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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 42: Collaborations Lawrence Weiner / Rachel Whiteread

Artikel: Cumulus from Europe : new measures = neue Massstäbe

Autor: Brett, Guy / Moses, Magda / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681115

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

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

CUMULUS

From Europe

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

Our contributors to this issue are GUY BRETT, art critic and writer based in London, and MARTHA FLEMING, artist living in Montreal. Both texts were first written as lectures for the symposium Writing Art, organized in April 1994 by Rear Window London and the Kent Institute of Art and Design.

NEW MEASURES

GUY BRETT

I am driving my daughter to school. She picks up a miniature set of boxed books which have been lying around the interior of the car for years. Published by Puffin and called something like *Stupendous Facts.* While countless things have been put in and taken out of the car, the little box has stayed there, sinking lower and lower into the depths. "Can I read you a fact?" and she opens the book at random: If all the stars of the Milky Way had names and if someone were to say the names one after another, at the rate of one per second without stopping, it would take them 4,000 years. Earlier the same day while doing biology homework she told me that if all the blood vessels of the human body were laid end to end they would stretch twice round the earth. Something in the region of 96,000 kilometres.

How do words convey the immeasurable? How do words get the measure of anything? Beyond the use of pure numbers, language turns into metaphor. What it is, here, that words try to take the measure of could be called The Cosmic.

In these two random examples there is an interesting reversal in the choice of metaphor. The universe is brought close by the image of the person speaking names. The body is thrown back into distant space by the image of the earth's circumference.

I am returning from Bordeaux and decide to look up a friend in Paris. Somewhat incongruously, considering that he used to be a champion of kinetic and avant-garde art, he tells me of his current interest in the eighteenth century English genre of Conversation Pieces. When I get home I look up two old catalogues I have of English Conversation Pieces, by Zoffany and others, in order to send them to my friend and I notice nearby in the shelf David Dabydeen's book *Hogarth's Blacks.* It suddenly strikes me that this book is also about the same genre. It is for

this reason that I begin to look at it. In his introduction Dabydeen says that of 18th century English artists William Hogarth was the most prolific painter and engraver of blacks, but that up until now, "no attempt has been made by art historians to place Hogarth's blacks in the narrative context in which they occur in his paintings." Dabydeen gives the example of Robert Cowley's "otherwise excellent" dissertation on Hogarth's MARRIAGE A LA MODE which, while examining each picture in minute detail "down to the 3 pins stuck in the broker's sleeve in frame 1 to the cobwebs in the window in frame 6 makes no mention whatsoever of the black man serving chocolate in frame 4, not even a token acknowledgment of his presence."

