

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 32: Collaborations Imi Knoebel & Sherrie Levine

Artikel: Balkon : talk o' the town = Stadtgespräch

Autor: Silverthorne, Jeanne / Streiff, Franziska

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680744>

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: 04.04.2025

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

The "neo-geo" wave in the mid-'80s may be seen as the second stage of this development. For the first time, the declination of the formal vocabulary created by the abstraction of classical modern art was put forward as an innovative step. Significantly, the academic aspect is underscored by the fact that this mechanism surfaced particularly in the output of the best artists. Thus Peter Halley's work might be concretely described as the imitation and reconstitution of the visual effects of Mondrian's late works with both spectacularized and more decorative elements. Or John Armleder's approach might be read as a refurbishing of the works and signs of classical abstraction through dadaist arrangements of everyday objects. Academicism at the end of the 19th century blended styles and elevations in much the same way.

Judging from the output of art academies and the group shows of young

artists, a disoriented third generation in this neoacademic, subsurface history of modern art is trying to find its way. Salient features of this generation are probably a certain playfulness and, at times, an anti-spectacular reaction to the art of the '80s. Even so, there are still three areas of subrosa "progress" in this neoacademic situation. A worldwide hyperprofessionalism of almost epidemic proportions has infected many graduates of academies, who are settling accounts with the '80s experience by implementing the idea of the artwork as an adroitly placed product put together, à la Koons, out of expedient aspects of contemporary art. In addition, there is a reactionary anti-academy whose revisionism of modernism, still on the fringe ten years ago, has acquired a self-assurance manifest especially in the art criticism of the daily press—represented in France, for instance, by Jean Clair and

Philippe Dagen. And in certain cases there is a no less academic return to the anti-aesthetics of the '60s with its social orientation.

The neoacademic response is, however, only one of several possibilities within the new venue of a socially acceptable modern art that affects everyone today, artist as well as mediator. The most interesting things are those that result, on both sides of the Atlantic, from a rediscovery of the anti-academic gesture that has always constituted modern art, but is now being deployed against neoacademic, late modern art, and creating new definitions of art per se. The exciting potential of the present, and the task of critics and curators alike lies in drawing the line. If there is a new academy, an academization of modern art, then the conflict created by opposing this academy will be the breeding ground for renewal. (Translation: Catherine Schelbert)

BALKON

JEANNE SILVERTHORNE

TALK O' THE TOWN

An elderly acquaintance, an artist whom we've sadly neglected in these pages, writes to us in dismay on another topic: The current inundation of found

objects will ruin us. When the New York artworld was a handful of galleries, what pleasure to see the occasional, quirky, modest *objet trouvé* in the midst of all those bigshots' paintings.

And for benighted ageists who would dismiss my remarks as the bitter reflections of a mind dazed by time let me say that I felt the same way in the early '80s whenever a "poor art" interrupted

the hegemony of neo-expressionist discourse. Do you know what "curmudgeon" really means? It has nothing to do with age.

Serendipity—that's what we like about found objects, their fortuitousness, the luckiness of their happenstance, that we should have stumbled upon treasure in the mundane. But there's only so much luck in the world, whereas, right now, there are a lot of found objects, too many. By overdoing the found object we are in a sense eroding its serendipity, which is by definition rare.

Remember Stanley Cavell's notion that we are accustomed to treating the work of art as if it were a person? The command—*noli me tangere*—issued by the auras of works may then have less to do with the effects of commodification than with a civilized respect for the personhood of their producers. Why else such dismay when Schnabel defaced Salle's painting, when Rauschenberg erased the de Kooning? Not because they violated a fetish object but because they performed acts of rampant sibling and Oedipal hostility, rightly understood as attempted murder.

Well, finding objects is redemptive, not destructive activity. But, ironically, the current indiscriminateness cheapens the readymade. Found objects need some personal space so we will know that they have in fact been found. When all art is found art, the object remains lost, just part of another undifferentiated heap.

