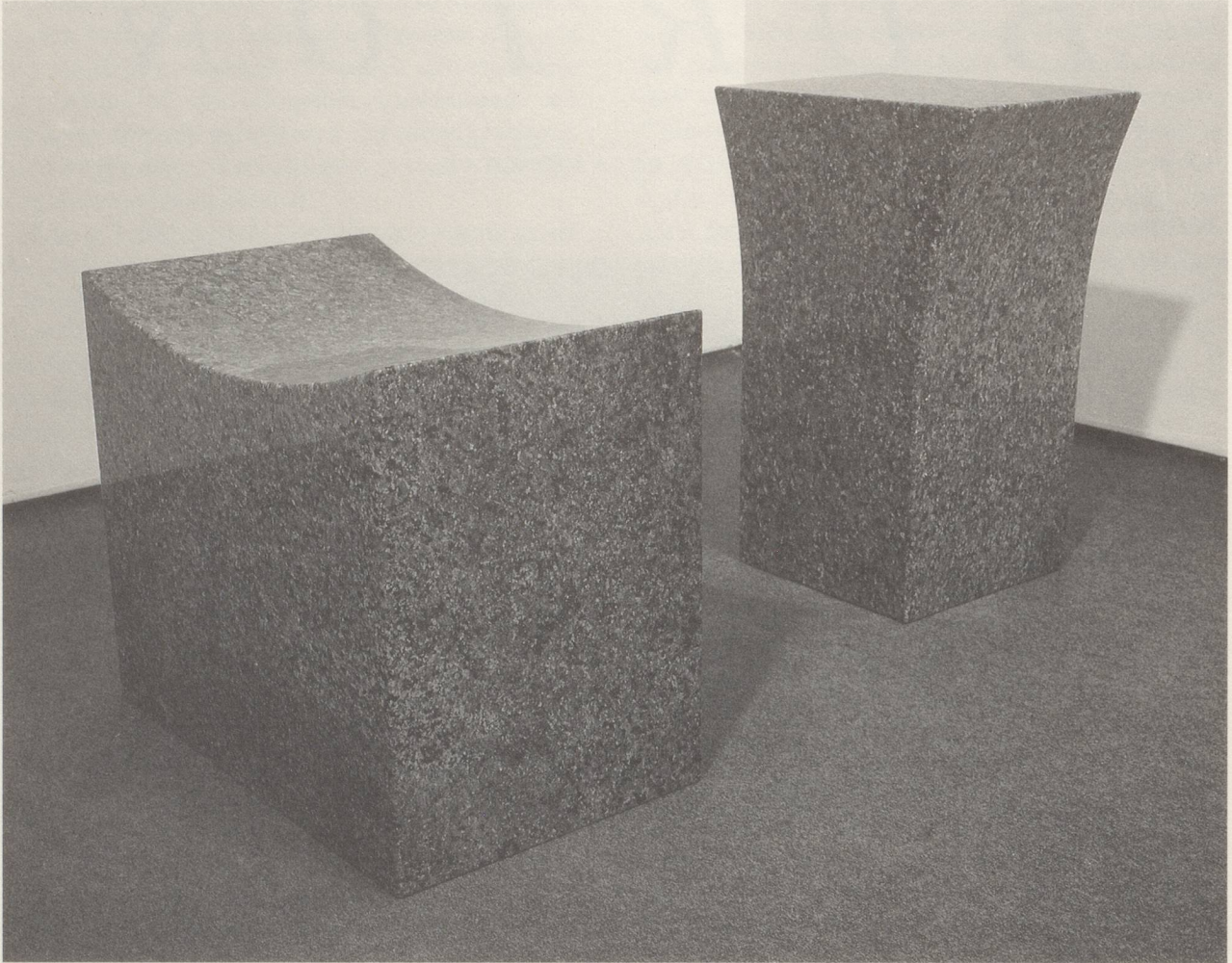
NANCY PRINCENTHAL



SCOTT BURTON, VIEWPOINT / AUSSICHTSPUNKT, 1983,
TERRACED PROMONTORY WITH BOULDERS, CONCRETE AND GRANITE BENCHES, PLANTINGS /
TERRASSIERTES GELÄNDE MIT FINDLINGEN, BETON- UND GRANIT-BÄNKEN, BEPFLANZUNG,
N.O.A.A., NATIONAL OCEANOGRAPHIC AND ATMOSPHERIC ADMINISTRATION, SEATTLE, WASHINGTON.