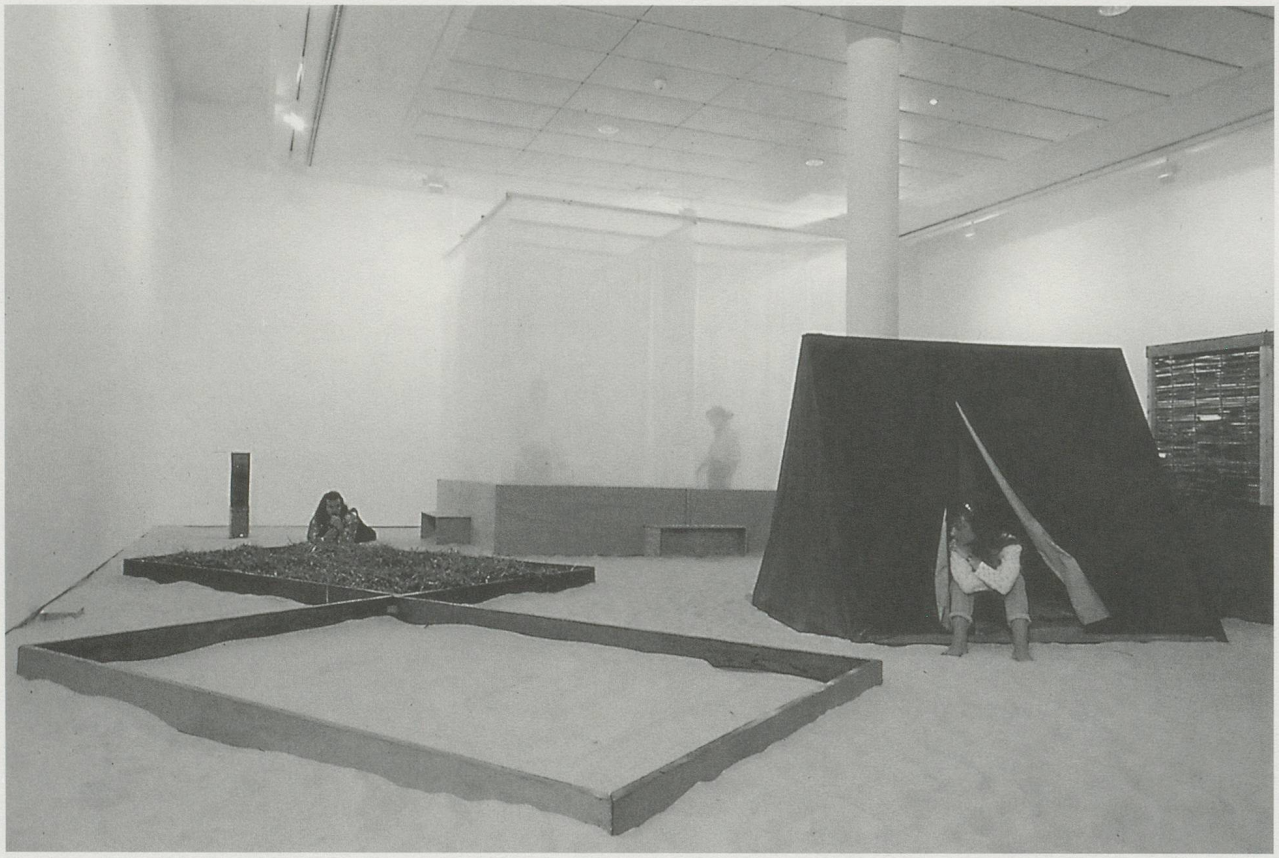
Exhibition and inhibition. Was the black servant invisible to Robert Cowley? It is more likely that he did not have the words, or did not trust himself to use the right words, to describe this aspect of the painting by Hogarth, even though Hogarth was an artist in whose pictures every detail has a precise meaning in a carefully conceived narrative. And so he passed over it. Could he say anything that would not betray his position as one of the inheritors? Not unless he were actually to acknowledge his predicament.

As Mikhail Bakhtin often pointed out, words cannot be just conveniently appropriated. Many stubbornly resist. They sound foreign in the mouth of the one who appropriated them. Someone eloquent and at ease in one branch of discourse is "reduced to silence or intervenes in a most awkward fashion" in others.

What it is that words try to take the measure of here could be called The Social.

These examples are meant to suggest three things which for me are important to the question of "writing art." First, do the words used have the measure of the thing described? Sec-

HELIO OITICIA, EDEN, 1969, installation, Jeu de Paume, Paris, 1992.



ond, no terms are absolute, no discourse can say everything, there are always protocols and proprieties. Writers' volubility in some areas is matched by their extreme reticence in others. Third, that experience, perception, insight come about in the immeasurable intricacy of the movements of everyday life. This affects all though. "Since consciousness goes on unceasingly, no one can stop it for inspection," as D. T. Suzuki, the Japanese writer on Zen, used to say.

In "writing art" the relationship between words and their object is a wide-open field. But at any given moment, in any given milieu, there's an acceptable or fashionable verbal structure, a buzzing of buzz words. They may not at all have the measure of the work described. The other day I received a catalogue of the work of a young painter living in Quito, Ecuador. To my eye the paintings strongly resembled John Piperish neo-romantic English semi-abstracts which could have been produced any time in the last forty years. I could imagine the kind of text which would have accompanied them in the 1960s, for example. It was strange, therefore, to learn from this 1990s catalogue that the paintings were concerned with "cultural nomadism," "artistic syncretism," "the discourse on the margin and the centre," "the interrogation of painting as a dominant language of modern art," "the subversion of the dominant discourse of modernism through an exploration of subjectivity…" and so on. The American filmmaker Maya Deren used to say that, in the experience of art, "the condition of receptivity is primary and must precede any analysis." In how many cases, I wonder, does analysis precede receptivity?