It's true that simply placing one object next to another creates meaning, but does it create significance? By "significance" I mean the sense that

JEANNE SILVERTHORNE is an artist and writer who lives in New York.

something important has taken place. And that's a sense that can happen in a split second but that lasts for a long moment in the heart (yes, I dare to use that word, unafraid). The vernacular (always heard but never read) objection is "It gets me there too fast," meaning, in fact, "It leaves me too fast." Artists may best exemplify the truth of Cavell's comments on the paradoxical fantasy of a private language wherein the fear of not being understood alternates with the fear of being understood. Perhaps the quick read of the found object is a reaction to the first fear which unfortunately realizes the second.

Some claim that the hand-made, worked-on artifact gives more, lasts longer than the found object—that one reason we tire so quickly of the collage/found sculpture is its easiness. Skill is something we don't like to admit is important anymore. In one sense, it's not—skill alone is vacuous and some skills are mindless anyway. Admiration for skill is not, however, elitist since skills can be learned. But because they do require practice, they are time consuming, which may be why whippersnappers often vociferously reject skill. For found-object makers the skill is in the idea. Cleverness may or may not be learned but one must take the time—through experience or study—to find out which ideas have had their day, to know what's been done—or else one is not clever at all. Moreover, when everybody's being clever, often by being studiously stupid, the only distinction is to be absolutely brilliant. And the problem is that even at the best of times brilliance may be only cleverness shining against a duller foil. Hence, when cleverness is ubiquitous, brilliance is impossible.

The found object, by its battered state or period references, can convey the sense of time passing. This is not the same as investing time. Is the practice of retrieval a kind of fraud whereby we let the object do our mourning for us? Does the found object merely represent that process rather than manifest it? They say that all objects come into our ken as a result of loss. That is, we do not know what an object is, we do not understand the categories of subject and object until we begin to extricate ourselves from the delicious submersion in our primary caretaker, usually mother, who subsequently becomes the "first object." So all objects are orphans or reminders of our orphaned state, while at the same time being compensations for that loss. If the object has not cost much in terms of effort, how much compensation can it offer? To claim to have found the object is to fraudulently claim that the desire for reunion, for the return to the phantasmal wholeness of infant/parent has been met.

Let's be honest. All objects are found. Nowadays the valorized term is "copy," and I resent the appropriation of the label "found" by those born yesterday, the hurling of the epithet "made" by the so-called "readymade." Why, even our own names are found. I found mine—Emmet—the other day in a crossword puzzle where the quest for a five-letter synonym for "ant" led me to begin with the letters "ent," as in "entomology"; clues from surrounding words soon modified that beginning to "emm," and I was suddenly reminded that "Emmet" is "ant" in Gaelic. Indeed, the whole world is found; consequently we are talking about degrees of foundness and that brings me back to time again.

As long as we are creatures doomed to die, time will be valuable; therefore, the act of spending time profligately is a kind of heroism. (The amounts of time sundry anonymous artists spend making and unmaking amounts to an undocumented performance piece in the endurance genre.) Death is really the only way we know time. Death too is a found object—everybody shares this experience and you can't even own your own death these days. Nevertheless—and this is crucial—you can't give your death to somebody else, you cannot lose it. If it cannot be lost ... Ultimately, death does belong to your own body, can't be bought off.

The "readymade," if I may return to that dubious distinction, does not belong to—although it may address—

the body. As Rosalind Krauss has pointed out, the readymade "comes from off the shelf of supermarket, or department store, or bookshop," unlike "the sculpture." "There is no question but that it has migrated off the body: so many detachable organs ... so many names to which to attach the effect of a desire for the part-object: breast, penis, eye, hand, anus."

Maudlin? Perhaps. But where is the line between recycling and collecting, that much analyzed and condemned activity? Flea markets are where those yuppies flourished. To make art out of recycled items seems admirable and, better yet, thrifty, but to preserve the identity of those items may smack of a reactionary nostalgia as much as any traditional medium. Twenty-year olds

are far more nostalgic for their just-lost childhood than an 85-year old like myself. It is only to those who did not grow up with Nintendo that placing pieces of it in art seems bold and iconoclastic.