«Wir müssen Distanz halten. Wenn wir es zulassen, dass die niederen Künste sich der hohen Kunst ebenbürtig wähnen, werden wir sehr bald mit Hausmobiliar aller Art auf einer Ebene stehen. . . Ich habe sogar ein Stuhl-Design aus Glas, Metall und Marmor gesehen. . . Wir sollten uns fragen, ob ein Stuhl aus irgendeinem Grunde bemerkenswert sein muss und ob derlei Exzess einen Fortschritt darstellt oder einen Mangel.»¹ So steht es geschrieben bei Amedée Ozenfant in dessen Trak-

tat Grundlagen moderner Kunst aus dem Jahr 1931. Obgleich er 1920 zusammen mit Le Corbusier das puristische Manifest herausgebracht hatte und darin rückhaltlos für eine gleichberechtigte Koexistenz von Architektur, Malerei und Skulptur eingetreten war, machte Ozenfant als echter moderner Dogmatiker vor Tischen und Stühlen halt. Diese Intoleranz, Vermächtnis des Modernismus ebenso wie der grosszügigeren Bauhaus-Haltung, die alle verschiedenen Künste integrieren



*SCOTT BURTON, SEAT AND TABLE / TISCH UND STUHL, 1982,
GRANITE / GRANIT.*

wollte, ist auch heute noch zu spüren. Sie durchdringt die Ansichten über Möbel und Design, die inzwischen von «übergelaufenen» Künstlern ausgeführt werden; diese machen sich die Ambiguität zunutze (und internalisieren sie zuweilen). Derart gewinnen sie der Kultur der Moderne grössere Tiefen ab als die meisten ihrer Kollegen, die sich an die traditionellen Kategorien der bildenden Kunst halten.

Scott Burton nun scheint seinen Frieden mit dem widersprüchlichen Vermächtnis der Moderne geschlossen zu haben. Er pendelt hin und her zwischen Skulptur und angewandtem Design, und so wird seine Karriere denn auch von beiden Lagern als Provokation empfunden. Doch der Streit zwischen Kunst und Architektur hat seine Dringlichkeit für ihn und all die andern Künstler verloren, die sich im immer fruchtbarer werdenden Gebiet zwischen beiden niedergelassen haben. Auch die mannigfachen Krisen des Wirklichen, die die Kunst mit grenzenloser (und, wie beim sozialistischen Realismus, absolut glaubhafter) Regression bedrohen mit Gegenständlichkeit, Nachahmung und Simulation, scheinen Burton nicht sonderlich zu berühren, obgleich seine Tische und Stühle sicherlich Gefahr laufen, als «simuliertes» Mobiliar bezeichnet zu werden.

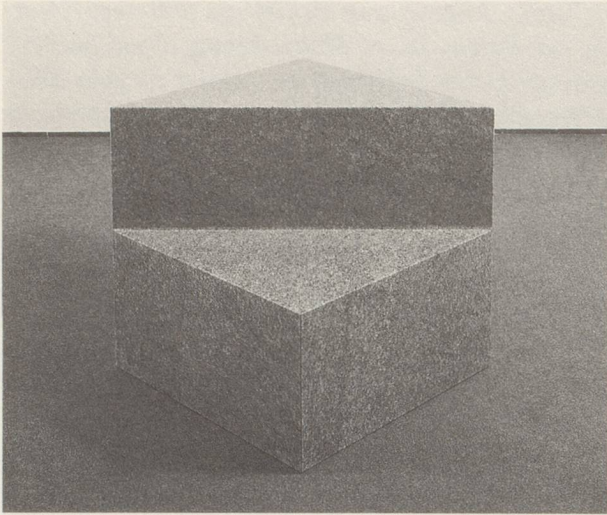
Wie die Strategien einer jeden Künstlerlaufbahn, zeitigt die Logistik öffentlicher Kunstaufträge unleugbar gewichtige moralische und pragmatische Konsequenzen, doch stellen sie für Burton durchaus kein unlösbares Problem dar. Er sagt: «Ich verliere meine Autonomie nicht, sondern gewinne sie», und zwar durch die Arbeit im öffentlichen Bereich, wo er genau bestimmen kann, wie jedes einzelne Element eines Projekts plaziert und eingesetzt wird. Das ist keine einfache Position. Burton schätzt den Doppelstatus seiner Arbeit und betrachtet nicht ohne Ehrgeiz deren Wirkung auf die Kunstgemeinde. Er hat sie einmal als «Tadel für die Kunstwelt» bezeichnet. Doch seine besten Karten setzt er auf ein weiter gefasstes Publikum. Als er jüngst ein Objekt auf einem öffentlichen Platz in Pittsburgh installierte, berichtete die örtliche Tageszeitung, 'ein grosser Mann in dunklem Anzug' habe gefragt: «Wie lautet Ihre Interpretation dazu?» Burton wandte sich dem Mann zu und lächelte: «Stühle bedürfen keiner Interpretation.»²

NANCY PRINCENTHAL ist Kunstkritikerin. Sie lebt in New York City.

