

Der Begriff des Intellektuellen und die Kunst - drei Annäherungen = Le concept de l'intellectuel et l'art - trois approches = Il concetto di intellettuale e l'arte: tre prospettive

Autor(en): **Weber, Claudius**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): **122 (2020)**

PDF erstellt am: **25.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1036898>

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.

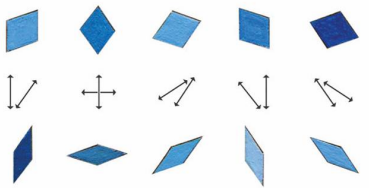
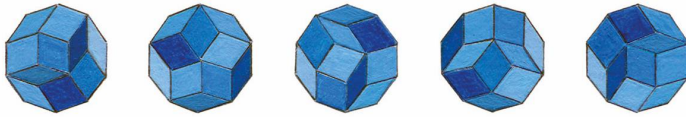
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.

Der Begriff des Intellektuellen und die Kunst – drei Annäherungen

Le concept de l'intellectuel et l'art – trois approches

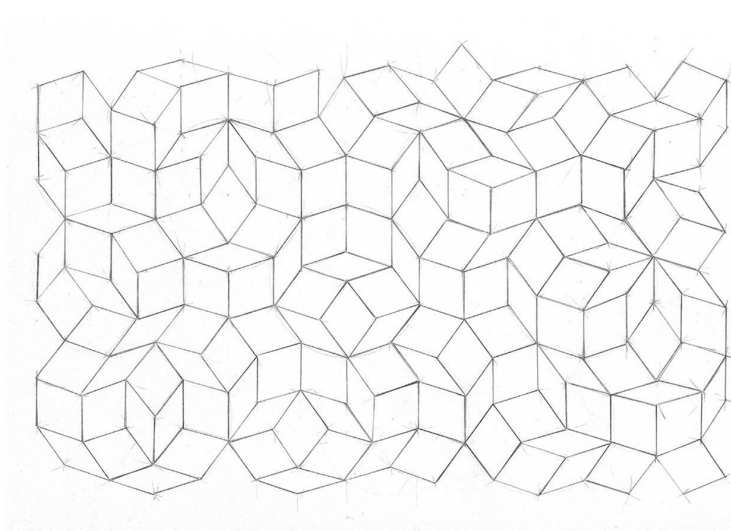


en vertical et vers la droite en vertical et en horizontal en diagonal et vers la droite en vertical et vers la gauche en diagonal et vers la gauche

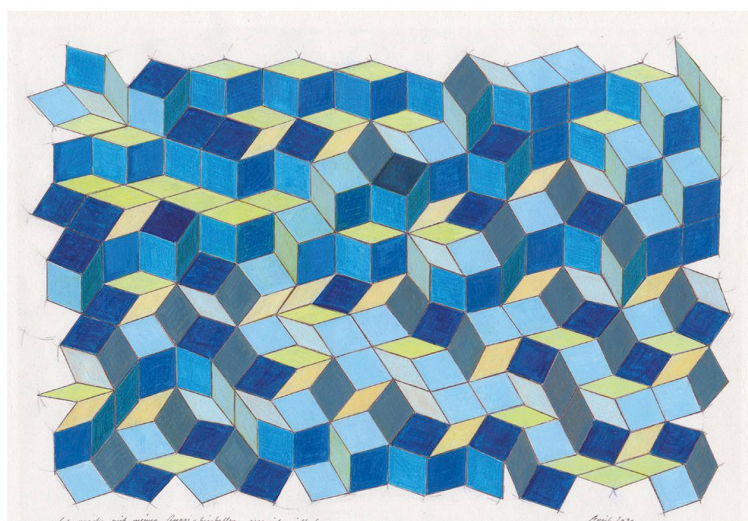
La danse des quasi-cristaux

- Un décagone divisé en 10 losanges.
- Plus précisément, ce ne sont que 2 losanges, constituant des carreaux d'un pavage.
- Dans un plan, on peut les arranger de façon aperiodique et sans référence au décagone.
- chaque losange apparaît dans 5 positions, réparties en les directions suivantes :
 - verticale
 - horizontale
 - diagonale
 - penchée vers la droite
 - penchée vers la gauche
- intéressant : la combinaison « horizontale et penché » n'a pas lieu dans cette configuration.
- Je vois 2 pieds, 2 personnes ou 10 personnes qui bougent dans l'espace de façon à la fois régulière et irrégulière.

Claudius Weber, La danse des quasi-cristaux, April 2020, Computerbild nach Aquarell-Vorlage, A4.



Claudius Weber, Ich mache mit meinen Quasi-Kristallen, was ich will, (no.2), April 2020, Bleistift, A4.



Claudius Weber, Ich mache mit meinen Quasi-Kristallen, was ich will, (no.1), April 2020, Farbstift, A4.

Claudius Weber

1. Der Intellekt und der Körper

Das Wort *intellektuell* wirkt kopflastig. Doch wo befindet sich der *Intellekt*? Die Auffassung des *Dualismus von Körper und Geist* ist unbeliebt geworden. Die Gegenwart weigert sich, die Welt in prinzipiellen Trennungen und binären Spaltungen zu erkennen. Davon ist auch der scharfe Gegensatz von Körper und Geist betroffen, den es zu überwinden oder zu versöhnen gilt. Besonders die einseitigen Vorstellungen des Körpers und des Geistes – etwa als Automat oder Neuronenprodukt – sollen erweitert und insofern neu bewertet werden. Das organische *Zusammenwirken von Körper und Geist* erscheint auf den ersten Blick völlig selbstverständlich, verstrickt sich aber im nächsten Schritt in zäheste Widersprüche.

Im Folgenden interessiert uns das Zusammenwirken von Körper und Geist in Bezug auf das künstlerische Schaffen und die Verortung des Intellekts. Anstatt Körper liest man auch *physische Konstitution* und anstatt Geist *mentale Aktivität* beziehungsweise *körperliche Empfindungen* und *intellektuelle Vorgänge*. Hier stoßen wir auf *intellektuell*, wobei das Wort immer noch ein geistiges Tun meint. Diese Bezeichnungen halten im Grunde am störenden Gegensatz fest. Wie lässt sich ein Verständnis vom *Zusammenhang* von Körper und Geist gewinnen, ohne dass wir ihn ständig auseinander reißen? Welche Wörter drücken ihr Zusammengehören aus? Es kommt zum Beispiel in der *psychosomatischen* Verflechtung von körperlichen Vorgängen und sozialen Lebensbedingungen zum Ausdruck – in Bezug auf die Gesundheit. Auch das *seelische Gleichgewicht*, wie es umgangssprachlich heißt, bezieht sich sowohl auf den körperlich-physischen wie auf den geistig-intellektuellen Bereich. Der Begriff der *Seele* wirkt verschwommen und überholt gegenüber Ausdrücken wie *mentale* oder *kognitive Aktivität*. Die *Seele* ist in mancher Hinsicht abgedroschen, ausgelaugt, leer, unergiebig, unbrauchbar ... und dennoch für die Kultur jederzeit unentbehrlich, ethisch wie naturphilosophisch. Denn hier umfasst die *Seele* den ganzen Menschen.

1. L'intellect et le corps

Le mot *intellectuel* à l'air cérébral. Mais où se trouve l'intellect ? La conception du *dualisme du corps et de l'esprit* est devenue impopulaire. L'époque actuelle refuse de discerner le monde par des séparations principales et des systèmes binaires. Cela concerne également l'opposition aiguë du corps et de l'esprit, qu'il faut, soit surmonter, soit réconcilier. Les visions réductrices du corps et de l'esprit – par exemple comme automate ou produit des neurones – sont à élargir et, à cet égard, à réévaluer. À première vue, *l'interaction organique du corps et de l'esprit* semble tout à fait naturelle, mais dans l'étape suivante, elle s'emmêle dans les plus grandes contradictions.

Dans ce qui suit, nous nous intéressons à l'interaction du corps et de l'esprit par rapport à la création artistique et la localisation de l'intellect. Au lieu de *corps*, on entend parfois *extension physique* et au lieu de *esprit*, on lit *activité mentale*, respectivement *sensibilités corporelles* et *mouvements intellectuels*. C'est ici que nous rencontrons *intellectuel*, bien que le mot indique encore un acte mental. Au fond, ces termes s'arrêtent sur leur dérangent contraste. Comment pouvons-nous comprendre la cohérence du corps et l'esprit sans constamment la déchirer ? Quels sont les mots qui confirment leur appartenance commune ? On parle, par exemple, d'imbrication *psychosomatique* des processus corporel et des conditions de vie sociales – en termes de santé. *L'équilibre intérieur*, comme on dit dans le langage courant, fait également référence au domaine physico-corporel ainsi qu'au domaine mental-intellectuel. Le concept de *l'âme* semble flou et dépassé au regard d'expressions telles que *activité mentale* ou *cognitive*. *L'âme* est à certains égards galvaudée, épuisée, vide, improductive, inutile ... et pourtant à jamais indispensable à la culture, tant sur le plan éthique que philosophique. Car ici, *l'âme* inclut l'être humain tout entier.