This phrase "condition of receptivity" seems to me to be a twin of the phrase about consciousness going on unceasingly. Both imply experience taking place in the stream of life, the lived experience of specific individuals, and an object which is capable of transformation, change, which has not been finished. Museums are places where certain analyses have settled around objects, isolating them and freezing their kinetic existence.

The Brazilian artist Helio Oiticica, when he came to describe his works in words, rarely referred to them as static, discrete objects but as part of a kind of ambulatory or bodily experience, as events. (It's interesting, incidentally, in this connection that much early art writing was a branch of travel writing: Fewer objects were collected in museums and were seen therefore as part of a whole exposure to another culture.)

Oiticica described his participatory environment, called EDEN, which he constructed at the Whitechapel Gallery in 1969, by the use of phrases such as "promenading through sites," "langour inside tents." "Continuing on over the sand," he wrote, "one comes across sand contained in an area, AREA BOLIDE 1 and upon hay, contained in AREA BOLIDE 2, and one lies down as if waiting for the internal sun, the non-repressive leisure…"

Oiticica had a concept he called creleisure, which many of his works were aspects of, or models for. Creleisure is a composite word combining creativity, leisure, pleasure, and probably also Creole. It was an attempt to see beyond the polarized modern concepts of work and leisure in the Westernized world, to "a world which creates itself through our leisure, around it, not as an escape, but as the apex of human desires."

The AREA BOLIDES Oiticica referred to in these phrases were simply rectangular enclosures bounded by low painted wooden borders. His description is pure imaginative projection, if you like, or a statement of possibilities. Is it therefore a fantasy or a mere expression of intention?

This question can be said to go to the heart of twentieth century art. It is a curious fact that in two of the famous court cases of the late nineteenth and early twentieth century, which were designed to test whether a modern work could be called art—those involving Whistler's paintings and Brancusi's sculpture—it was said by the conservatives in both cases that these works "left too much to the imagination." These court cases are fascinating because they represent the highly regulated form of a dispute taking place throughout society. They proceed from regulations and presumably lead to further regulations.

Although both the Whistler and the Brancusi works on trial alluded to empty space, the objections made to them were apparently of opposite kinds. It was the shadowy, formless, unfinished quality of Whistler's NOCTURNE IN BLACK AND GOLD (as well as its adoption of a musical title) which angered his attackers. In the Brancusi case, the dispute was over whether his polished bronze sculpture BIRD IN SPACE should be classified as a piece of manufactured material, a lump of metal—in which case it incurred an import tax—or a work of art, in which case it could enter the country freely. The original legislation had been designed to facilitate the circulation of art works as cul-

ture and separate them clearly from utilitarian artefacts. In the court, discourse tended to divide out between the poetic, the empathetic, the imaginative, and the rhapsodic on one hand, and the down-to-earth, pragmatic and materials-based on the other. This was despite the fact that the original legislation had attempted to draw a line between art and not-art based on distinctions between the artistic and the utilitarian use of materials. In the end, measurement was impossible and metaphor came in.

The Brancusi case was a sort of battle of metaphors. But there was, all along, a strong affinity between Brancusi's BIRD IN SPACE and a lump of matter. The original confusion, or ambiguity of signs, was itself significant.

I must admit to liking this confusion. In English writing I have always felt myself strongly drawn to two apparently opposed sides which have long been present: one which might be represented by the great cosmic, visionary, prophetic, bell-like tones and dialectical clarity of William Blake, and the other the scurrilous, anti-pretentious, mocking, self-mocking, nonchalant tone of a line of writers ending today in someone like Stephen Fry. I'm not sure which one I am: In other words I'm not sure if the sun is a silver disc about the size of a shilling or a choir of angels. So, not being able to resolve this dichotomy, I found myself drawn to another kind of writing which I thought, and still think, could serve as a model for the present-day genre, or sub-genre, of art writing, writing art or writing on art. This model was ancient and Renaissance prose discourse, and early scientific and technical treatise writing. Here are two examples:

"It seems to me to be of the greatest importance that anyone speaking of the science of medicine should confine himself to matters known to the general public, since the subject of inquiry and the discourse is none other than the maladies of which they themselves fall sick. Although it were no easy matter for common people to discover for themselves the nature of their own diseases and the causes why they get worse or get better, yet it is easy for them to follow when another makes the discoveries and explains the events to them. Then when a man hears about a disease he will only have to remember his own experience of it. But if anyone departs from what is popular knowledge and does not make himself intelligible to his own audience, he is not being practical."

from the *Penguin Book of Hippocratic Writings*

"If you find the leisure, it would please me if you should look again at this my little work On Painting *which I set into Tuscan for your renown... May it please you, then, to read me with diligence. If anything here seems to you to need emending, correct me. There was never a writer so learned to whom erudite friends were not useful. I in particular desire to be corrected by you in order not to be pecked at by detractors."* from Alberti's fifteenth century *Treatise on Painting*

There is a strong sense of the author as an ordinary person in the midst of life, whose ideas have been formed in the midst of life. And there is a very strong sense of the reader, the one addressed. The thing written is like a particle of on-going dialogues. "Knowledge" is presented with a sense of the thinking but fallible subject. There is also the enjoyable, perceptible tension in the writers themselves between the specialist and the ordinary person, one of the multitude, because specialization has not yet become the private profession, the "selfishness" as Tagore called it, which it later became.

The Socratic dialogue and the Buddhist dialogues could be taken as further examples of what I mean. Bakhtin has said two interesting things about this genre (for it was a genre of writing). First, he said that "In the Socratic dialogue the idea is organically connected with the image of a person, its carrier." And he also said that, at that time, the split that was to come later between the "abstractly scientific or philosophical concept and the artistic image" had not yet occurred.

I am not suggesting that this genre be imitated, or cultivated as a self-conscious style, especially in a nostalgic sense. This is for the very reason that it is not susceptible to mechanical copying but is capable of endless renewal. What is appealing, I think, in this manner or tone, is that it makes us feel our own actual contemporaneity.

This text was originally given as a contribution to a symposium, "Writing Art," organized by Rear Window, London, and the Kent Institute of Art and Design, in April 1994.

Neue Massstäbe

GUY BRETT

Ich fahre meine Tochter zur Schule. Sie entdeckt einen Schuber mit Miniaturbüchern, der seit Jahren im Wagen herumliegt. Die Bücher sind im Verlag Puffin erschienen, und ihr Titel lautet so ähnlich wie *Verblüffende Tatsachen.* Während unzählige Sachen im Wagen verstaut und wieder herausgenommen wurden, war der kleine Schuber dort liegengeblieben und immer weiter in die Tiefen hinabgesunken. «Darf ich dir eine Tatsache vorlesen?» und sie öffnet ein Buch an einer beliebigen Stelle: «Wenn alle Sterne der Milchstrasse einen Namen hätten und jemand diese Namen einen nach dem anderen aufsagen würde, und zwar einen pro Sekunde, ohne zu unterbrechen, bräuchte er dazu 4000 Jahre.» Am gleichen Tag hatte sie mir, während sie ihre Biologie-Hausarbeit machte, bereits erzählt, dass, würde man alle Blutgefässe des menschlichen Körpers mit ihren Enden aneinanderlegen, diese zweimal um die Erde herumreichen würden. Etwa 96 000 km.

Wie drücken Worte das Unermessliche aus? Wie erfassen Worte überhaupt das Mass einer Sache? Jenseits des Gebrauchs reiner Zahlen wird die Sprache zur Metapher. Die Dimension, der hier Worte beizukommen versuchen, liesse sich als das Kosmische bezeichnen.

Diese beiden willkürlichen Beispiele zeichnen sich durch eine interessante Umkehrung bei der Wahl der Metaphorik aus. Das Universum wird durch das Bild einer die Namen aufsagenden Person nahegebracht. Der Körper wird durch die Vorstellung vom Erdumfang in den fernen Raum hinausverlagert.