Solcher Triumph muss köstlich sein. Für einen Künstler wie Burton, dessen Wahrnehmung ebenso geschärft wie sein Ausdruck gewandt ist, dürfte es ein gutes Stück Arbeit sein, all die Einwände zu parieren. Ebenso ist wohl sein offensichtliches Streben, seine Arbeit von jeglichem Stil freizuhalten, das Ergebnis rigoroser Selbstverleugnung. In seinen frühen Möbelstücken finden wir Marcel Breuer, Mies van der Rohe und Gustav Stickley wieder; desgleichen Art Deco, «Grand Rapids Queen Anne» und Adirondack-Rustikales. Burton hat das Interesse an seinen Design-Vorläufern nicht verloren, und so schwingt ihr Einfluss – wenn auch kräftig abstrahiert – immer mit. Doch das Schwergewicht seiner gegenwärtigen Arbeit liegt auf stilistischer Anonymität. Glatte, polierte Oberflächen und regelmässige geometrische Formen geben sich gefühllos bis starr. Die Sitzflächen sind ohne Stoff, es gibt kaum Armlehnen, keine Fussstützen.

Es handelt sich hier auch nicht um Gelegenheits-Mobiliar, das man nach Lust und Laune aufstellen kann. Die meisten von Burtons Möbelstücken lassen sich nur mit Hilfe eines Gabelstaplers installieren. Dass Möbel aus Granit und kaltgewalztem Stahl sich kaum verrücken lassen, ist nicht weiter verwunderlich. Doch selbst viele der Stücke aus leichterem Material – ein neuerer Holzlatte-Stuhl zum Beispiel, der sich auf ein Paar volkstümlicher Leinenstühle aus früherer Zeit bezieht, oder ein «Buck Rogers»-Aluminiumstuhl von 1980 – scheinen durch ihre unverhältnismässig grossen Grundrisse unbeweglich. Der Lattenstuhl aus zwei schmalen gleichgrossen Dreiecken, die aus einander durchdringenden, gefirnisserten Eschenholzlatten bestehen, sieht (täuschenderweise) aus, als würde er beim Verschieben auseinanderfallen und seine Funktionstüchtigkeit einbüssen.

Ausserdem erinnern Burtons Arbeiten häufig an jenen Möbeltyp, der traditionellerweise gepolstert wird und deshalb zu den statt dessen hier angewandten «unversöhnlichen» Materialien in starkem Kontrast steht. (Burton vermeidet Stoff, weil dieser nicht dauerhaft ist; darüber hinaus – und das ist von grösserer Bedeutung – ist dieses Material nicht wie Holz oder Stein traditionell mit Skulptur verbunden, und seine Anwendung würde das interdisziplinäre Gleichgewicht der Arbeit stören.) Man kann sich auf einem Sofa niederlassen, zu dem sich rechteckige Platten aus glänzendem, blassgrauem Granit zusammensetzen, oder es sich auf einem leichten Stuhl ohne Armlehnen bequem machen, der mit zwei einfach-groben



SCOTT BURTON, THREE QUARTER CUBE BENCH /
DREIVIERTELWÜRFEL-BANK, 1985/86, AZUL GUANABARA
GRANITE, 30 x 30 x 30" / 76,2 x 76,2 x 76,2 CM.

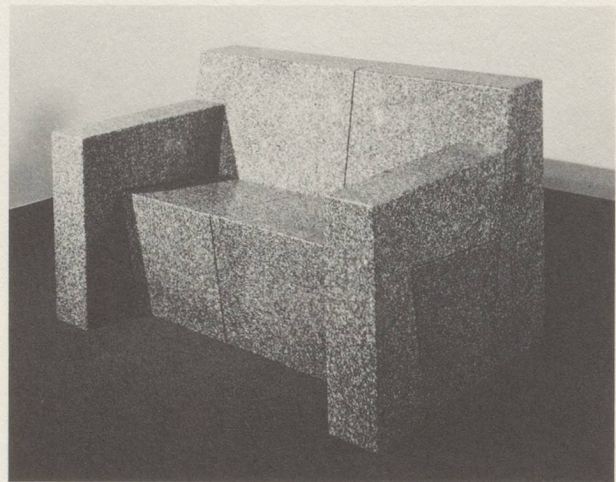
Gestein aus einem rohen Brocken dunklen, gemaserten Lavagesteins gehauen ist. Oder aber man balanciert auf einer schimmernden, hohlkehligem Steinbank, um an einem kleinen sockelförmigen Pult zu schreiben, und bei alledem kommt man nicht umhin, sich wie ein gefügig-dekorierendes Ornament zu fühlen. Die Chaise vor allem war historisch so konstruiert, dass man sich in einem neurasthenischen Ohnmachtsanfall dankbar hineinsinken lassen konnte, wovon Burtons rosa Granitversion mit lauter glatten Oberflächen und harten Kanten eher abschreckt.