Considérons le *contexte corps-esprit* par rapport à certaines capacités artistiques. L'apprentissage d'une technique artistique consiste en grande partie en un *contrôle du corps* – un mot presque répressif, si on y réfléchit bien,

Betrachten wir den *Körper-Geist-Zusammenhang* im Bezug auf bestimmte künstlerische Fähigkeiten. Das Erlernen einer künstlerischen Technik besteht zu weiten Teilen aus *Körperbeherrschung* – ein beinahe repressives Wort, wenn man es genau bedenkt, auch *Körperkontrolle* macht es nicht besser. Das Antrainieren von Fingerfertigkeiten erinnert manchmal an den ungeliebten *Körper-Geist-Dualismus*. Es kann mir nämlich so vorkommen, als bereite es den Körperteilen die grösste Mühe, gewisse Bewegungen zu koordinieren, welche *ich*, der Verstand, ihnen anordne. Doch umgekehrt lässt sich ebenso gut feststellen, dass erst gewisse Körperbewegungen den Verstand darauf bringen, eine *Erfahrung* zu machen. Diesmal ist es die Geste, ein Schwung, ein Anschlag, ein Wurf, ein Klang und so weiter, welcher den Geist zum Nachdenken veranlassen und woraus er lernt. Wörter wie *irrational* oder *unbewusst* helfen nicht weiter, wenn wir das *Ich* eines *animierten*, das heisst beseelten Körpers erfassen wollen. Es ist ein *Ich* der Finger, der Arme, des Bauches, der Beine, der Augen. Auch *spontan* oder *intuitiv* trifft die Sache nicht im Kern; es wären Eigenschaften und Einschätzungen, wie sie der Verstand entwirft.

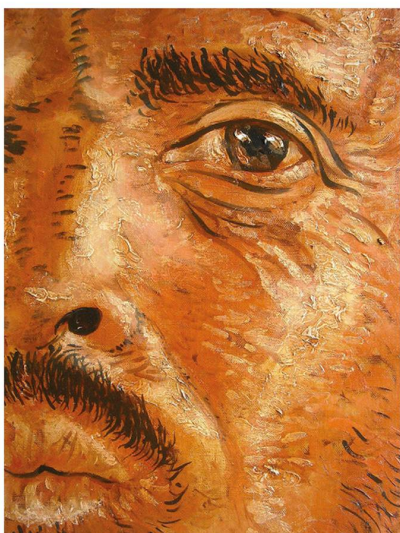
Worin bin ich Körper? Als Körper will ich berühren, leben, wachsen, mich verausgaben; ich bin Raum, etwas Formbares, Bewegliches, Sprunghaftes; bin empfindlich, reizbar, verletzlich, intensiv, träge; bin Kraft, Materie, Energie ... Dabei fällt auf: ein Körper ist nicht aus Wörtern! Entsprechend kann ich den *animierten Körper*, also das, was ich als Körper bin oder anstelle, gar nicht als eine Denkweise auffassen, die der sprachlichen ähnlich wäre. Auf einmal denkt man an Nietzsche: «Hinter deinen Gedanken und Gefühlen, mein Bruder, steht ein mächtiger Gebieter, ein unbekannter Weiser – der heisst Selbst. In deinem Leibe wohnt er, dein Leib ist er. [...] Dein Selbst lacht über dein Ich und seine stolzen Sprünge. «Was sind mir diese Sprünge und Flüge des Gedankens?» sagt es sich.»¹ Während es Nietzsche eher auf eine radikale Kritik der Vermessenheit von Vernunftkenntnis ankommt, versuchen wir lediglich den *Ort* des *Intellekts* zu bestimmen, ohne dessen Wahrheitsanspruch zu diskutieren. Indessen erfahren wir Nietzsches Gedanke durch Sprache: einen dichterischen Duktus, ein paar Metaphern und die kleine Begriffskonstruktion von *Selbst* und *Ich*.

la *maîtrise du corps* ne sonne pas mieux. L'entraînement de la dextérité rappelle parfois le mal aimé *dualisme corps-esprit*. Il peut me sembler que les parties du corps ont le plus grand mal à coordonner certains mouvements que *moi*, la raison, je leur ordonne d'exécuter. Mais inversement, on peut tout aussi bien constater que certains mouvements du corps signalent à la raison de faire une *expérience*. Cette fois, c'est le geste, un élan, un toucher, un lancer, un son, etc. qui fait réfléchir l'esprit et dont il tire des enseignements. Des mots comme *irrational* ou *inconscient* n'aident pas à capturer le *moi* d'un *corps animé*, c'est-à-dire un corps qui dispose d'une âme. C'est le *moi* des doigts, des bras, du ventre, des jambes, des yeux. Même les mots *spontané* ou *intuitif* ne touchent pas le cœur de la question ; il s'agirait de propriétés et d'évaluations telles que l'esprit les conçoit.

En quoi suis-je corps ? En tant que corps, je veux toucher, vivre, grandir, me dépenser ; je suis espace, quelque chose de malléable, de mobile, de volatile ; je suis susceptible, irritable, vulnérable, intense, inerte ; je suis force, matière, énergie ... Ce qui est frappant : le corps n'est pas fait de mots ! Par conséquent, je ne peux pas comprendre le *corps animé*, c'est-à-dire ce que je suis ou ce que j'entreprends en tant que corps, comme un mode de pensée comparable à celui pratiqué par la langue. Soudain, on pense à Nietzsche : « Derrière tes sentiments et tes pensées, mon frère, se tient un maître plus puissant, un sage inconnu – il s'appelle soi. Il habite ton corps, il est ton corps. [...] Ton soi rit de ton moi et de ses cabrioles. «Que me sont ces bonds et ces vols de la pensée ?» dit-il. »¹ Alors que Nietzsche s'intéresse davantage à une critique radicale de la présomption de la connaissance par la raison, nous essayons simplement de considérer *le lieu* de l'intellect sans discuter sa prétention à la vérité. Cependant, nous comprenons le raisonnement de Nietzsche par le biais du langage : une conduite poétique, quelques métaphores et la petite construction conceptuelle du *soi* et du *moi*. *Intellectuel*, se limite-il à la pensée linguistique et conceptuelle ? Ou s'étend-il aussi à un domaine mental qui se passe de mots ? Et quel est le rapport entre cette zone non linguistique et le *corps animé* ? Comme nous l'avons dit, d'une part, nous distinguons les dispositions mentales et phy-

18

Gianluigi Bellei



La professione dell'artista consiste nel creare. Delle idee e dei manufatti. Possibilmente bene. Storicamente coinvolge personaggi facoltosi che acquistano e collezionano. Chi non ha accesso ai beni di prima necessità non si interessa di arte. Attualmente mi occupo di persone svantaggiate e sto realizzando 100 ritratti di uomini e donne, sconosciuti, provenienti da situazioni di povertà, conflitti od oppressioni. Essere dei privilegiati, come noi, significa avere dei doveri.

Aggiunta Corona: Questi mesi pandemia hanno confermato il mio pensiero. Gli uomini sono tutti uguali. Ma qualcuno è più uguale di altri. La maggior parte delle persone nel mondo non può avere una sanità che copra i suoi bisogni. Tutti dovrebbero ricordare sempre le recenti fosse comuni nella quali sono state sepolte persone senza nome. In Ticino il comandante della polizia cantonale ha detto che gli anziani come me «dovevano andare in letargo». Personalmente ho lavorato di più e ho quasi terminato il mio Progetto 100.