Let's talk about time one last time, timing to be exact. What's important is not that so many artists are involved with "found" objects. What's important is why that work is being so well attended to by the institution at this particular moment. If this is overexposure resulting in a psychic devaluation of such work, what workings of the political unconscious are revealed by such demotion? Who will suffer as a result? Think about who is making this art and how it is being deployed. Wouldn't it be better to offer a little resistance instead of so much fodder?

JEANNE SILVERTHORNE

STADTGESPRÄCH

Ein älterer Bekannter, ein Künstler, den wir in diesem Magazin bisher leider vernachlässigt haben, ereifert sich an dieser Stelle über ein anderes Thema:

Die gegenwärtige Flut von *objets trouvés* wird uns ruinieren. Als die New Yorker Kunstwelt noch aus einer Handvoll Galerien bestand, war es eine Freude, inmitten all der Bilder der ganz Grossen das zufällige, skurrile, bescheidene *objet trouvé* zu sehen. Den Unver-

ständigen, die meine Bemerkungen gerne als die bitteren Vorwürfe eines infolge des Alters verwirrten Geistes abtun würden, sei gesagt, dass ich schon Anfang der 80er Jahre so empfand, wenn immer eine «arme Kunst» die Hegemonie des neoexpressionistischen Diskurses unterbrach. Wissen Sie eigentlich, was «Brumbär» heisst? Es hat nichts mit dem Alter zu tun.

Was uns an gefundenen Gegenständen gefällt, ist ihre Zufälligkeit, ihre

Beliebigkeit, das Glück, das im Spiel ist, die Tatsache, dass wir im Alltäglichen über einen Schatz gestolpert sein sollen. Nun ist das Glück auf der Welt aber beschränkt, während es gerade jetzt eine ganze Menge Fundstücke gibt – zu viele. Indem wir es mit dem Fundstück zu weit treiben, untergraben wir allmählich die per Definition seltene Fähigkeit, etwas zufällig zu finden.

Erinnern Sie sich an Stanley Cavells Aussage, wir seien gewohnt, das Kunst-

werk so zu behandeln, als sei es eine Person? Der von der Aura eines Werkes ausgehende Befehl *noli me tangere* hat somit vermutlich weniger mit den Folgen der Kommerzialisierung als mit einem zivilisierten Respekt für die Persönlichkeit des schaffenden Künstlers zu tun. Wieso sonst das Entsetzen, als Schnabel Salles Gemälde entstellte, Rauschenberg den de Kooning ausradierete? Nicht weil sie einen Fetisch entweihten, sondern weil sie Akte zügelloser geschwisterlicher und ödipaler Feindseligkeit begingen, die berechtigterweise als Mordversuche verstanden wurden.

Nun, Gegenstände zu finden ist eine bewahrende und keine destruktive Tätigkeit. Ironischerweise mindert die derzeit herrschende Wahllosigkeit jedoch den Wert des *Readymades*. Fundstücke brauchen einen gewissen persönlichen Raum, damit wir wissen, dass sie tatsächlich gefunden worden sind. Wenn die gesamte Kunst gefundene Kunst ist, bleibt der Gegenstand verloren, blosser Teil eines weiteren undifferenzierten Haufens.

Es stimmt, dass allein das Plazieren eines Gegenstandes neben einen anderen einen Sinn ergibt – doch hat es auch eine Bedeutung? Mit «Bedeutung» meine ich das Gefühl, etwas Wichtiges habe stattgefunden. Ein Gefühl, das sich im Bruchteil einer Sekunde einstellen kann, das im Herzen (ja, ich wage es, unerschrocken, dieses Wort zu gebrauchen) jedoch für einen langen Augenblick andauert. Der (oft gehörte, aber nie gelesene)

