

- The time-dimension of the work is oriented on the exceptional and intimate desire constituting the work as a worldly event.
- The space-dimension of the work is grounded in the signifying structures of the historical world that constitute the work as an object of desire.
- The certainty of desire is the disquietude of the impalpable object.
- The certainty of an object of desire is the assurance of the palpable identity.
- The impalpable object is the artwork.
- The palpable identity is the historical power of meaning (economical and social).
- The historical power of meaning recognises its identity in the signifying structures that give place to the work: market, gallery, museum, collection, art criticism, art magazine, etc.
- The place where the work is palpable as an object is the place of appropriation (language, exchange).

- Art criticism is an appropriation of the work's desire as linguistic thing; gallery is an appropriation of the work's desire as mercantile thing; museum is an appropriation of the work's desire as social thing, etc. None of these dominions can exist without the others.
- Inbetween an artwork-object and institutional things, culture and art are suspended.
- The suspension of art and culture can take place in the person who lives the present as a loss to be fulfilled in the presence of the work: the artist.
- The suspension of art and culture can take place in the person who lives the present as a loss of presence in the thing: the viewer.
- The artist achieves in the work's certainty the power of the thing.
- The viewer achieves in the certainty of an impalpable desire the exteriority of the thing.
- The thing is identity.
- The work is desire.

- The identity of the thing produces cultural coherence (e.g. reintegrates in a work the categorical distinctions of form, technique, painting, sculpture, etc. or psychological person, cultural character, national type, etc.).
- The desire of the work realizes culture and art in the desintegrated thing of the institutions as presence of the exceptional and intimate present in the world (e.g. that which reaches a work, the risk and threat of uncovered time and space in the Being of the world.).
- The certainty of the artwork is incompatible with the assurance of the cultural and socio-economical identity. Between certainty and assurance, a work's space and a word's time, an imaginary number is opened that contains in itself the infinite distance.

DENYS ZACHAROPOULOS,
PARIS, 1980-1985

(Translation: Catherine Schelbert)

CUMULUS

. . . FROM AMERICA

Art Squads

*It's been a fine season for the Art Police. The main event, of course, was the big show trial for Richard Serra's *Tilted Arc*, an officially commissioned sculpture currently bisecting the plaza outside the Federal Building in downtown Manhattan. Some people (or «The People,» depending on who's speaking for them) hated the thing from the day it went up. This was not entirely inexplicable: Serra's 12-foot-high, 120-foot-long wall of rusting steel was certainly rude, perversely hostile-seeming to*

MICHAEL SORKIN

uninitiated citizens who couldn't understand why their movements and sense of visual normalcy had to be disrupted day after day by that thing.

After years of complaints, many of them orchestrated by a cracker-brained judge who attributed to the wall, among other crimes, a rise in the local rat population and heightened risk of

*terrorism, sympathetic ears were installed in the agency responsible for Government Art in the person of a Reaganoid bureaucrat who, in initially obscure camera, decided that *Tilted Arc* had to go. Hearings were duly called to give the decision the appropriate veil of legitimacy, and marvelous hearings they were. If those concealed terrorists had been art-minded, they'd have had the opportunity to blow away the major portion of that demimonde with a single bomb. But, in an era when anything's art, it*

u a s bracing to have the forces of presumed darkness venture an opinion about what wasn't. The high-culture establishment — having ceded power of delimiting art's turf — could only stand up and be counted against the troglodytes arrogating the job. Contemplate the frisson of testifying, one «major» figure after another, each imagining him or herself Lillian Hellman in her black Balenciaga during the McCarthy hearings, telling the House Un-American Activities Committee where to get off.

For pure resonance, though, the anti-Arc side had the upper hand. Appeals to Art tend to fall flat against the claim of some poor schmuck telling you over and over that something's ruining his day, making his life miserable, destroying his lunch hour, spoiling his tunafish sandwich. While it was easy to dismiss secretaries, clerks, lawyers, and other members off the great uninitiated when they called the Serra bad *a r t*, something that would be better off in a *j u n k y a r d*, the parade of normal citizens roiling with naïve rage at *Tilted Arc* was undeniably persuasive.