Beschränkt sich *intellektuell* auf das sprachlich-begriffliche Denken? Oder erstreckt es sich auch auf einen mentalen Bereich, der ohne Wörter auskommt? Und wie verhält sich dieser nicht-sprachliche Bereich zu jenem *animierten Körper*? Wie gesagt, wir unterscheiden einerseits geistige und körperliche Veranlagungen und wissen andererseits, dass sie sich nicht auf diese Weise unterscheiden. Es lohnt sich, die Spannung dieses Widerspruchs auszuhalten. Wörter wie *Körperintelligenz* oder *Körperbewusstsein* metaphorisieren den Körper. Auch *Körpergedächtnis* und *Körpergeist* projizieren mentale Attribute auf den Körper, wobei sie ihn vergeistigen und versprachlichen. Dieser Umstand scheint in Bezug auf das künstlerische Schaffen relevant, denn manchmal heisst es, jede Kunst sei eine *Sprache* (also auch Tanz, Musik, Skulptur et cetera). Dabei wird *Sprache* in übertragenem Sinn verstanden, in ihrer dreifachen Funktion als *Mittel zum Ausdruck, zur Mitteilung* und *zur Darstellung*. Der Hinweis auf *Sprache* legt nahe, dass hier ein Zeichensystem vorliegt, das präzise zu strukturieren wäre, wie eine Grammatik. Dieser Vorstellung steht eine jüngere Auffassung gegenüber, welche Bilder und (linguistische) Sprache als nicht miteinander vergleichbar betrachtet. Sie spricht Bildern einen *eigenständigen Präsenzmodus* zu, welcher eine *bildspezifische Anschauungsleistung* verlangt. Insofern unterscheiden sich Bilder grundsätzlich vom sprachlichen Zeichensystem.² Die *Sprache der Kunst* ist eine Metapher, welche die Verwandtschaft von Kunst und Sprache, aber nicht ihre Verschiedenheit unterstreicht. Analog dazu erfassen Metaphern des Geistes nicht die Besonderheit des Körpers. Der Zusammenhang von Körper und Geist ist vorgegeben, doch wir erkennen ihn vermutlich nicht in einer Übersicht, sondern aus Blickwinkeln und in Beziehungen.

Aus Sicht der *Kunstpraxis* wirkt das *Ausdrücken, Mitteilen* und *Darstellen* auf einmal trivial, denn der Wunsch sich auszudrücken, ist eine Grundentscheidung. Ist sie gefallen, zählt eher, *wie realisiert* wird. Indem der eigene Körper zum Einsatz kommt, werden die Gebärden *verinnerlicht*, was weit über eine *Kontrolle* des Geistes hinausgeht. Der Körper synthetisiert Erfahrungen, also alle sogenannten technischen, intellektuellen und persönlichen zusammengekommen. Bei Künsten, welche technologische Mittel

siques tout en sachant d'autre part qu'elles ne se distinguent pas de cette manière. Il vaut la peine de supporter la tension de cette contradiction. Des mots comme *intelligence corporelle* ou *conscience corporelle* métaphorisent le corps. La *mémoire corporelle* et *l'esprit du corps* projettent également des attributs mentaux sur le corps, le spiritualisant et l'exprimant, le verbalisant. Cette circonstance semble pertinente en ce qui concerne la création artistique, car on entend parfois que tout art est un *langage* (donc aussi la danse, la musique, la sculpture, etc.). Par-là, la *langue* est comprise dans un sens figuré, dans sa triple fonction de *moyen d'expression, de communication* et de *représentation*. La référence à la langue suggère qu'il existe ici un système de signes qui pourrait être structuré avec précision, comme une grammaire. Cette idée contraste avec une vision plus récente selon laquelle les images et le langage (linguistique) sont incomparables. Elle attribue un *mode de présence propre* aux images, ce qui nécessite une *capacité visuelle spécifique* de l'image. A cet égard, les images diffèrent fondamentalement du système de signes linguistiques.² Le *langage de l'art* est une métaphore qui souligne la parenté entre l'art et le langage, mais pas leur différence. Parallèlement, les métaphores de l'esprit ne saisissent pas la spécificité du corps. La *cohérence du corps et de l'esprit* est donnée, mais nous ne la reconnaissons probablement pas dans une vue d'ensemble, mais sous différents angles et relations.

Du point de vue de la *pratique artistique*, le fait *d'exprimer, de communiquer* et *de représenter* semble soudainement trivial, car le désir de s'exprimer est une décision fondamentale. Une fois qu'elle est prise, ce qui compte, c'est plutôt la manière dont on *réalise*. En employant son propre corps, on *intérieurise* les gestes, ce qui va bien au-delà du *contrôle* de l'esprit. Le corps fait la synthèse des expériences, c'est-à-dire de toutes les expériences dites techniques, intellectuelles et personnelles réunies. Dans le cas des arts qui utilisent des moyens technologiques, on voudrait supposer que l'appareil modifie fondamentalement cette relation au corps. Mais cela ne semble pas être le cas lorsque vous écoutez des artistes qui travaillent avec la photographie, le cinéma, l'art numérique, etc. L'art est une intervention factuelle dans le

19

Patrick Blank



Künstler und Leben. Menschen treffen und fotografieren. Geld verdienen. Empfinden. Fotograf und Kunsthistoriker und Künstler sein. Mit eigenem und anderem umgehen. Möglichst viele Aufgaben und Fähigkeiten abdecken. Instrumentalisiert werden und selber machen – Frei sein! Egoistisch und idealistisch sein. Kunstwerke machen und Gefühle stimulieren. Zurücklassen. Müde sein und Kraft schöpfen. Sich fragen, ob das richtig ist? Menschen treffen und fotografieren. Diskutieren. Träumen. Lernen. Weitergeben. Zu einander schauen. Und wenn es im späten Frühling noch schneit, freudig die vom Himmel tanzenden Schneeflocken beobachten. Künstlerleben. (Italic = Corona Nachtrag)

verwenden, möchte man annehmen, dass die Apparatur diese Körperbezogenheit grundlegend verändert. Aber dem scheint nicht so, wenn man Kunstschaffenden zuhört, die mit Fotografie, Film, digitaler Kunst et cetera beschäftigt sind. Kunst ist ein faktisches Eingreifen in die Welt, ein Transformieren, Verwandeln und Besetzen von Raum, angefangen beim Aufkleben eines Bildes an eine leere Wand oder beim Singen auf der Strasse. Wird das künstlerische Schaffen vom Körper her betrachtet, *interagiert* er mit räumlichen Gegebenheiten, *reagiert* er auf sein Lebensumfeld. Der Intellekt dagegen *verarbeitet* Befindlichkeiten und Gedanken. Das Ziel des künstlerischen Prozesses ist in der Regel kein intellektuelles Ergebnis, sondern selber etwas Körperhaftes, ein raumzeitliches Ereignis.

Wenn von *Seele* die Rede ist, stellen wir sie uns gewöhnlich als immateriell vor, ja gar als Inbegriff des Unkörperlichen. Und wenn der *animierte Körper* nun eine *plastische Seele* darstellt? Eine plastische Seele erinnert an die Natur, in welcher sich Leben raum-zeitlich verwirrt. Jede Körperstelle eines tierischen oder pflanzlichen Organismus ist sensibel. Jeder animierte Körper ist ein einzigartiger, einmaliger Körper. Das Verständnis von Natur ist uns von dieser *plastischen Seite* her unmittelbar gegeben. Und die Kunst? Wir Menschen schaffen Artefakte, plastische Dinge, denen *Leben* verliehen wird, wie es heisst. In unseren Augen sind es *quasi animierte Körper* und *Ereignisse*, welche sich sogar kulturgeschichtlich fortpflanzen, überleben, vervielfältigen. Von selbst reproduzieren sie sich nicht, sondern verwittern oder verschwinden. Der Mensch ist allerdings nicht das einzige Lebewesen, welches Artefakte hervorbringt oder dessen Gattung sich massgeblich einer Kulturproduktion verschreibt. Ein Unterschied zu diesen anderen künstlerischen Freunden, den Bienen, Spinnen, Bibern, Vögeln, ist wohl jene intellektuelle Neigung, die wesentlich darin besteht, die geistige Aktivität schliesslich mit Sprache zu verbinden. In anderen Worten, *unser* Sprachsystem stellt ein hochkomplexes Artefakt dar, welches uns erlaubt, unsere Handlungen und Vorstellungen – an unsere Person gebunden oder davon losgelöst – zu reflektieren.

monde, un changement, une transformation et une occupation de l'espace, qui commence lorsqu'on colle une image sur un mur vide ou qu'on chante dans la rue. Quand on considère la création artistique du point de vue du corps, il *interagit* avec les conditions spatiales, il *réagit* à son milieu de vie. L'intellect, en revanche, traite les sensibilités et digère les pensées. Le but du processus artistique n'est généralement pas un résultat intellectuel, mais bien plutôt quelque chose de corporel, un événement spatio-temporel.