Auf dem Rückweg von Bordeaux entschliesse ich mich, einen Freund in Paris aufzusuchen. Etwas paradox, wenn man bedenkt, dass er früher einmal ein Verfechter kinetischer und avantgardistischer Kunst war, erzählt er mir von seinem gegenwärtigen Interesse für das im 18. Jahrhundert in England beliebte Genre des Gesellschaftsstücks. Wieder zu Hause suche ich in meinem Bücherregal zwei alte Kataloge über englische Konversationsstücke von Zoffany und anderen heraus, um sie meinem Freund zu schicken. Dabei fällt mein Blick auf das in der Nähe stehende Buch über *Hogarth's Blacks* von David Dabydeen. Mir wird plötzlich klar, dass auch dieses Buch sich mit dem gleichen Genre befasst. Aus diesem Grund schaue ich es mir näher an. In seiner Einführung meint Dabydeen, William Hogarth habe von allen englischen Künstlern des 18. Jahrhunderts in seinen Bildern und Stichen am häufigsten Schwarze dargestellt, doch bislang habe «kein Kunsthistoriker den Versuch unternommen, die Schwarzen bei Hogarth in dem narrativen Zusammenhang zu betrachten, in dem sie in seinen Bildern figurieren». Als Beispiel nennt Dabydeen die «ansonsten vorzügliche» Dissertation von Robert Cowley über Hogarths Bilderzyklus MARRIAGE A LA MODE, in der der Autor jedes einzelne Bild bis ins kleinste Detail unter die Lupe nimmt, «bis hin zu den drei Nadeln, die im ersten Bild im Ärmel des Kupplers stecken, und den Spinnweben im Fenster im sechsten Bild, jedoch mit keinem Wort auf den Schwarzen eingeht, der im vierten Bild heisse Schokolade serviert, ja nicht einmal dessen Anwesenheit der Form halber zur Kenntnis nimmt».

Zurschaustellung und Zurückhaltung. War der schwarze Diener für Robert Cowley unsichtbar? Wahrscheinlicher ist, dass ihm die Worte fehlten oder dass er es sich nicht zutraute, die richtigen Worte zu finden, um diesen Aspekt des Hogarthschen Bildes zu beschreiben, obgleich Hogarth ein Künstler war, in dessen Bildern jedem Detail eine präzise Bedeutung im Rahmen einer genau ausgedachten Geschichte zukommt. Also überging er das Motiv. Konnte er irgend etwas sagen, das nicht die Tradition des Verschweigens verraten hätte? Es sei denn, er hätte sich zum Dilemma bekannt.

Wörter lassen sich, wie Michail Bachtin häufig betont hat, nicht einfach je nach Belieben aneignen. Viele widersetzen sich hartnäckig. Sie klingen fremd im Munde desjenigen, der sie benutzt. Jemand, der in einer Disziplin beredt und in seinem Element ist, wird in einer anderen «gezwungen, zu

schweigen, oder mischt sich überaus ungeschickt ein».

Die Dimension, der hier Worte beizukommen versuchen, liesse sich als das Soziale bezeichnen.

Diese Beispiele sollen drei Dinge suggerieren, die mir im Zusammenhang mit dem Schreiben über Kunst wichtig sind. Erstens, sind die verwendeten Worte dem, was beschrieben wird, angemessen? Zweitens, kein Begriff ist absolut, kein Diskurs kann alles sagen, es gibt immer Normen und Konventionen. Die Redegewandtheit eines Autors in manchen Bereichen wird aufgewogen durch seine äusserste Zurückhaltung in anderen. Drittens, Erfahrung, Wahrnehmung, Erkenntnis stellt sich im Zuge der unermesslichen Komplexität der Ereignisse des täglichen Lebens ein. Dies betrifft jedoch alle. «Da das Bewusstsein», wie der japanische Zen-Autor D. T. Suzuki zu sagen pflegte, «unaufhörlich im Gange ist, kann niemand es anhalten, um es genau zu prüfen.»