The pro-Arc forces offered a variety of defenses. First, the argument from great art by a great artist. Let's pass quickly over this one: the adjudicating junta was regaled with insistences that the greatness of the arc could only be judged after time's test had been stood, urging that the thing be left so as not to deprive history of an opportunity to corroborate what was patently clear. Of course, the message was that *Tilted Arc* would be better off taking its chances with posterity than with the boobs who were criticizing it at the hearing. It's obviously an argument with some merit: whatever else it is, *Tilted Arc* is certainly a great period piece, a Minimalist triumph.

The centerpiece of the pro-Serra protest, however, was the argument that *Tilted Arc* was site specific. The government, for its part, made it clear that they didn't want to «destroy» the piece, merely to move it, a right they claimed from their original contract. Serra & Co. insisted that to move was precisely to destroy and thus a breach. Of course, the site-specific argument was an invitation to trouble, allowing the sculpture to be judged not simply on the grounds of the aesthetically ineffable but on its physical effects.

Sculpture acceding to an expanded field takes the rap for its failures in *a n y* of its categories. Clearly, as architecture, urban design, plaza-making, landscaping, *Tilted Arc* was vulnerable. To those who abhorred it, the claim of specificity was akin to the argument that without Nagasaki, there'd be no A-bomb. That a crime requires a victim is no more than its nature: people who thought the Arc an assault could hardly be dissuaded by the argument that it was *i n t e n d e d* for the site they saw destroyed.

Perhaps the most bizarre defense of the Arc was the attempt to position Serra as a besieged working class hero, a misunderstood man of the people, the Bruce Springsteen of the visual arts. That this analysis was fobbed by various art-world heavy hitters and not by the galvanized lumpen did not contribute to its impressiveness. More seriously telling was the matter of precisely why *Tilted Arc* was being set up to take the heat for the fixity of an environment that had been dreadful before its arrival and would be dreadful after its departure. Such thoughts were given a nice impetus by the setting for the trial: an unspeakably ugly courtroom, decorated with an «abstract» eagle of the sort that might have been locally commissioned for a regional airport in the 1950's to symbolize «flight». The outcome of the trial was as advertised. Government's decision to remove was accompanied by a pious text disclaiming «aesthetic» judgment and nobly refusing the option of «physically destroying» the piece.

The question of site specificity was judged by the decision to seek an «appropriate» alternate site where the work would not «suffer significant loss of integrity; where it can be better understood and appreciated; and where it would be a less vulnerable target for graffiti.» A nice touch, this last, conflating the removal of *Tilted Arc* with its protection. As usual, the government was acting in the best interests of all its citizens, even its inanimate ones.

The other big deal of the recent season has been the opening of the Palladium, a gigantic new night-club purveyed by the former owners of Studio 54, last decade's major monument. The Palladium is a brilliant compendium of 80's strategies. Located in a marginal neighborhood

just downtown, it's an ode to gentrification: junkies and winos watch bemused as glamour is continuously disgorged from swarms of stretch limos. The owners have retained the original grotty marquee, preserving the tackiness of the street, assuring that the sight of culture heaven is available only to paying customers. And culture heaven it is: the lobby — all got up in gauzy gossamer whiteness — is like a B-movie version of the celestial gates. Inside, the club looks terrific, a perfect summary of everybody's idea of what New York art is just now all about. And art is what's happening, say the owners. The boys of the moment have helped decorate: Basquiat, Haring, Salle, Scharf (whose downstairs bathrooms and phone booths are the Day-Glo highlights of the place).

The architecture's by Isozaki. The dance floor's dominated by maneuvering banks of video screens pulsing with art-mediated image. The light show, if such an antique locution will serve, is *Close Encounters* fabulous. I mean it. A great looking, quintessential environment, as synesthetically consecrated as Serra's Piazza is single-minded and harsh.

But even as *Tilted Arc*'s mightiest moment has been its trial, so too the seminal event in the Palladium experience is juridical. Stationed at the entrance (as in front of any worthwhile New York Club) is a squadron of Art Cops, poised to pass judgment on people trying to get in. For New York now the Policing Mode is a major form of artistic production. In an ambience dominated by critics, dealers, collectors, and other fellow-traveling singing apologists, the work is secondary, not much more than an inducement to affect. The Palladium isn't about being there, it's about getting there, the ultimate yuppie environment. And in New York, our greatest yuppies are artists. Look at Haring, whose mural enjoys pride of place overlooking the dance floor. From drawing graffiti in the men's room to drawing thousands with graffiti. He's a Horatio Alger story for our times.