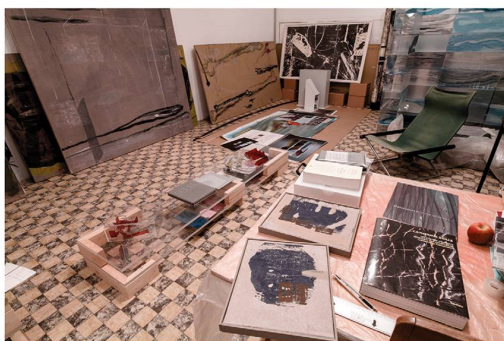
Lorsque nous parlons de *l'âme*, nous l'imaginons comme immatérielle, voire comme l'incarnation de l'incorporel. Et si le *corps animé* était une *âme plastique*? Une âme plastique rappelle la nature, où la vie se réalise dans l'espace et le temps. Chaque partie du corps d'un organisme animal ou végétal est sensible. Chaque corps animé est un corps singulier et unique. L'entendement de la nature nous est donné directement par ce *côté plastique*. Et l'art? Nous, les humains, créons des artefacts, des choses plastiques, qui prennent *vie*, comme on dit. À nos yeux, ce sont des *corps* et des *événements quasi-animés*, qui se propagent, survivent, se multiplient même dans l'histoire culturelle. Tout seuls, ils ne se reproduisent pas, mais s'altèrent ou disparaissent. Cependant, l'homme n'est pas le seul être vivant qui produit des artefacts ou dont l'espèce est engagée dans la production culturelle. Mais notre différence avec ces autres amis artistes, abeilles, araignées, castors, oiseaux, etc., est probablement que notre inclination intellectuelle nous pousse à relier l'activité mentale au langage. En d'autres termes, *notre* système de langue est un artefact hautement complexe qui nous permet de réfléchir nos actions et nos idées – qu'elles soient liées ou détachées de notre personne.

2. Les soi-disant intellectuels

Une *intellectuelle* ou un *intellectuel* est une personne qui est professionnellement active dans le domaine des sciences, de l'art, de la littérature, de la religion, du journalisme, etc. et qui est *en plus* engagée publiquement. *L'engagement* signifie ici une critique de l'actualité, une contribution à la formation de l'opinion et donc au développement social. Si l'intellectuel.le est mentionné.e

20

Catherine Bolle



Pratiquer la peinture, le dessin, l'intervention artistique dans l'espace construit

C'est se consacrer à ce développement, se nourrir culturellement, intellectuellement, sensoriellement. C'est surtout savoir garder un jardin que nul ne vient visiter, le temps de la création. Si possible, car de liens amicaux et affectifs mon travail est pétri. La reconnaissance des instances culturelles de l'Etat est également un soutien, à ce propos. Pendant 30 ans de concours Kunst am Bau, mon travail a été entre 2ème et suivant. Jamais mon projet n'a été accepté par un jury. Le jury invite des artistes femmes. J'ai hâte qu'un travail scientifique soit fait. Combien d'artistes femmes talentueuses accèdent aux réalisations du % culturel en regard du nombre d'artiste hommes talentueux, et pour quelle somme la répartition existe-t-elle? Les artistes femmes sont largement perdantes dans une mise en place qui paraît parfaitement équitable, jury avec personnalités connues et reconnues.

L'écoute quotidienne de musique, concert ou disque sont clairement un soutien dans mon travail, comme la lecture poétique.

Jamais assez de confiance en soi pour finalement crever le plafond de verre.

2. Die sogenannten Intellektuellen

Die oder der *Intellektuelle* bezeichnet eine Person, die sich beruflich in Wissenschaft, Kunst, Literatur, Religion, Journalismus und so weiter betätigt und sich *ausserdem* öffentlich engagiert. *Engagement* bedeutet hier eine Kritik des Zeitgeschehens, ein Beitrag zur Meinungsbildung und damit zur gesellschaftlichen Entwicklung. Wird *die* oder *der* Intellektuelle in der Einzahl genannt, fällt die Aufmerksamkeit sofort auf die Inhalte, welche das Individuum einbringt: welche Position, welche Werte werden vertreten? Was will gesagt, was erreicht werden? Wer ist das überhaupt? Die Glaubwürdigkeit dieser Einzelperson bemisst sich nach ihrer Integrität, ihrem Mut, ihrer Autorität und Kompetenz. In der Mehrzahl dagegen versteht man unter *den Intellektuellen* eine gesellschaftliche Schicht, allerdings kein soziales Milieu, sondern eine soziale Gruppe: Künstler, Schriftsteller und Gelehrte.³ Die *Intellektuellen* und das *Intellektuelle* werden auf verschiedene Arten zu Schimpfwörtern: 1. Das *Intellektuelle* ist unzugänglich, abgehoben und daher *elitär*. Einer Elite wird somit vorgeworfen, sich bewusst abzuschotten. 2. Die *Intellektuellen* sind eine potenzielle Bedrohung, subversive oder dissidente Elemente, die verfolgt werden müssen. Diese Lesart wurde besonders von faschistischen Diktaturen oder totalitären Autokratien geprägt: der jüdische Intellektualismus, die armenischen Intellektuellen, die russischen Intellektuellen et cetera. 3. Die *Intellektuellen* sind politisch unzuverlässig, weil opportunistisch, abhängig vom herrschenden System oder mit ihm verwoben.

Der 1. Punkt ist den anderen gegenüber noch relativ harmlos, solange bloss das Fachlatein arrogant wirkt. Nimmt der Eliten-Vorwurf jedoch politische Dimensionen an, vermengt er sich mit Punkt 3. Der 2. Punkt entsteht unter Voraussetzung einer Unterdrückung der Meinungsfreiheit, einer Unterordnung des Individuums unter die Staatsraison. Obschon uns dieser Aspekt fern zu sein scheint, ist daran zu erinnern, dass manche Flüchtlinge, die bei uns Zuflucht suchen, *Intellektuelle* in dieser Bedeutung sind. Darüber hinaus verkehren sich in unserem System die Verhältnisse: ein *Liberalismus*, der Überfluss und Verschleiss erzwingt, ist ebenso ein Aus-

au singulier, l'attention se porte immédiatement sur le contenu que l'individu introduit : quelle position, quelles valeurs sont représentées ? Que dit-il, que veut-il atteindre ? Qui est-ce, d'ailleurs ? La crédibilité de cet individu se mesure à son intégrité, son courage, son autorité et sa compétence. Au pluriel, par contre, *les intellectuels* deviennent une classe sociale, non pas un milieu social, mais un groupe social : les artistes, les écrivains et les savants.³ *Les intellectuels* et ce qui est *intellectuel* deviennent des insultes à différentes échelles : 1) ce qui est *intellectuel* est inaccessible, trop éloigné, hautain et donc élitiste. Une élite est ainsi accusée de se replier délibérément sur elle-même ; 2) *les intellectuels* sont une menace potentielle, des éléments subversifs ou dissidents qu'il faut traquer. Les dictatures fascistes ou les autocraties totalitaires en donnent volontiers cette lecture : l'intellectualisme juif, les intellectuels arméniens, les intellectuels russes, etc. ; 3) *les intellectuels* sont politiquement peu fiables, car opportunistes, dépendants du système en place, ou imbriqués dans ce dernier.

Le *premier point* est relativement inoffensif par rapport aux autres, tant que l'arrogance se limite au seul jargon technique. Si, en revanche, le reproche de l'élitisme prend des dimensions politiques, il rejoint le troisième point. Le *second point* survient sous la condition d'une oppression de la liberté d'opinion, d'une subordination de l'individu à la raison d'État. Bien que cet aspect nous semble lointain, il convient de rappeler que certains réfugiés qui cherchent refuge chez nous sont des *intellectuels* en ce sens. En outre, notre système montre la tendance inverse : un *libéralisme* qui impose la surabondance et l'usure est aussi un mécanisme d'exploitation et d'oppression sur lequel repose le système économique, qui domine à son tour notre système politique. À cet égard, la raison économique opprime l'être humain et non l'inverse. Le *troisième point* est sans doute le plus déroutant, car il reflète la méfiance abyssale vis-à-vis des intellectuels qui persiste depuis que le mot a émergé.

