

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 16: Collabroation Robert Wilson

Artikel: Cumulus ... from America : Entries: Taking Stock = Tagebucheintrag: Eine Bestandsaufnahme

Autor: Pincus-Witten, Robert / Brockmann, Elisabeth

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680431>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.05.2025

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

CUMULUS

. . F R O M A M E R I C A

ENTRIES: TAKING STOCK

ROBERT PINCUS-WITTEN

21 October, 1987

Battered by "stock-taking." I speak of middle age and the solace of a journal. Yet the expression strikes one forcefully while noting the deceptions of the past year and the 500 plus point drop on the stock market two days ago. Panic selling provoked uncertainty, tremor if not yet terror. The fragility of our belief system, especially with regard to untried art at the margin, was exposed and the pretensions of our little world were lit up.

The courage of collectors, not their gullibility or cupidity (however gullible and covetous they may be), was pointed up. Putting one's wallet on the line goes hand in glove with the bravery of the young East Village dealers who had just committed themselves to larger, more fastidious quarters in Soho and on Broadway immediately prior to the market free-fall. The kids, mortgaged to the teeth, are running scared – naturally enough. Resentment at paying money on money is galling, inciting an acute anger akin to that provoked by paying alimony.

It is, of course, possible that the crash may render art all the more precious since art is seen as a good, the moral meaning of the word suffusing the mate-

rial meaning as when, for example, the French say *les biens*. Hence art is perceived as superior to mere commodity about which shares and futures revolve even though commodity or the ironies attendant upon commodity within a capitalist exchange are the conditions which much contemporary art illuminates. The ultimate irony, of course, is that no sooner is this new commodity perceived as art than its commodity status is invalidated. It becomes "a Koons" – the quotation marks signify breathless utterance – rather than a vacuum cleaner, or "a Steinbach" rather than a lava lamp – the way we call a Readymade "a Duchamp".

The crash straightened sight lines onto what is really valuable or meaningful quite as straightened circumstances always do. The crash returned our arcane little world of advanced art back to those for whom it holds the greatest meaning, the artists themselves. After all, artists make art come what may.

ROBERT PINCUS-WITTEN is a professor of art history in the doctoral program of the City University of New York and a flaneur observer of the New York artworld.

The same cannot be said of the activities of dealer or collector, or at least in the same degree; for them the bottom line is money however indifferent to matters of money certain dealers and collectors may be. For sure, it often appears that the greatest of them are those for whom money is a matter of indifference, of derisory concern. It is also true that there are great dealers and collectors for whom money is a constant consideration and profit a driving motivation.

But art, by its very definition (perhaps what we mean when we say its nature), functions outside pecuniary concerns however interested artists may be, however inculcated by greed. I know selfish, avaricious, jealous artists. By contrast I am also acquainted with altruistic artists, generous to profligacy. Such personality traits affect the way they make art. Prints, for example, derive from an obvious attachment to financial gain though, for sure, there are artists for whom graphic issues provide important esthetic considerations, notably Johns, Baselitz.

There are artists caught by a sloppy self-imitation and signaturized over-production that also reveals the desire for

money though sloppiness and self-imitation may also be linked to esthetic issues. The truly creative artist enjoys a kind of *samizdat* relationship with his or her own signaturization. In the end, art reverts to its condition of purity whatever the reasons of its making.

Art's ability to revert to esthetic neutrality is dismaying. Ideologues feel impelled, perhaps rightly, to remind us that so and so is or was a Fascist or a Communist let alone a *bien pensant* bourgeois when he or she made so and so or such and such. Ideologues would be hard pressed not to note that art's reversion to a state of neutrality is itself a reflection of the bourgeois world view, a function of its privilege and sense of entitlement. Esthetic neutrality, to be sure, is also a bourgeois myth.

Ideological assertions may be true insofar as they correctly detail facts. But the argument of art is not the art of art. What the latter is cannot be said. Similarly, the inability to pinpoint the art of art is also a myth of peculiar pertinence to the bourgeoisie. I take it to be central to its class attitude toward art, as important, say, as the ambivalent attraction/repulsion it feels for both the bohemian

and the avant-garde, other cultural figments of particular fascination to the bourgeoisie, if not even defined by it.

Even political propaganda is eventually estheticized and neutralized when not resignified, not recoded. Drained of criticality art simply becomes commodity. Work that survives period coding remains alive because it has been recoded.

Clever ideologues will not detail what art should be or do so as not to tip their hand. Instead they address this revelation insofar as they illuminate the dysfunction of alien or anathematic systems. The ideological discourse criticism today proceeds through negative definition. The tracing of a template of abhorrence describes an ideal figure.

We live in a culture of perpetual inflation. Hence money loses value daily. So the crash may yet intensify the flight from money that characterizes our art market. It is unlikely that young art will benefit from this skewing. Money's flight into art, if it continues, will probably occur in the tested corners of the market where consensus about value obtains. Young art carries with it no such guarantees though it strikes me that the only crit-

icism worth considering – since criticism, however disinterested or irksome, establishes consensus – concerns young art. All this will be salutary if talk will be brought home again to art, not just the art market, not just money.