The doorman at the Palladium gets my vote as this season's greatest stylist. His palette is essentially eugenic, a perfect choice for the Age of Reagan. Casting his eye over the available phenotypes, he sculpts the gene pool for the even-

ing, striving to people the club with a look as successful and dynamic as its permanent decorators have given it. He's a Mengele for moderns, selecting the best of each arriving batch... you... and you... how would you like to play master race for a night! And who wouldn't!?!? The

club's great. And the crowd? The crowd's as perfect as people can make it.

Ars longa, vita brevis. This, finally, was all that could be said by Serra's defenders, a tyrannically musty thought, the credo of Culture, defending its hopes against barbarism. The Palladium — which could close in a twinkling if the

Kunstklügel

MICHAEL SORKIN

gehen lassen können. Aber da wir in einer Zeit leben, in der alles Kunst ist, war es sogar erfrischend, geheimnisvolle Stimmen aus der Dunkelheit Visionen beschwören zu lassen. Das Establishment der «hohen Kultur», das seine Zuständigkeit für die Definition, was Kunst sei, eingebüsst hat, kämpfte von vornherein auf verlorenem Posten gegen diese sich aufspielenden Höhlenmenschen. Man stelle sich das Spektakel der Zeugenvernehmung vor: lauter «bedeutende Persönlichkeiten», die sich vorkommen wie Lillian Hellman in ihrem schwarzen Balenciaga beim McCarthy-Verhör, wie sie dem Komitee gegen unamerikanische Umtriebe ihre Hinweise gibt.

Die grössere Resonanz konnte die Anti-Arc-Partei allenthalben für sich verbuchen. Wer die grosse Kunst beschwört, kommt dem armen Teufel gerade richtig, der überhaupt nicht mehr davon aufgehört kann, dass ihm da etwas seinen ganzen Tag verdirbt, sein Leben vermässelt, seine Mittagspause vermiest und sein Thunfisch-Sandwich bekleckert. Sekretärinnen, Verkäufer, Rechtsanwälte und andere Unbedarfte, die das Serra-Stück schlechte *Kunst* nannten und es lieber auf dem *Schrottplatz* gesehen hätten, waren noch leicht zu beruhigen. Die Parade normaler Bürger jedoch, die mit naivem Zorn über «Tilted Arc» herfielen, war einfach überwältigend.

receipts don't add up — outflanks, bored with the idea of art on trial, preferring the idea of the trial as art. It's the entrepreneurial strategy, not the oracular; pleasure's bottom line, not Serra's solemn paean in the *Ars*. New York just wants to have fun. Bring on the Barbarians!

Die Pro-Arc-Partei hatte eine ganze Reihe von Argumenten parat. Allen voran das Argument der grossen Kunst vom grossen Künstler. Bringen wir's schnell hinter uns: Die verhandelnde Junta beschwor man mit der Beteuerung, dass das Werk in seinem ganzen Wert erst nach gewisser Zeit erkennbar würde und daher unbedingt stehen bleiben müsse, wenn man nicht die Geschichte um die Chance bringen wolle, zu beweisen, was doch schon klar ersichtlich sei. Dahinter verbarg sich natürlich die Botschaft, dass «Tilted Arc» wohl mehr etwas für die Nachwelt sei als für die Einfaltspinsel, die da ihre Kritik bei der Anhörung vorbrachten. Das Argument hat offensichtlich etwas für sich: «Tilted Arc» ist — ungeachtet anderer Bedeutungen — ein historisch bedeutsames Werk, ein «minimalistischer Triumph».