Le terme et la figure de *l'intellectuel* se sont répandus avec l'affaire Dreyfus (vers 1894–1906), sur laquelle d'innombrables auteurs, universitaires, journalistes français etc. ont pris position publiquement jusqu'à ce

21

Jean-Marie Borgeaud



Être artiste : son chemin est de chercher dans le miroir de sa création.

beutungs- und Unterdrückungsmechanismus, auf welchem das Wirtschaftssystem beruht, das wiederum unser politisches System dominiert. Insofern beherrscht die Wirtschaftsraison den Menschen und nicht umgekehrt. Der 3. Punkt ist zweifellos der verwirrendste, weil er das abgründige Misstrauen gegenüber den *Intellektuellen* abbildet, das sich aufrechterhält, seit es dieses Wort gibt.

Sowohl Wort wie Figur des *Intellektuellen* verbreiteten sich mit der Affäre Dreyfus (ca. 1894–1906), zu der zahlreiche französische Autoren, Akademiker, Journalisten, allen voran Emile Zola, öffentlich Stellung bezogen, bis sich der Skandal zu einer Staatskrise auswuchs. Der Begriff der *Intelligenz* (neuer: *Intelligenzija*) taucht bereits vorher auf und bezeichnet Mitte 19. Jahrhundert einfach die – vorwiegend universitär – Gebildeten. Beide Aspekte, der *Intellektuelle als* (engagierte) *Figur* und die *Intelligenz als* (soziale) *Schicht* werden spätestens um 1900 zusammengebracht, oft in abschätzigem Ton, und zwar wechselseitig, *von oben herab* wie *schief herauf*. Der russische Zar soll sich abfällig über die *Intelligenzija* geäußert haben, welche in Russland seit Ende des 19. Jahrhunderts für oppositionelle Gruppierungen stand. In Westeuropa dagegen rechneten die Arbeiterbewegungen die *Intelligenz* eher einer bürgerlichen Klasse zu. Im Umkreis der grossen politischen Ereignisse, Erster Weltkrieg, Russische Revolution, Weimarer Republik, Marsch auf Rom, erlebten *Intellektuelle* und *Intelligenz* im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts eine Blütezeit – indem sie selber Gegenstand der Theorie wurden. Bezieht man Figur und Schicht aufeinander, stellen sich sofort eine Reihe grundlegender Fragen: Beeinflusst die soziale Stellung die intellektuelle Anschauung? Ist das Denken neutral? Ist Wissenschaft neutral? Kann Theorie in Praxis übergehen? Hat der Einzelne gegenüber der Gemeinschaft eine Verantwortung? Solche Fragen sind nicht nur universell, das heisst jederzeit neu zu stellen, sondern geben auch Anlass zu Skepsis und Misstrauen, je nachdem, ob man sie tendenziell bejaht oder verneint.

Ein paar Beispiele:

Bei *Leo Trotzki* (1910) sind die *Intelligenzler* (!) nicht unbedingt an der Aufrechterhaltung des kapitalistischen Systems interessiert, aber von der bürgerlichen Klasse

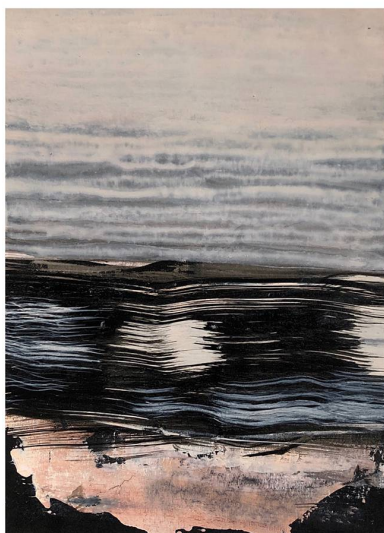
que le scandale se transforme en crise d'État. Le concept *d'intelligence* (aussi : *intelligentsia*) apparu plus tôt, au milieu du XIXe siècle, désignait simplement les personnes cultivés, ayant reçu une éducation, principalement universitaire. Les deux concepts, *l'intellectuel* en tant que *figure* (engagée) et *l'intelligentsia* en tant que *couche* (sociale), se rejoignent autour de 1900, et ont souvent un caractère désobligeant, qui vient d'ailleurs aussi bien d'en haut que d'en bas. Le Tsar russe aurait fait des remarques méprisante sur *l'intelligentsia*, qui en Russie depuis la fin du 19ème siècle désignait les groupes d'opposition. En Europe occidentale, en revanche, les mouvements ouvriers reliaient davantage *l'intelligentsia* à une classe bourgeoise. Dans le contexte des grands événements politiques, Première Guerre mondiale, Révolution russe, République de Weimar, Marche sur Rome, les intellectuels et *l'intelligentsia* ont connu une apogée dans le premier tiers du XXe siècle – devenant eux-mêmes l'objet de la théorie. Si l'on met en relation la figure et la couche, un certain nombre de questions fondamentales se posent immédiatement : la position sociale influence-t-elle la démarche intellectuelle ? La pensée est-elle neutre ? La science est-elle neutre ? La théorie peut-elle converger vers la pratique ? L'individu a-t-il une responsabilité envers la communauté ? Ces questions sont non seulement universelles, c'est-à-dire susceptibles d'être posées à tout moment, mais elles suscitent également le scepticisme et la méfiance, selon ce qu'on préfère affirmer ou nier.

Quelques exemples :

Selon *Léon Trotsky* (1910), *l'intelligentsia* ne s'intéresse pas nécessairement au maintien du système capitaliste, mais dépend matériellement de la classe bourgeoise. Les intellectuels *ne peuvent guère s'offrir le luxe de se passionner pour les perspectives culturelles du collectivisme*. Même si les intellectuels se sentent distants de la bourgeoisie, il existe aussi une *distance* entre eux et *les masses travailleuses*. On peut bien asservir les muscles de l'ouvrier, mais *le travail en usine n'a pas le pouvoir d'assujettir sa pensée* – en revanche, les *travailleurs intellectuels* sont obligés de vendre *toute leur personnalité en tant qu'être humain*. Ils sont en quelque sorte des *prisonniers*. La révolution ne partira pas des intellectuels.⁴ Pour *Max We-*

22

Yannick Bovin Rey



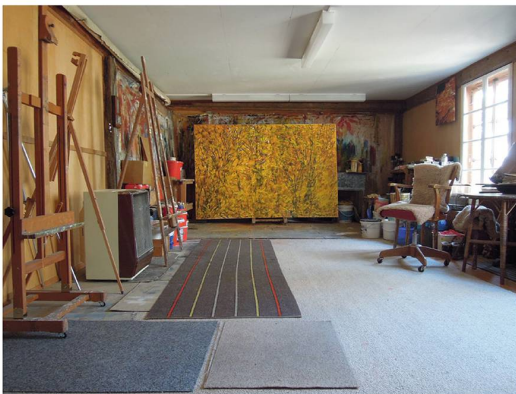
Être artiste c'est accepter un état de tension entre vulnérabilité et confiance. C'est se mettre en jeu/je dans un état de recherche pour accueillir le déséquilibre tout ayant le courage de l'expérimenter. Tension également entre nécessité intérieure, prise de risque et ouverture sur le monde. Un équilibre précaire qui se déploie sur plusieurs axes pour interroger le sens de ce qui mentoure.

materiell abhängig. Sie können sich *den Luxus einer Begeisterung für die kulturellen Perspektiven des Kollektivismus* gar nicht leisten. Auch wenn sich die Intellektuellen dem Bürgertum entfremdet fühlen, besteht auch eine *Entfremdung von der Masse der Werktätigen*. Man kann den Körper des Fabrikarbeiters versklaven, aber sein Denken nicht untertänig machen – der geistige Arbeiter dagegen verkauft seine *ganze menschliche Persönlichkeit*, er ist eine Art *Häftling*. Die Revolution wird nicht von den Intellektuellen ausgehen.⁴ Für *Max Weber* (1919) gehört die Politik nicht in den Hörsaal der Universität. Das Motiv, warum Wissenschaft betrieben wird, ist zwar selber nicht wissenschaftlich zu beweisen, doch Wissenschaft hat *werturteilsfrei* zu bleiben. Wäre sie für Wert und Sinn zuständig, müsste sie, wie der Gläubige der Kirche, das *Opfer des Intellekts* bringen. Als wissenschaftliche *Tugend* nennt Weber immerhin die *schlichte intellektuelle Rechtschaffenheit*.⁵ *Karl Mannheim* (1929) verwendet den Begriff der *freischwebenden Intelligenz*, die keiner bestimmten Klasse zugehört. Ihrer sozialen und auch intellektuellen Ungebundenheit entspricht die Vorstellung von Wissen, welches unabhängig von sozialen und historischen Einflüssen entsteht. Aufgrund ihrer wissenschaftlichen Bildung schätzen die Intellektuellen auch die ideologische Lage richtig ein. Sie sind «Wächter [...] in einer sonst allzu finsternen Nacht.»⁶ Für *Max Horkheimer* (1937) verträgt das Denken «keinen äusseren Zwang, keine Anpassung an irgendeine Macht. Der Geist ist liberal». Das Denken ist jedoch weder vom gesellschaftlichen Leben losgelöst noch neutral. Falls Denken eine Kontrolle des eigenen oder fremden Lebens bedeutet, liegt ihm ein *Interesse* zugrunde. *Insofern ist der Geist nicht liberal*. Gedankliche Bemühungen müssen den Zusammenhang mit einer bestimmten Praxis herstellen. Die Intellektuellen sind kritische *Theoretiker*.⁷ *Antonio Gramsci* prägt (um 1934) in seinen *Gefängnisheften* den Begriff des *organischen Intellektuellen*: Unabhängig vom spezifischen Beruf ist jeder Mensch auf seine Weise ein Philosoph, ein Künstler, der ein Weltbild und moralische Massstäbe hat. Gramsci denkt an die sogenannten *einfachen Leute*, die Arbeiter. Mit ihren lebendigen Erfahrungen, Kämpfen und ihrem praktischen Wissen nehmen *organische Intellektuelle* an der gesellschaftlichen Auseinandersetzung teil. Dieser Begriff