Das Möbel ist jedoch – das muss man sagen – überraschend bequem, zumindest für den Körper. Patricia Phillips schrieb «den Kampf, den es mich und andere kostet, auf den Steinformen Platz zu nehmen», der Tatsache zu, dass «unsere Kultur an einem empfindlichen Bruch zwischen Ikonographie und Benutzbarkeit krankt». Sie hat damit wohl vollkommen recht. In Galerie und Museum wird das Verbot, das dieser Bruch zur Folge hat, in voller Wucht spürbar. Doch selbst im öffentlichen Umfeld, wo ikonographische Belange in den Hintergrund treten und unerwarteter Komfort dankbar aufgenommen wird, lassen sich diese Möbel nicht ganz ohne eine gewisse Bewusstwerdung benutzen.

Vielleicht ist das aber auch gar nicht verwunderlich. Schliesslich ging es Burton von jeher darum, soziales Ver-

halten zu analysieren und zu dramatisieren. Anerkennung fand er in seiner künstlerischen Laufbahn zuallererst mit Performance-Stücken, die er «Behaviour Tableaux» (Verhaltens-Bilder) nannte. Roberta Smith lobte an ihnen ihre «zurückhaltend-hypnotische Schönheit»³. Die Spieler bewegten sich darin langsam und still durch eine karg möblierte Szenerie. Mit seiner Unbeweglichkeit und kargen Schlichtheit gerät das derzeit entstehende Mobiliar zur Choreographie und Problematisierung des Standorts, den seine Benutzer im Raum einnehmen. Und erinnern Burtons einzelne Möbelstücke an die lebenden Bilder, so ist seine Gestaltung öffentlicher Räume 'ausgewachsenes' Theater. Burton hat die langwierige und subtile Realisierung des Platzes in der Battery Park City in Lower Manhattan, den er zusammen mit Siah Armajani, Cesar Pelli und Paul Friedburg gestaltet, als «Roman oder eigentlich sogar ein Theaterstück» bezeichnet. Und aus den Plänen kann man bereits ersehen, dass die räumliche Aufteilung des Platzes diese Genesis vorführen wird: eine Pausenpromenade am Wasser oder ein Ort der Besinnung werden zu erzählerischen Ereignissen.

Bei einem 1983 entstandenen Platz in Seattle, Washington, kommt die Nähe zum Pazifik in der Anspielung auf japanische Gärten zum Ausdruck. Grosse Brocken einheimischen Gesteins, zersägt und poliert oder mit groben Schlägen zu rudimentären Sitzen gehauen



SCOTT BURTON, SIX-PART SETTEE / SECHSTEILIGES SOFA, 1983,
ITALIAN GRANITE SIENITE BALMA (GRAY AND BLACK) /
ITALIENISCHER GRANIT (GRAU UND SCHWARZ),
34 x 57 x 36 1/2" / 86 x 145 x 93 CM.

bzw. gänzlich unbearbeitet gelassen, sind über eine schachbrettartige Steinfläche verteilt. Betrachter (oder Spieler) geraten durch ihre Platzierung in ein dramatisches Zusammenspiel.

Burtons Sitz- und Pflanzenarrangement für das Atrium in Edward Larrabee Barnes' neuer New Yorker Zentrale der Equitable Life Assurance Society verhält sich zur 'amtlichen' Rhetorik des Gebäudes subversiv und nachsichtig zugleich. Eine zwölf Meter lange, halbkreisförmige Sitzbank befindet sich in der Mitte der Eingangshalle und umgibt eine runde Kombination aus Bank, Tisch und Pflanzencontainer. Beide Sitzgelegenheiten bestehen aus kräftig gemustertem, hochpoliertem, spinatgrünem Marmor. Die äussere Sitzbank mit einem leicht gewölbten, etwas Deco-haften Profil, das für den Spielraum der Beine leicht abgeschrägt ist und oben als umgekehrte Kopfstütze eine Mulde ausgespart hat, wird durch vier leuchtend orangefarbene Onyx-Kuben akzentuiert. Onyx ist ein Gestein, das in entsprechend dünnen Scheiben lichtdurchlässig und hier zu von innen erleuchteten Behältern geformt ist. Das wirkt etwas eleganter als eine Lava-Lampe, doch nicht weniger kitschig. Freundlich harmonisierend mit dem Design der Eingangshalle, verschiebt Burtons Arbeit das Gefühl vom «geschmackvoll» Grosszügigen um einen Hauch zum kokettierend Extravaganten.