Der Kernpunkt der Pro-Serra-Argumentation war jedoch die Situationsbezogenheit von T.A. (auch: Abkürzung für New York Transit Authority, d.Ü.). Die Verwaltung erklärte ihrerseits, dass sie das Stück keinesfalls «vernichten» sondern lediglich umplazieren wolle, wozu sie sich nach dem ursprünglichen Vertrag berechtigt glaubte. Serra & Co. jedoch beharrten darauf, dass die Umplazierung eben genau die Vernichtung des Stückes und damit den Vertragsbruch bedeute. Das Argument der Situationsbezogenheit brachte natürlich Öl ins Feuer, weil die Skulptur nun nicht mehr einfach etwas ästhetisch Unantast-

bares war, sondern nach ihren konkreten Auswirkungen beurteilt werden konnte. Skulptur, die Anspruch auf ein erweitertes Bezugsfeld erhebt, muss sich Schelte aus *allen* Richtungen gefallen lassen. «Tilted Arc» war offensichtlich ebenso angreifbar wie Architektur, Stadtplanung, Platz- und Landschaftsgestaltung. Für diejenigen, die das Stück verabscheuten, kam der Hinweis auf die Situationsbezogenheit dem Argument gleich, ohne Nagasaki gäbe es keine Atombombe. Dass zu einem Verbrechen immer ein Opfer gehört, liegt in der Natur der Sache: Leute, die sich durch den Arc angegriffen fühlten, konnten sich schwerlich mit dem Argument anfreunden, dass das Stück eben die Situation *meinte*, die in ihren Augen dadurch ruiniert worden war.

Das verdrehteste Argument zur Verteidigung des Stückes war wohl der Versuch, Serra als bedrängten «Working Class Hero» darzustellen, einen unverstandenen Mann aus dem Volk, sozusagen als Bruce Springsteen der bildenden Kunst. Dass dieses Geschoss aus den Kanonen hochkarätiger Kunst-Koryphäen kam und nicht vom aufgebrachten Fussvolk, machte es auch nicht eindrucksvoller. Schon schwerwiegender war da die Frage, warum «Tilted Arc» für den Zorn über eine Situation herhalten musste, deren Scheusslichkeit vorher wie nachher unverändert blieb. Die Umgebung, in der die Verhandlung stattfand, leistete derlei Gedanken nicht unerheblichen Vorschub: ein unbeschreiblich hässlicher Gerichtssaal, geschmückt mit einem «abstrakten» Adler von der Sorte, wie sie in den 50er Jahren einen Regionalflughafen als «Symbol des Fluges» hätte dekorieren können.

Der Ausgang der Verhandlungen entsprach den Prognosen. Die Anordnung der Behörden, das Stück zu entfernen, wurde begleitet von einem salbungsvollen Schreiben, das mit nobler Geste auf ein ästhetisches Urteil verzichtete und den Verdacht der «tatsächlichen Vernich-

tung» des Stückes weit von sich wies. Das Problem der Situationsbezogenheit wurde abgetan mit dem Hinweis, man suche nun eine «angemessene» Alternative, wo das Werk kaum an Integrität einbüsse; wo man es besser begreifen und seine Bedeutung erst richtig erfassen könne; und wo es schliesslich auch nicht so schnell zur Graffiti-Zielscheibe würde. Ein edles Ansinnen, die Beseitigung von «Tilted Arc» mit der Sorge um das Werk zu verbrämen! Wie immer handelte die Behörde im Interesse aller Bürger — auch der verblichenen.

Das zweite grosse Ereignis dieser Saison war die Eröffnung des Palladium, eines gigantischen neuen Night Clubs. Er wird betrieben von den ehemaligen Besitzern des Studio 54, jener Denkwürdigkeit des letzten Jahrzehnts. Das Palladium ist ein brillantes Konglomerat aus Taktiken der 80er Jahre. Seinen Standort hat es am Rande von Downtown, an der Grenze zur Uptown, und so gerät das ganze zum Lobgesang auf den sozialen Aufstieg. Junkies und Saufbrüder schauen versonnen dem Glamour nach, der sich scharenweise aus aufgemotzten Limousinen ergiesst. Die Besitzer haben das ursprüngliche vergammelte Theater-Vordach — und damit die Schäbigkeit der Strasse — beibehalten, auf dass garantiert nur zahlende Gäste in den Genuss des Kulturhimmels kommen. Und ein Kulturhimmel ist das wirklich: das Foyer — ganz in seidig glänzendem Gaze-Weiss — sieht aus wie die Dekoration der Himmelsportalen für eine Billigproduktion.