ber (1919), la politique n'a pas sa place dans un auditorium d'université. Bien que le motif pour lequel la science est pratiquée ne puisse être prouvé scientifiquement à son tour, la science doit procéder *sans jugement de valeur*. Si elle était responsable de la valeur et du sens, elle devrait offrir, comme le croyant à l'église, le *sacrifice de l'intellect*. S'il y a *vertu scientifique*, ce serait selon Weber la *simple droiture intellectuelle*.⁵ *Karl Mannheim* (1929) emploie le terme de *l'intelligence librement flottante*, qui n'appartient à aucune classe particulière. La liberté sociale des intellectuels correspond à l'idée d'un savoir qui se crée indépendamment des influences sociales et historiques. C'est grâce à l'éducation scientifique qu'ils évalueraient aussi correctement la situation idéologique. Les intellectuels sont des « gardiens [...] dans une nuit sinon trop sombre. »⁶ Pour *Max Horkheimer* (1937), la pensée ne tolère « aucune contrainte extérieure, aucune adaptation à un quelconque pouvoir. L'esprit est libéral. » Mais la pensée n'est ni détachée de la vie sociale ni neutre. Si penser signifie garder un contrôle sur sa propre vie ou celle des autres, cela repose sur un intérêt. *À cet égard, l'esprit n'est pas libéral*. Les efforts de réflexion doivent élaborer le lien avec une certaine pratique. Les intellectuels sont des *théoriciens critiques*.⁷ *Antonio Gramsci*, dans ses carnets de prison (vers 1934), introduit le terme de *l'intellectuel organique* : quelle que soit sa profession spécifique, chaque humain est à sa manière un philosophe, un artiste qui a une vision du monde et des critères moraux. Gramsci pense aux gens dits *simples*, les travailleurs. Avec leurs expériences de vie, leurs luttes et leurs connaissances pratiques, les *intellectuels organiques* prennent part au débat social. Cette notion se veut une tentative de surmonter la hiérarchie entre le travail intellectuel et physique, entre l'élite intellectuelle et la grande masse. Le but n'est pas de remplacer la culture bourgeoise par une culture prolétarienne, mais plutôt de s'approprier les meilleures traditions et de légitimer la classe ouvrière à diriger l'État.⁸ Un paradoxe intéressant peut être observé chez l'intellectuel organique : par la prise de conscience de sa position historique et sociale en tant qu'intellectuel, l'être humain devient libre. Mais la liberté signifie ensuite qu'il faut prendre position et être partisan. Dans le cas de *l'intelligence librement flottante*, qui aurait toujours été libre, la

23

Franz Bucher



Mein Schaffen sehe ich nicht nur intim-privat. Für mich und den Betrachter sollte sich eine gewisse Allgemeinverbindlichkeit ergeben. Früher bei den Wolken-, Schichten-Bildern ging es um die Schaffung meditativer Erlebnisräume, bei den Spiegelungen, Feldern um das Nachdenken über Grundsituationen. Diese Arbeiten sind geprägt durch eine konzeptuelle Strenge. Die expressiven Bilder der letzten Jahre helfen über die Bewältigung der eigenen Erlebnisse hinaus, den Glauben an ein Besseres weiterzutragen.

versucht die Hierarchie zwischen geistiger und körperlicher Arbeit, zwischen intellektueller Elite und breiter Masse zu überwinden. Ziel ist nicht eine Ersetzung der bürgerlichen Kultur durch eine proletarische, sondern die Aneignung der besten Traditionen und die Berechtigung der Arbeiterklasse zur Führung des Staates.⁸ Beim *organischen Intellektuellen* ist ein interessantes Paradox zu beobachten: indem sich jeder Mensch seiner historischen und sozialen Stellung als Intellektueller bewusst ist, wird er erst frei. Freiheit bedeutet dann aber, Stellung zu beziehen und parteilich zu sein. Bei der *freischwebenden Intelligenz*, die immer schon frei wäre, fragt es sich dagegen, inwiefern sie trotzdem in gesellschaftliche Auseinandersetzungen verwickelt wird. Der Schein von geistiger Unabhängigkeit verdeckt womöglich theoretische Schwächen und ist anfällig für intellektuelle Moden.⁹

Auch ihre *Verantwortung* wird diskutiert, seit es die *Intellektuellen* gibt. In jüngerer Zeit hat sich etwa *Noam Chomsky* stark damit auseinandergesetzt: «Die westliche Demokratie stellt einer privilegierten Minderheit den Freiraum, die Einrichtungen und die Ausbildung zur Verfügung, die es ihr erlauben, die Wahrheit zu suchen, die sich unter dem Schleier von Verzerrung und Verdrehung, Ideologie und Klasseninteresse verbirgt, durch die uns die Ereignisse der aktuellen Geschichte präsentiert werden.»¹⁰ Nach Chomsky ergeben sich aus Privilegien Gelegenheiten (*opportunities*); eine Wahl zu haben bedeutet jedoch bereits, eine Verantwortung zu haben. Der Staat, einflussreiche Kreise oder Unternehmer, denen es ausschliesslich auf strategische Vorteile und Bereicherung ankommt, müssen ihre Absichten vertuschen. Heutige Intellektuelle sind vielfach *Experten*, die sich am institutionellen Konsens orientieren, respektable Werte vertreten, die Gesellschaft so akzeptieren, wie sie ist. Insofern verteidigen sie etablierte Macht- und Wohlstandsverhältnisse – die Krieg, Armut und nicht zuletzt Umweltzerstörung in Kauf nehmen.¹¹ Chomsky ist äusserst kritisch gegenüber jenen Intellektuellen, wie sie die Medien präsentieren. Die Bevölkerung tut gut daran, ihnen zu misstrauen oder sie gar zu verachten.¹²

Pierre Bourdieu beschreibt die intellektuelle Verantwortung an seinem eigenen Beispiel: «Ich hätte mich also

question est, en revanche, de savoir dans quelle mesure elle est néanmoins impliquée dans les conflits sociaux. Le semblant d'indépendance intellectuelle dissimule probablement des faiblesses théoriques et le risque d'être vite séduit par des modes intellectuelles.⁹

La *responsabilité des intellectuels* est également discutée depuis qu'ils existent. Récemment, *Noam Chomsky*, par exemple, s'est fortement interrogé là-dessus : « Pour une minorité privilégiée, la démocratie occidentale offre le loisir, les facilités et la formation nécessaires pour rechercher la vérité qui se cache derrière le voile de distorsion et de déformation, d'idéologie et d'intérêt de classe, à travers lequel les événements de l'histoire actuelle nous sont présentés. »¹⁰ Selon Chomsky, les privilèges donnent lieu à des opportunités (*opportunities*) ; être disponible, avoir un choix implique de la responsabilité. L'État, les milieux influents ou les entrepreneurs qui ne s'intéressent qu'aux avantages stratégiques et à l'enrichissement doivent cacher leurs intentions. Les intellectuels d'aujourd'hui sont bien plus des *experts* qui s'orientent vers un consensus institutionnel, représentent des valeurs respectables et acceptent la société comme elle est. Et donc, ils défendent les constellations établies de pouvoir et de richesse – qui s'appuient sur la guerre, la pauvreté et, surtout, la destruction de l'environnement.¹¹ Chomsky est extrêmement critique à l'égard des intellectuels tels qu'ils sont présentés par les médias. La population ferait bien de se méfier, voire de les mépriser.¹²