25 October, 1987

The Crash continues to preoccupy. A comforting canard is that the crash stimulated fresh concerns with quality. It seems to me that quality is not a concern of art however fundamental it is to the discourse of connoisseurship. Quality is not a concern of art but rather of *objets d'art*, familiar typologies about which we can say that they are well made as we already know what it is they are supposed to do or be.

Quality and Academy – there are academies of abstraction – go hand in hand since quality is a function of the appeal to authority and maintenance of models. Art addresses the subversion of models though, even here, revolutionary reformulations turn into *objets d'art* as soon as the revolutionary message is forgotten – or understood, in the sense of colonized. Thus does art revert to its condition of neutrality.

TAGEBUCH-EINTRAG: EINE BESTANDSAUFNAHME

ROBERT PINCUS-WITTEN

21. Oktober 1987

Nach Bestandsaufnahme («stock-taking») ramponiert. Ich spreche vom mittleren Alter und dem Frost eines Tagebuchs. Doch kommt einen der Ausdruck «stock-taking» hart an (Anm. d. Ü.: der Autor spielt an die Ähnlichkeit von «stock-taking» mit «stock-market» = Börse an), bedenkt man die Enttäuschungen des vergangenen Jahres und den Rückgang um 500 Punkte vor zwei Tagen an der Börse. Panikkäufe riefen Unsicherheit und Aufregung, um nicht zu sagen Entsetzen hervor. Die Fragilität unseres Glaubens-Systems, bezüglich unerpropter Kunst in den Randzonen zumal, wurde sichtbar, unsere kleine «Als ob»-Welt erhellt.

Der Mut der Sammler, nicht ihre Einfalt oder Habgier (so einfältig und habgierig sie auch sein mögen), kam ans Licht. Der getätigte Einsatz passt zur Unerschrockenheit der jungen Kunsthändler aus dem East Village, die sich gerade auf grössere und anspruchsvollere Viertel in Soho und am Broadway verlegt hatten, kurz bevor der Markt zusammenbrach. Die Kids, verschuldet bis über die Ohren, kriegen's mit der Angst zu tun – wen wundert's. Der Unmut über die endlose Zahlerei wächst und schürt einen Ärger, der dem übers Alimentezahlen nicht ganz unähnlich ist.

Vielleicht steigt durch den Krach aber auch der Wert der Kunst, da Kunst als ein

Gut gilt, wobei die moralische Bedeutung des Worts «Gut» verschmilzt mit dessen materiellem Sinn, wie beispielsweise auch im Französischen, wo es heisst: «les biens». Kunst gilt daher also als der blossen Ware überlegen, um die sich Aktien und Transaktionen drehen, wenngleich manch zeitgenössisches Kunstwerk gerade die Ware und die in ihr liegende Ironie im kapitalistischen Tauschhandel erhellt. Der Gipfel der Ironie ist allerdings, dass diese neue Ware erst dann als Kunst gehandelt wird, wenn ihr Warenstatus aufgehoben ist. Da wird aus ihr dann «ein Koons» – die Anführungszeichen verraten die Atemlosigkeit des Sprechers – statt ein Staubsauger, «ein Steinbach» anstelle einer Lava-Fackel; wir nennen ein Ready-made ja auch «einen Duchamp».

Der Krach schärfte den Blick für wirklich Wert- und Gehaltvolles, wie das in verschärfter Lage häufig vorkommt. Der Krach beförderte unsere geheime kleine Welt der fortschrittlichen Kunst wieder zu jenen, für die sie die grösste Bedeutung hat: den Künstlern selbst. Schliesslich machen ja doch die Künstler die Kunst, komme was wolle.

Das kann man von den Aktivitäten der Händler oder Sammler nicht – oder wenigstens nicht im selben Mass – behaupten. Für sie ist Geld das A und O, mögen gewisse Händler und Sammler sich in Geldangelegenheiten noch so gleichgültig geben. Sicher, oft scheint es so, dass die grössten unter ihnen

eben die sind, für die Geld geradezu lächerlich unwichtig ist. Es stimmt aber auch, dass manch grossem Händler oder Sammler das Geld ständig durch den Kopf geht und Profit sein Antrieb ist.

Doch ihrem ureigensten Sinn nach (den wir wohl meinen, wenn wir von ihrer Natur sprechen) bewegt Kunst sich ausserhalb pekuniärer Belange, so interessiert daran sich mancher Künstler – Opfer der Habgier – zeigen mag. Ich kenne selbstsüchtige, habgierige, missgünstige Künstler. Mir sind aber auch selbstlose Künstler bekannt, grosszügig bis zur Verschwendung. Solche Persönlichkeitsmerkmale schlagen sich in ihrer Kunst nieder. Drucke zum Beispiel zeugen von offensichtlichem Streben nach finanziellem Gewinn, wenngleich es Künstler gibt, für die graphische Arbeiten eine entscheidende ästhetische Rolle spielen, namentlich bei Johns, Baselitz und Kiefer.