Die Clubräume selbst sehen einfach umwerfend aus — ein perfekt arrangiertes Sammelsurium all dessen, was man sich heute so unter New Yorker Kunst vorstellt. Und Kunst ist, was gerade läuft, sagen die Besitzer. Die Stars von heute besorgen denn auch die Dekoration: Basquiat, Haring, Salle, Scharf. (Die von letzterem gestalteten Toiletten und Telefonzellen sind die fluoreszierenden Höhepunkte des Clubs.) Die Innenarchitek-

tur stammt von Isozaki. Über der Tanzfläche schweben mobile Videowände, auf denen Kunst flimmert. Die Lightshow, wenn man diesen antiquierten Ausdruck überhaupt noch verwenden kann, ist — «Unheimliche Begegnung» — fabelhaft. Das meine ich ernst. Ein grossartiges Konzentrat, gleichermassen weihevoller Sinnenrausch wie Serras Piazza strenge Geradlinigkeit.

Aber nicht nur «Tilted Arc» erfuhr den Höhepunkt seiner Beachtung vor Gericht; auch ein Besuch im Palladium beginnt mit der Gerichtsbarkeit: Am Eingang aufgepflanzt, (wie übrigens bei jedem besseren New Yorker Club), entscheidet ein Trupp von Kunst-Cops, wer eingelassen wird. Die Idee der Kontrolle ist inzwischen in New York zu einer eigenen künstlerischen Produktionsform geworden. Wo Kritiker, Händler, Sammler und andere jubelnde Mitläufer den Ton angeben, ist die Arbeit selbst zweitrangig, kaum mehr als ein Auslöser für Stimmungen. Das Wichtigste am Palladium ist nicht, dort zu sein, sondern hineinzukommen in diese Yuppier-Hochburg. Und die grössten Yuppies (Young Urban Professionals) in New York sind heute die Künstler. Man denke nur an Haring, dessen Wandmalerei an einem Ehrenplatz über der Tanzfläche prangt. Vom Graffiti auf dem Männerklo zum hochbezahlten Wandgemälde. Der Horatio Alger unserer Zeit.

Der Türsteher im Palladium bekommt meine Stimme als bester Stylist des Jahres. Er trifft seine Auswahl in bester eugenischer Manier, wie geschaffen für das Reagan-Zeitalter. Sicherem Auges erfasst er, was an Phänotypen zur Verfügung steht, und gestaltet daraus die Erbmasse des Abends. Den Massstab liefern ihm die Dekorateure: Die Atmosphäre von Erfolg und Dynamik, mit der sie den Club gestaltet haben, sollen nun die Leute verbreiten, die die Räume bevölkern. Wenn ein neuer Schub eintrifft, wählt er die besten aus — ein Mengele der Moderne — Sie... und Sie... und Sie... möch-

ten Sie nicht mal Herrenrasse für eine Nacht spielen? Und wer möchte nicht?!?! Der Club ist phantastisch. Und das Publikum? Das Publikum tut sein Menschenmögliches.

Ars longa, vita brevis. Alles was zu Serras Verteidigung vorgebracht wurde, lief

letztlich auf diesen tyrannisch-vernünftigen Gedanken hinaus. Mit diesem Kultur-Credo verteidigen sie ihre Hoffnung gegen die Barbaren. Das Palladium hingegen — das schliessen kann, sobald die Einnahmen nicht stimmen — geht noch weiter; hier schert man sich nicht

um «Kunst vor Gericht», stattdessen gibt es das «Gericht als Kunst». Gefragt ist Risikofreudigkeit — nicht Tiefgründigkeit; Vergnügen pur, nicht Serras Purität. New York will Spass. Hoch leben die Barbaren!

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

BALKON

POP

+

POESIE / POETRY

MARTIN FRANK

Ich wäre sehr gerne ein Popstar wie Mick Jagger, der (jungen, männlichen) Groupies wegen natürlich, aber auch (und nicht zu vergessen, das Geld) um der Poesie willen. Denn wenn Prince singt,

I would love to be a popstar like Mick Jagger because of the (young male) groupies, of course, but also (not to mention the money) because of the poetry. When Prince sings,

Purple Rain

Purple Rain