Beim Schreiben über Kunst ist die Beziehung zwischen Worten und ihrem Objekt ein weit offenes Feld. Doch zu jedem bestimmten Zeitpunkt, in jedem gegebenen Umfeld gibt es eine akzeptable oder modische Form der Verbalisierung, eine Ausdrucksweise, die gerade in der Luft liegt. Diese muss dem beschriebenen Werk in keiner Weise angemessen sein. Neulich erhielt ich einen Katalog des Werkes eines jungen Malers aus Quito in Ecuador. Die Bilder erinnerten mich sehr stark an neoromantische englische, halbabstrakte Malerei im Stile John Pipers, die jederzeit innerhalb der letzten vierzig Jahre hätte entstanden sein können. Ich konnte mir zum Beispiel genau vorstellen, welche Art von Text diese Bilder in den 60er Jahren begleitet hätte. Deshalb war es befremdlich, aus diesem Katalog, einem Produkt der 90er Jahre, zu erfahren, dass sich die Bilder befassten mit «kulturellem Nomadentum», mit «künstlerischem Synkretismus», mit «dem Diskurs über Peripherie und Zentrum», mit «der Infragestellung der Malerei als tonangebender Ausdrucksform der modernen Kunst», mit «der Unterwanderung des vorherrschenden Diskurses der Moderne durch Erkundung der Subjektivität…» und so weiter. Die amerikanische Filmemacherin Maya Deren pflegte immer zu sagen, dass beim Erleben von Kunst «das Empfänglichsein vorrangig ist und jeder Analyse vorausgehen muss». Wie oft, frage ich mich, geht die Analyse der Empfänglichkeit voraus?

Dieser Ausdruck «Empfänglichsein» kommt mir vor wie ein Gegenstück zu der Aussage über das fortwährende Andauern des Bewusstseins. Beide begreifen Erfahrung als etwas, das sich im Fluss des Lebens einstellt, als die gelebte Erfahrung bestimmter Individuen, und beide begreifen das Objekt als etwas, das des Wandels, der Veränderung fähig und unabgeschlossen ist. Das Museum ist ein Ort, an dem sich eine bestimmte Analyse um ein Objekt herum etabliert hat, die dieses isoliert und seine kinetische Existenz lähmt.

Der brasilianische Künstler Hélio Oiticica bezeichnete seine Werke, wenn er überhaupt über sie sprach, selten als statische, für sich stehende Objekte, sondern als Teil eines veränderlichen oder körperlichen Erlebens, als Ereignisse. (Es ist in diesem Zusammenhang übrigens interessant, dass die frühe Kunstschriftstellerei grossenteils ein Zweig der Reiseliteratur war: Weil weniger Objekte in Museen gesammelt wurden, erlebte man sie im Rahmen einer übergreifenden Begegnung mit einer anderen Kultur.)

Oiticica beschrieb sein den Betrachter einbeziehendes Environment mit dem Titel EDEN, das er 1969 in der Londoner Whitechapel Gallery installierte mit Wendungen wie «Herumspazieren durch verschiedene Schauplätze», «Müssiggang im Innern von Zelten». «Geht man über den Sand weiter», schrieb er, «stösst man auf ein Areal, das Sand enthält, AREA BOLIDE 1, und auf ein anderes, das Heu enthält, AREA BOLIDE 2, und man legt sich nieder wie in Erwartung der inneren Sonne, der nichtrepressiven Musse…»

Ein zentrales Konzept seiner Kunst taufte Oiticica auf den Begriff «creleisure», den zahlreiche seiner Werke facettenartig beleuchten oder auch exemplarisch veranschaulichen. «Creleisure» ist ein zusammengesetztes Wort, das Kreativität, Musse (engl. *leisure*), Vergnügen (engl. *pleasure*) und vermutlich auch kreolisch miteinander vereint. Darin lag ein Versuch, jenseits des in der modernen westlichen Welt polarisierten Verständnisses von Arbeit und Musse sich eine Welt vorzustellen, «die im Zuge unserer Musse aus sich selbst heraus entsteht, die sich um unsere Musse herum kristallisiert, nicht in einem eskapistischen Sinne, sondern als Kulmination menschlicher Bedürfnisse».

Die AREA BOLIDES, von denen Oiticica in seiner Beschreibung sprach, waren schlicht rechteckige, von niedrigen bemalten Holzleisten eingefasste Bezirke. Seine Beschreibung ist, wenn man so will, reine imaginative Projektion oder eine Beschreibung von Möglichkeiten. Ist sie somit eine Phantasterei oder eine blosse Absichtserklärung?