Manchem Künstler haben's selbstverliebte Eigenimitation und Überproduktion unter dem Siegel ihres Markenzeichens ange-tan, worin ebenfalls Geldgier zum Ausdruck kommt, wenngleich auch Selbstverliebtheit und Eigenimitation etwas mit Ästhetik zu tun haben können. Ein wirklich kreativer Künstler pflegt eine Art «Samizdat»-Beziehung zu seinem eigenen Markenzeichen. Und am Ende kehrt die Kunst in den Zustand der Reinheit zurück, was immer ihr für Motive zugrunde liegen.

Die Fähigkeit der Kunst, sich in die ästhetische Neutralität zurückzuziehen, ist erschreckend. Ideologen fühlen sich – zu Recht vielleicht – bemüsst, uns daran zu erinnern, dass der Soundso ein Faschist oder ein Kommunist oder gar ein «bienpensant bourgeois» gewesen sei, als er das und das getan habe. Ideologen gerieten in arge Bedrängnis, könnten sie nicht konstatieren, dass die Rückkehr der Kunst in einen neutralen Status bereits selbst Auswirkung der bürgerlichen Weltanschauung ist, Folge ihres Privilegs und Anspruchs. Ästhetische Neutralität ist – soviel ist sicher – auch nur ein bürgerlicher Mythos.

Ideologische Erklärungen mögen zutreffen, soweit sie die Fakten korrekt benennen. Doch der Beweis für Kunst ist nicht eben die Kunst der Kunst. Was letztere aber ist, lässt sich schwer sagen. Und so ist auch die Unmöglichkeit, die Kunst der Kunst zu benennen, ein Mythos, der erstaunlich gut zur Bourgeoisie passt. Ich halte dies für einen Grundzug ihrer gesellschaftlichen Einstellung zur Kunst, so entscheidend wie beispielsweise die Ambivalenz von Neigung und Abneigung, die sie für den Bohème wie für die Avantgarde zugleich hegt, und auch für andere Kultur-Phantasmen, die für die Bourgeoisie von besonderer Faszination, um nicht zu sagen von dieser erfunden sind.

Selbst politische Propaganda wird bei Bedarf ästhetisiert und neutralisiert, zur Not

auch umdefiniert und umkodiert. Ihrer Kritikfähigkeit beraubt, wird Kunst schlicht zur Ware. Überlebt eine Arbeit verschiedene Code-Perioden, so deshalb, weil sie umkodiert wurde.

Klevere Ideologen legen sich nicht auf Einzelheiten darüber fest, was sein oder man tun soll, um sich nicht die Finger zu verbrennen. Statt dessen leisten sie solcher Offenbarung Vorschub, indem sie die Funktionsstörungen fremder oder anathematischer Systeme orten. Die Kritik des ideologischen Diskurses vollzieht sich heute in Form von Negativ-Definitionen. Man zeichnet die Schablone des Abscheuerregenden und beschreibt damit das Idealbild.

Wir leben in einer Kultur der permanenten Inflation. Das Geld verliert tagtäglich an Wert. Der Krach verstärkt also vielleicht noch die Geldflucht, die unseren Kunstmarkt kennzeichnet. Unwahrscheinlich, dass derlei Verdrehtheit der jungen Kunst zuträglich ist. Setzt sich die Flucht des Geldes in die Kunst fort, so sicherlich auf den erprobten Feldern des Marktes, wo ein Konsens über Werte besteht. Junge Kunst hat keine solchen Garantien zu bieten, obwohl es mich zugleich wundert, dass die einzige wirklich beachtenswerte Kritik – und Kritik, so gelangweilt oder langweilig sie auch sein mag, stiftet Konsens – die junge Kunst betrifft. All das wird Früchte tragen, wenn die Auseinander-

setzung sich wieder um Kunst dreht, und nicht bloss um Kunstmarkt und Geld.

25. Oktober 1987

Der Krach beunruhigt weiterhin. Eine tröstliche Falschmeldung besagt, dass der Krach frischen Wind in die Qualitätsfrage gebracht hat. Mir scheint, Qualität ist für Kunst nicht von Belang, so wichtig sie auch für den Diskurs der Kennerschaft sein mag. Qualität hat weniger mit Kunst zu tun als vielmehr mit den objets d'art, mit vertrauten Typologien, von denen wir behaupten können, sie seien gut gemacht, weil wir ja vorher schon wissen, was sie sein und tun sollen.

Qualität und Akademie – es gibt Abstraktions-Akademien – gehen Hand in Hand, weil Qualität eine Handhabe für den Autoritätshunger und zur Aufrechterhaltung von Denkmodellen ist. Kunst meint den Umsturz von Denkmodellen, wenngleich auch hier die revolutionären Neuformulierungen sich in objets d'art verwandeln, sobald die revolutionäre Botschaft vergessen ist – oder verstanden im Sinne von vernachlässigt. Und so kehrt denn Kunst in den Zustand der Neutralität zurück.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)