JEANNE SILVERTHORNE ist Künstlerin und Kritikerin. Sie lebt in New York. Der Name dieses Artikels lehnt sich an eine gernegelesene Kolumne in der Zeitschrift *New Yorker* an.

umgangssprachliche Einwand, es kriege einen zu schnell dran, bedeutet eigentlich, es verlasse einen zu schnell. Cavell hat von der paradoxen Phantasie einer privaten Sprache gesprochen, bei der die Furcht, nicht verstanden zu werden, mit jener, verstanden zu werden, abwechsle. Künstler veranschaulichen diese Wahrheit vermutlich am deutlichsten. Vielleicht ist das schnelle Verstehen der Fundstücke eine Reaktion auf die erste Angst, die die zweite zum Ausdruck bringt.

Einige behaupten, der handgemachte, bearbeitete Gegenstand gebe mehr her, bleibe länger haften als der gefundene; ein Grund dafür, dass die Collage/Assemblage uns so schnell ermüde, sei ihre Einfachheit. Handwerkliches Können ist etwas, dem wir keine Bedeutung mehr zugestehen wollen. In gewisser Hinsicht hat sie die auch nicht; Können allein ist nichtssagend, und gewisse Fertigkeiten sind an sich geistlos. Die Bewunderung des Könnens ist hingegen nicht elitär, da handwerkliches Können erlernbar ist. Doch es erfordert Übung und ist somit zeitraubend – wohl deshalb wird Fertigkeit von der Jugend oft vehement abgelehnt. Für die Objektkünstler liegt das Können in der Idee. Schlaueheit mag erlernbar sein oder auch nicht. Auf jeden Fall muss man sich die Zeit nehmen, um – sei es durch Erfahrung oder Studien – zu erkennen, ob eine Idee ausgedient hat, oder zu wissen, was getan worden ist. Sonst ist man überhaupt nicht klug. Sind ausserdem alle clever – nicht selten ist es überlegte Einfältigkeit –, ist die einzige Unterscheidungsmöglichkeit Brillanz. Das Problem ist nur, dass diese möglicherweise nicht mehr ist als sich vor einem trüben Hintergrund abhebende Schlaueheit. Wenn Klugheit allgegenwärtig ist, ist Brillanz unmöglich.

Durch seinen abgenützten Zustand oder seine Zeitbezüge kann das *objet trouvé* das Gefühl verstreichender Zeit vermitteln. Was nicht dasselbe ist wie Zeit investieren. Ist die Praktik, etwas Verlorenes wiederzuerlangen, eine Art von Betrug, bei dem das Trauern dem Gegenstand überlassen wird? Vertritt der gefundene Gegenstand lediglich diesen Vorgang, anstatt ihn zu offenbaren? Man ist der Ansicht, sämtliche Gegenstände würden erst aufgrund eines Verlustes zur Kenntnis genommen. Das heisst, wir wissen erst, was ein Gegenstand ist, verstehen die Kategorien Subjekt und Objekt erst, wenn wir uns aus dem köstlichen Versinken in den ersten Menschen, dessen Schutz wir anbefohlen sind – normalerweise die Mutter –, herauswinden können. Dieser wird in der Folge unser «erstes Objekt». Somit sind alle Objekte Waisen oder Erinnerungen an unseren Zustand als Waisen, während sie gleichzeitig als Kompensation für den erlittenen Verlust dienen. Fragt sich nur, wie gross die Kompensation sein kann bei den geringen Anstrengungen, die in den Gegenstand investiert worden sind. Zu behaupten, man habe den Gegenstand gefunden, heisst vorgeben, dass der Wunsch nach einer Wiedervereinigung, nach der Rückkehr zur illusorischen Ganzheit von Kind/Elternteil erfüllt worden sei.