Pierre Bourdieu décrit la responsabilité intellectuelle par son propre exemple : « Je ne me serais donc pas engagé dans des prises de position publiques si je n'avais pas eu, chaque fois, le sentiment, peut-être illusoire, d'y être contraint par une sorte de fureur légitime, proche parfois de quelque chose comme un sentiment de devoir. »¹³ Bourdieu n'est guère indulgent avec les « intellectuels <irresponsables>, mais encore moins avec les responsables <intellectuels> [...] qui pondent leur livraison annuelle entre deux conseils d'administration, trois cocktails de presse et quelques apparitions à la télévision. »¹⁴ L'intellectuel *de plein exercice* est défini comme suit : « la liberté à l'égard des pouvoirs, la critique des idées reçues, la démolition des alternatives simplistes, la restitution de la

24

Alfons Bürgler



Geb.inBergdorf ElfKinder VielSchneewenigSchule MutterTodbeiGeburt
SchnitzenmitSackmesserfürSackgeld KinderarbeitokfürEssenundKleider
VerkaufealsBubmeineBilder Berufslehremussein MalereibleibtLeidenschaft
HeiratzweiTöchter AufgabeBeruf NurnochMalerei ScheidungNeuanfang
NeunJahreLebeninWaldhütte Acrylfarbegefriert Autodidakt Gegenständliche
AbstraktebiseigeneBildsprache ArbeitenfürKunst LebenfürKunst
JedenTag

Corona Nachtrag: Infolge der Pandemie hat sich mein Leben auch verändert. Vor der Pandemie hatte ich immer einen vollen Terminkalender. Jetzt habe ich mich so an die Ruhe gewöhnt, dass ich mir weniger Termine wünsche. Ob mir das gelingen wird! Ich verbringe die Zeit gerne in meinem Atelier.

nicht für öffentliche Stellungnahmen engagiert, wenn ich nicht jedes Mal das – vielleicht illusorische – Gefühl gehabt hätte, durch eine Art berechtigte Wut dazu gezwungen zu sein; ein Gefühl, das manchmal so etwas wie einer Pflicht nahekam.»¹³ Er sei zwar kaum nachsichtig mit *«unverantwortlichen» Intellektuellen*, aber noch weniger mit jenen *«verantwortlichen» Intellektuellen*, [...] die ihre jährliche Lieferung zwischen zwei Verwaltungsrats-sitzungen, drei Presse-Cocktails und ein paar Fernsehauftritten hinlegen.»¹⁴ Den ernstzunehmenden Intellektuellen definiert: *«die Freiheit gegenüber der Macht, die Kritik an den hergebrachten Ideen, die Demolierung kurzgegriffener Alternativen, das Aufrechterhalten der Komplexität von Problemen.»*¹⁵ Die Freiheit ist generell bedroht, denn Markt und Kommerz verschlingen sie. Die Intellektuellen dürfen nicht zu Komplizen jener Kräfte werden, welche ihre eigene existentielle Grundlage, ihre Unabhängigkeit beseitigen. Vielmehr gilt es, die Autonomie gegenüber der politischen, ökonomischen und religiösen Macht zu behaupten, also die eigenen Normen, deren spezifische Werte, insbesondere deren Wahrheit, das eigene Universum, den eigenen Mikrokosmos durchzusetzen.¹⁶ Bourdieu stellt sich einen kollektiven Widerstand gegen die *neoliberale Invasion* vor. In diesem Kampf sind Intellektuelle *keine*: a) Kumpel, eine Art Geiseln, die man loswerden will, sobald man sie benutzt hat, b) Apparatchiks mit intellektuellem Anstrich, c) Experten oder Anti-Experten, die Lektionen erteilen, d) Propheten, die Zukunftsprognosen erstellen. Personen, die sich an der öffentlichen Debatte beteiligen, treten nicht als Sprachrohre, sondern als Bürger auf. Die Intellektuellen sollen den hölzernen Fachjargon ihrer üblichen Plattformen in der Garderobe lassen.¹⁷

3. Die künstlerische Forschung

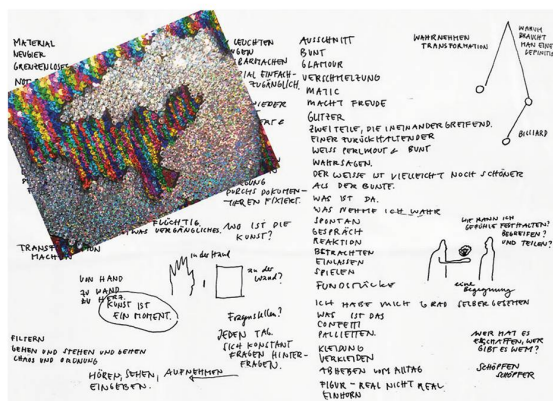
In Bezug auf *intellektuell* ist es geradezu unvermeidlich, an *Forschung* zu denken. Im weitesten Sinn kann jedes künstlerische Schaffen als ein *Forschen* betrachtet werden, indem ein Material, ein Ausdruck, ein Sachverhalt et cetera untersucht, studiert und verstanden werden will. Jedes künstlerische Gebiet ist ausgesprochen komplex und erfordert nicht nur technische, sondern auch historische Kenntnisse. Wir können davon ausgehen, dass

complexité des problèmes. »¹⁵ La liberté est généralement menacée, le marché et le commerce la dévorent. Les intellectuels devraient *s'abstenir d'entrer dans la complicité* avec ces forces qui éliminent leur propre base existentielle, leur indépendance. Il est plutôt nécessaire d'affirmer son autonomie *« par rapport aux pouvoirs politiques, économique et religieux et d'imposer ses propres normes, ses valeurs spécifiques, de vérité notamment, dans leur propre univers, leur microcosme. »*¹⁶ Bourdieu imagine une résistance collective contre *l'invasion néolibérale*. Dans cette lutte, les intellectuels ne sont pas : a) des compagnons de route, des otages, dont on se débarrasse dès qu'on les a utilisés, b) des apparatchiks d'apparence intellectuelle, c) des experts ou des anti-experts qui viennent donner des leçons, d) des prophètes qui prédisent l'avenir. Les personnes qui participent au débat public ne le font pas *en tant que porte-parole, mais en tant que citoyens*. Que les intellectuels laissent *« au vestiaire les langues de bois, les plate-formes et les habitudes d'appareil. »*¹⁷

3. La recherche artistique

Lorsqu'on parle *d'intellectuel*, il est presque inévitable de penser à la *recherche*. Au sens le plus large, toute création artistique peut être considérée comme une *recherche*, dans la mesure où un matériau, une expression, une circonstance, etc. doivent être examinés, étudiés et compris. Chaque domaine artistique est hautement complexe et requiert non seulement des connaissances techniques, mais aussi historiques. Nous pouvons supposer que les artistes sont cultivé.es, car la plupart d'entre elles et eux ont une longue formation, sont familiers avec différentes littératures et disposent d'un large éventail d'intérêts – en bref, elles et ils sont instruit.es. Cette *culture* est indispensable à la création artistique qui consiste essentiellement à se développer plus loin. Sur le long terme, la création est un travail de développement sans fin. *L'achèvement d'un chef-d'œuvre* ressemble plus à un fantasme érotique qu'à la pratique artistique. Il existe plutôt dans l'oeil du public qui regarde le projet achevé, dans les musées, les théâtres, les cinémas, les manifestations culturelles, etc. Du point de vue de la création, ces parachèvements ne sont que des étapes intermédiaires qu'il faudra nécessairement amé-

Lene Carl



Als Künstlerin widme ich mich dem Gefühl im Alltag. Jucke auf, um der so flüchtigen Rührung zu folgen und sie zu ergreifen. Ist nicht diese Blume, das Leben selbst? Sich zu rühren? Verschenken möchte ich sie, verteilen. Und den Ernst in der spielerischen Neugier finden. Lasst uns das stetig Gehende zum Tanz auffordern und im schwindeligen Drehen, die Welten durcheinander rühren. Auf dass sich im Grau die Fülle der Farben offenbart.