In einem ähnlichen Center ist eine Sitzbank aufgestellt, bei der man eigentlich erwartet, dass sie auf die Mittelachse der Eingangshalle ausgerichtet wäre. Statt dessen hat Burton sie um eine Vierteldrehung versetzt, so dass die Mitte auf eine Baumgruppe anstatt die Vordertür ausgerichtet ist und die Armlehnen mehr oder weniger auf den Haupteingang zeigen. Die Onyxlampen, die die Bank in drei Abschnitte aufteilen, so dass eine davon auf einer Linie mit dem Mittelpunkt der Lobby liegt, wirken dieser Drehung entgegen. Im Boden eingelassen ist ein breites Band aus poliertem Messing, das sich hinter der Bank und vor den Bäumen entlangwindet und jenen mittig ausgerichteten Bogen beschreibt, den man eigentlich vermisst.

Die Bäume sind irritierend. Wie die Pflanzen im zentralen Pflanzencontainer scheinen auch sie einen mehr oder weniger provisorischen Standort zu haben. Bei den Graspflanzen gibt es hierfür eine buchstäbliche Erklärung: Es handelt sich um Wasserpflanzen – Binsen, Zwerg-Papyrus, chinesische Wasserkastanie und Wasser-

linse –, die in einem Wasserbassin treiben. Auch die Bäume, tropische Nadelhölzer, deren Nadelkleid unmittelbar über dem Boden beginnt, so dass sie sich zu einer dichten grünen Fläche zusammenfügen, zeigen dem Auge nicht, was sie trägt; ihre Wurzeln sind tief unter den Boden der Eingangshalle versenkt. Scheinen Marmorbank und -tisch aus natürlicher Kraft dem Atrium entwachsen zu sein, so bleibt die Herkunft des organischen Lebens eher im Dunkeln. Es erscheint irgendwie fehl am Platz, entwurzelt – in seiner Vereinzelung dramatisiert. Nach Burtons Worten sind in seinem Werk im Haus der Equitable-Versicherung die Liebe zum Klassizismus und insbesondere die klassizistische Synthese von Natur und Zivilisation zum Ausdruck gekommen.⁴ Doch die Ehe, die er kuppelt, wird von zwei recht unabhängigen Partnern bestimmt. Auf seiner Suche nach den Grundprinzipien von Mobiliar, nach dem aufs Elementarste reduzierten Schreibtisch und dem auf den kleinsten gemeinsamen Nenner gebrachten Stuhl entdeckt er, dass die unbehauenste Natur und die reinste Geometrie zwei eng miteinander verbundene Paradigmen darstellen. Elemente in seiner Arbeit, die (fälschlicherweise) mit den reaktionären dekorativ-«organischen» Motiven eines gegenwärtigen Historizismus in Verbindung gebracht werden konnten, legte er ab; aber er schielt nun statt dessen nicht nach einem vermeintlich universellen Minimalismus. Es sind die gleichen Schnitte, die einen Gneis-Findling und einen polierten Granitwürfel in einen Stuhl verwandeln, und jeder der beiden hebt den ausschliesslichen Anspruch des andern auf formale Gültigkeit auf. Schliesslich führen beide zu einem Objekt, dessen hartnäckige, eigensinnige und in ihrer Einfachheit brillante Konzeption eines möglichen Ideals man auskosten mag. (Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

ANMERKUNGEN

1. [Amedée] Ozenfant, *Foundations of Modern Art*. New York: Dover Publications, 1952, S. 159, 162
2. Patricia Lowry, «Artist pulls up chairs at One Mellon Plaza», *The Pittsburgh Press*, 15. Mai 1986
3. Roberta Smith, «Scott Burton: Designs on Minimalism», *Art in America*, November/Dezember 1978, S. 139
4. Zitiert nach Douglas C. McGill, «Art People», *New York Times*, 7. Februar 1986, S. C30
Wo nicht anders vermerkt, stammen Zitate von Burton aus Gesprächen mit der Autorin.