Seien wir doch ehrlich! Alle Gegenstände sind gefundene Gegenstände. Heutzutage ist der gültige Begriff dafür «Kopie», und ich ärgere mich über das Etikett «gefunden», das sich gewisse Jüngere aneignen, und über den Beinamen «made», mit dem das sogenannte «Readymade» um sich wirft. Wozu das? Selbst unsere eigenen Namen sind gefundene Namen. Meinen fand ich neulich in einem Kreuz-

worträtsel: Auf der Suche nach einem Synonym mit fünf Buchstaben für «Ameise» (engl. ant) kam ich auf die Anfangsbuchstaben «Ent» wie in «Entomologie». Durch die Hinweise der umliegenden Wörter änderte ich diesen Wortanfang jedoch bald ab auf «Emm», und ich wurde plötzlich daran erinnert, dass «Emmet» auf Gälisch «Ameise» heisst. Tatsächlich ist doch die ganze Welt gefunden. Konsequenterweise sprechen wir also über Gefundenheitsgrade, und das bringt mich wieder zurück auf die Zeit.

Solange wir zum Tode verurteilte Geschöpfe sind, ist Zeit kostbar, deshalb ist der Akt des verschwenderischen Umgangs mit der Zeit eine Art von Heroismus. (Die Zeit, die diverse ungenannte Künstler mit Machen und Rückgängigmachen verbringen, beläuft sich auf eine undokumentierte Performance im Genre der Ausdauer.) Der Tod ist wirklich die einzige Art, die Zeit zu erfahren.

Auch der Tod ist ein gefundenes Objekt – alle teilen diese Erfahrung, und heutzutage wird einem nicht einmal mehr der eigene Tod zugestanden. Dennoch – und dies ist entscheidend –

kann man seinen Tod nicht jemand anderem geben, man kann ihn nicht verlieren. Wenn der Tod aber nicht verlorengehen kann, gehört er letztlich zum eigenen Körper, kann also nicht gekauft werden.

Das *Readymade* – wenn ich auf diese zweifelhafte Auszeichnung zurückkommen darf – gehört nicht zum Körper, obschon es sich ihm zuwenden mag. Das *Readymade* «kommt», wie Rosalind Krauss dargelegt hat, «vom Regal: eines Supermarktes oder eines Warenhauses oder einer Buchhandlung», im Unterschied zur «Skulptur». «Es steht ausser Frage, dass es vom Körper abgewandert ist; derart viele abtrennbare Organe... so viele Namen, mit denen man das Ergebnis eines Verlangens nach dem Körperteil/Objekt verbindet: Brust, Penis, Auge, Hand, After.»

Gefühlsduselei? Mag sein. Doch wo verläuft die Grenze zwischen Recycling und Sammeln, dieser oft analysierten und missbilligten Tätigkeit? Flohmärkte sind da, wo die Yuppies florierten. Aus wiederverwendeten Artikeln Kunst zu machen ist vielleicht bewundernswürdig oder, besser noch, wirtschaftlich. Die Identität dieser Dinge zu

erhalten, riecht jedoch gewiss nicht weniger nach reaktionärer Nostalgie als irgendein traditionelles Medium. Ein Zwanzigjähriger denkt viel wehmütiger an seine eben verlorene Kindheit zurück als eine 85jährige wie ich. Nur wer nicht mit Nintendo aufgewachsen ist, findet es kühn und ikonoklastisch, Stücke davon in der Kunst zu plazieren.

Sprechen wir nun schliesslich über die Zeit, oder genauer über das Timing. Nicht, dass so viele Künstler mit *objets trouvés* zu tun haben, ist von Bedeutung, sondern wieso die Institutionen dieser Kunstgattung gerade jetzt so grosse Aufmerksamkeit schenken. Falls es sich um eine übermässige Präsenz handelt, die zu einer psychischen Abwertung solcher Werke führt, welches Wirken des politischen Unbewussten kommt dann durch eine solche Degradierung zum Vorschein? Wer hat letztlich darunter zu leiden? Überlegen Sie sich, wer diese Kunst macht und wie sie eingesetzt wird. Wäre es nicht besser, ein wenig Widerstand zu leisten, anstatt so viel Futter zu liefern?

(Übersetzung: Franziska Streiff)