Diese Frage, so kann man sagen, trifft mitten ins Herz der Kunst des 20. Jahrhunderts. Es ist eine kuriose Tatsache, dass bei zwei berühmten Gerichtsfällen des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts, die die Frage klären sollten, ob es statthaft sei, ein modernes Werk als Kunst zu bezeichnen (gemeint sind die Prozesse um die Malerei Whistlers und um die Skulptur Brancusis), von konservativer Seite jeweils die Auffassung vertreten wurde, dass diese Werke «zuviel der Phantasie überliessen». Diese Gerichtsfälle sind deshalb interessant, weil sie in stark reglementierter Form für einen die gesamte Gesellschaft durchziehenden Meinungsstreit stehen. Sie nehmen ihren Ausgang von Reglementierungen und führen vermutlich zu weiteren Reglementierungen.

Obgleich sowohl bei Whistler wie auch bei Brancusi das Werk, um das es beim Prozess ging, Leerräume andeutete, waren die gegen sie gerichteten Beanstandungen offenbar gegensätzlicher Natur. An Whistlers Bild NOCTURNE IN BLACK AND GOLD erzürnte seine Kritiker (neben der Anverwandlung eines musikalischen Titels) das Verschwommene, Formlose, Unfertige. Im Falle Brancusis dagegen drehte sich der Streit um die Frage, ob seine polierte Bronzeskulptur L'OISEAU DANS L'ESPACE als ein Stück bearbeitetes Material, ein Metallklumpen einzustufen sei, das als solches zollpflichtig war, oder als ein Kunstwerk, das zollfrei die Grenze passieren durfte. Das entsprechende Gesetz war ursprünglich entworfen worden, um die Verbreitung von Kunstwerken als Kulturgut zu erleichtern und sie deutlich von Gebrauchsartikeln abzugrenzen. Vor Gericht polarisierte sich der Diskurs im grossen und ganzen zwischen dem Poetischen, Einfühlsamen, Phantasievollen und Rhapsodischen auf der einen und dem Prosaischen, Pragmatischen, Materialorientierten auf der anderen Seite. Und das, obwohl sich die Gesetzgebung ursprünglich beim Versuch zur Trennung zwischen Kunst und Nichtkunst auf die Unterscheidung zwischen künstlerischer und zweckorientierter Materialverwendung gestützt hatte. Am Ende war jeder Massstab abhanden gekommen, und Metaphorik kam ins Spiel.

WILLIAM HOGARTH, MARRIAGE A LA MODE.

Der Fall Brancusi war eine Art Duell der Metaphern. Doch es gab schon von Anfang an eine starke Affinität zwischen Brancusis L'OISEAU DANS L'ESPACE und einem Klumpen Material. Die ursprüngliche Verwechslung oder Mehrdeutigkeit der Zeichen war schon für sich genommen bezeichnend.

Ich muss zugeben, dass mich diese Verwechslung reizt. In der einschlägigen englischen Literatur habe ich mich immer sehr stark zu zwei scheinbar entgegengesetzten Seiten hingezogen gefühlt, die seit langem ausgeprägt sind: eine, als deren Inbegriff sich die grossartige kosmische, visionäre, prophetische, glockenreine Diktion und dialektische Klarheit William Blakes anführen liesse, und die andere der skurrile, unprätentiöse, spöttische, selbstironische, nonchalante Tonfall einer Reihe von Kunstschriftstellern, an deren Ende heute ein Autor wie Stephen Fry steht. Ich bin mir nicht sicher, zu welcher Seite ich gehöre, mit anderen Worten: ich bin mir nicht

sicher, ob die Sonne eine silberne Scheibe etwa von der Grösse eines Zehnpfennigstücks oder ein Chor von Engeln ist. Und weil ich mich ausserstande sah, diese Dichotomie aufzulösen, fühlte ich mich zu einer anderen Art des Schreibens hingezogen, von der ich glaubte (und nach wie vor glaube), dass sie als Modell dienen könnte für die heutige Gattung (oder Untergattung) der Kunstschriftstellerei. Dieses Modell war die Prosaliteratur der Antike und der Renaissance und das frühe Schrifttum wissenschaftlicher und technischer Traktate. Hier sind zwei Beispiele:

«Es dünkt mich von grösster Wichtigkeit, dass sich jeder, der über die Heilkunde spricht, auf Fragen beschränken sollte, die der breiten Öffentlichkeit vertraut sind, denn Gegenstand der Forschung und des Diskurses sind eben die Gebrechen, an denen sie selbst erkranken. Obgleich es für den einfachen Menschen kein leichtes Unterfangen wäre, für sich selbst die Art seiner Leiden herauszufinden und die Gründe, weshalb sich diese verschlimmern oder verbessern, so ist es doch leicht für sie zu verstehen, wenn ein anderer diese Befunde macht und ihnen erklärt, was vor sich geht. In diesem Fall braucht ein Mensch, wenn er von einer Krankheit erfährt, sich nur dessen zu entsinnen, wie er diese selbst erlebt hat. Wer jedoch abweicht von dem, was Allgemeinwissen ist, und sich seinen Zuhörern nicht verständlich macht, ist unpraktisch.»

aus dem *Penguin Book of Hippocratic Writings*

«Wenn dir einmal Musse zufällt, so wird es mich freuen, falls du diese meine kleine Schrift über die Malerei durchlesen würdest, die ich in toskanischer Sprache deinem Namen widme. [...] So mag es dir denn gefallen, mich mit Achtsamkeit zu lesen und falls dir etwas der Verbesserung bedürftig erscheint, verbessere es. Niemals war ein Schriftsteller so gelehrt, dass ihm gebildete Freunde nicht von grösstem Vorteil gewesen wären. Und ich besonders wünsche es, von dir in meinen Irrtümern berichtigt zu werden, um dem Angriff der Verleumder zu entgehen.»

aus Leon Battista Albertis Abhandlung *Della pittura* (15. Jahrhundert)

Aus ihnen spricht ein ausgeprägtes Selbstverständnis des Autors als jemand, der in der Mitte des Lebens steht, dessen Gedanken sich in der Mitte des Lebens herauskristallisiert haben. Und ein überaus ausgeprägtes Bewusstsein des angesprochenen Lesers. Das Geschriebene ist wie ein Segment aus einem anhaltenden Dialog. In die Art und Weise, wie Erkenntnis vorgebracht wird, spielt ein Wissen um das denkende, aber fehlbare Subjekt hinein. Ausserdem ist da die positive, spürbare Spannung innerhalb der Person des Autors selbst zwischen dem Spezialisten und dem einfachen Menschen, dem einen von vielen, weil die Spezialisierung noch nicht zu der privaten Profession, zu der, wie Tagore sagte, «Selbstsucht» geworden ist, die sie später wurde.

Der sokratische Dialog und die buddhistischen Dialoge liessen sich als weitere Beispiele anführen für das, worum es mir zu tun ist. Bachtin hat zu dieser Gattung (denn es handelte sich um eine literarische Gattung) zwei interessante Anmerkungen gemacht. Erstens sagte er, dass «beim sokratischen Dialog die Idee organisch mit dem Bild einer Person, ihrer Trägerin, verbunden ist». Und er meinte, dass der Bruch, der sich später zwischen dem «abstrakten wissenschaftlichen oder philosophischen Begriff und der künstlerischen Vorstellung» einstellen sollte, damals noch nicht eingetreten war.

Ich möchte nicht darauf hinaus, dass diese Gattung bewusst als Stil nachgeahmt oder kultiviert werden sollte, insbesondere nicht in einem nostalgischen Sinne. Und zwar aus eben dem Grund, weil sie sich nicht mechanisch kopieren lässt, sondern endloser Erneuerung fähig ist. Das Reizvolle an diesem Stil, an dieser Haltung ist meines Erachtens, dass wir durch sie uns unserer tatsächlichen Zeitgenossenschaft bewusst werden.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

Dieser Beitrag wurde ursprünglich als Vortrag auf dem von Rear Window organisierten Symposium *Writing Art* gehalten, das in diesem Jahr in London stattfand.