Künstlerinnen und Künstler kultiviert sind, denn die meisten haben lange Ausbildungen hinter sich, sind belesen und breit interessiert – kurz, sie sind gebildet. Dieses Gebildetsein ist für das Kunstschaffen unentbehrlich, das wesentlich darin besteht, sich weiterzuentwickeln. Langfristig betrachtet ist das Schaffen eine Entwicklungsarbeit ohne Abschluss. Die *Vollendung eines Meisterwerkes* gleicht eher einer erotischen Phantasie als der künstlerischen Praxis. Sie entsteht vielmehr in den Augen des Publikums angesichts abgeschlossener Projekte, welche es in Museen, Theatern, Kinos, Kultur-events antrifft. Für das Schaffen bilden solche Abschlüsse nur Zwischenhalte, die zwangsläufig zu verbessern, zu vertiefen, auszureifen – weiterzuentwickeln sind. Die traditionellen Anregungen, stets *neugierig zu sein* und beständig etwas *herausfinden zu wollen*, ferner *kritisch* und zugleich *offen zu bleiben*, unterstreichen sowohl den Bildungs- wie Forschungscharakter dieser Tätigkeit und dieses Berufes.

Im engeren Sinn versteht man unter *künstlerischer Forschung* seit rund 30 Jahren ein akademisches Feld, welches sich mit den Möglichkeiten einer *forschenden Kunst* auseinandersetzt. Die Frage nach der *Forschung* erfährt hier eine Zuspitzung, weil der universitäre Rahmen die Konfrontation von Kunst und Wissenschaft herausfordern muss. Die Frage stellt sich nicht nur inhaltlich, das heisst danach, was als Erkenntnisgewinn und Wissensvermehrung gelten soll, sondern auch in Bezug auf die Anerkennung des akademischen Status: man *promoviert* in künstlerischer Forschung und reicht nationale Forschungsprojekte ein. Dies verlangt nach einer Charakterisierung dieser Art Forschung, das heisst ihre Theoretisierung. Dabei lässt sich eine Art Konsens beobachten, nämlich die Auffassung, dass sich der künstlerische Forschungsbegriff weder mit einem wissenschaftlichen verwechseln noch legitimieren lässt. Im Vordergrund steht die *Eigenständigkeit und besondere Intellektualität ästhetischen Forschens*¹⁸, ein eigener Massstab. Es ist *Forschung über/für/durch Kunst* beziehungsweise *Kunst über/für/durch Forschung*.¹⁹ Hier «ist es nicht die Kunst, die zur Forschung mutiert, indem sie Fragen stellt und nach Erkenntnis strebt, sondern vielmehr die Forschung, die künstlerisch werden kann, wenn sie sich aus künstlerischer Erfahrung speist.

liorer, approfondir, mûrir – explorer davantage. La proposition traditionnelle d'être curieux, en quête permanente, de rester à la fois critique et ouvert d'esprit, souligne le caractère de formation et de recherche de cette activité et de cette profession.

Dans un sens plus étroit, depuis environ 30 ans, on entend par *recherche artistique* un domaine académique qui traite des possibilités d'un *art qui recherche*. La question de la recherche atteint ici un point culminant, car le cadre universitaire provoque inévitablement la confrontation entre l'art et la science. La question se pose non seulement en termes du contenu, c'est-à-dire de ce qui est considéré en termes de connaissance et d'enrichissement par le savoir, mais aussi en termes de reconnaissance du statut universitaire : on fait un *doctorat* en recherche artistique et on soumet des projets de recherche nationaux. Cela nécessite une détermination de ce type de recherche, donc sa théorisation. Cependant, il y a un consensus pour penser que la notion de recherche artistique ne se confond pas avec celle de recherche scientifique et ne la légitime pas non plus. Au premier plan se trouve *l'autonomie et l'intellectualité particulière de la recherche esthétique*¹⁸, sa propre norme. Il s'agit de la *recherche sur/pour/par l'art* respectivement *l'art sur/pour/par la recherche*.¹⁹ Ici, « ce n'est pas l'art qui se transforme en recherche en posant des questions et en aspirant à la connaissance, mais plutôt la recherche qui peut devenir artistique si elle est nourrie par l'expérience artistique. La connaissance qui peut être acquise par ce biais est sensuelle et physique, et en ce sens, c'est un savoir tangible, sensible, ressenti. »²⁰ En supposant qu'un observateur extérieur soit habitué à l'idée susmentionnée de recherche artistique au *sens plus large*, il ne verrait pas encore tant de différence jusque-là. Dans un premier temps il constatera sûrement une réévaluation générale de l'art. Mais il réalisera bientôt à quel point ce discours académique sur la recherche artistique est tenu par le cadre institutionnel. Car il observera non seulement des questions de *réflexion, d'interprétation subjective ou intersubjective, de niveau descriptif, d'analyse théorique* ou de *modélisation à un méta-niveau*²¹, mais aussi les *readings*, les *papers* et les *abstracts*, sans parler des problèmes de *méthodologie* et de *corpus*, ce dernier ne faisant évidem-

26

Roxana Casareski



La vue, l'écoute, le toucher, les sens au service d'une émotivité, fine et délicate, les outils pour créer ce qui n'existe pas.

Das hierdurch gewinnbare Wissen ist sinnlich und körperlich, und in diesem Sinne ein fühlbares und gefühltes Wissen.»²⁰ Angenommen, ein Aussenstehender wäre sich an die oben erwähnte Vorstellung einer künstlerischen Forschung *im weitesten Sinn* gewohnt, dann sähe er bis jetzt noch keinen grossen Unterschied. Er wird darin zunächst eine allgemeine Aufwertung der Kunst erblicken. Doch bald muss ihm allerdings auffallen, wie stark dieser akademische Diskurs um die künstlerische Forschung dem institutionellen Rahmen verpflichtet ist. Denn er begegnet nicht nur Fragen nach der *Reflexion*, der *subjektiven oder intersubjektiven Interpretation*, der *deskriptiven Ebene*, der *theoretischen Analyse* oder der *Modellierung auf einer Meta-Ebene*²¹, sondern auch den *readings*, den *papers*, den *abstracts*, nicht zu schweigen von den Problemen der *Methodologie* und des *Korpus*, wobei freilich nicht der sinnliche Körper gemeint ist, sondern das Erstellen einer *Bibliographie*. Hat man keine wahre Leidenschaft für solche Dinge, dann dürfte auch das entsprechend erforschte Wissen kaum je richtig fühlbar werden.

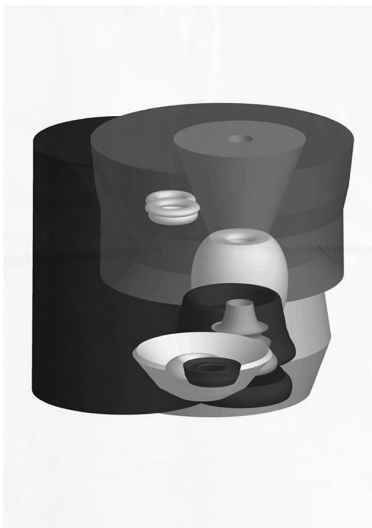
Die *akademische künstlerische Forschung* darf sich erlauben, ein sonderbares Dilemma zu vernachlässigen, das sich in der *Kunstpraxis* stellt. Es betrifft nicht die Forschungsarbeit, sondern deren Rezeption: sobald die Arbeit als Forschung auftritt, wird sie nicht mehr ästhetisch wahrgenommen. Umgekehrt ebenso, denn erscheint die Arbeit als hoch ästhetisch, erblickt man darin keine Forschung mehr. Man kann dieses Dilemma loswerden, indem man es abstreitet. Damit wird allerdings eine Gelegenheit verpasst, über wesentliche Unterschiede von *erklären* und *zeigen* nachzudenken. Offenbar verändert sich unsere Aufmerksamkeit gegenüber Objekten, je nachdem, ob wir Erklärungen nachvollziehen müssen oder unaufgefordert an ein Gezeigtes herantreten. Es beleuchtet eine Verschiedenheit von *intellektuellem Verstehen* und sinnlichem beziehungsweise *ästhetischem Urteilen*. Naiv und absolut betrachtet ist das ästhetische Urteil faszinierend, es erfolgt spontan, das heisst unmittelbar und unanfechtbar. Es ist also weder auf Vermittlung angewiesen, noch besteht Grund, es zu widerrufen.²² (*Ich muss nicht wissen, was es ist, um mich zu begeistern; fremde Urteile ändern nicht die Tatsache, dass es mich*

ment pas référence au corps sensuel, mais à l'élaboration d'une *bibliographie*. Si l'on n'a pas une véritable passion pour de telles choses, il est peu probable que l'on ressente un jour les connaissances recherchées.

La *recherche académique artistique* peut se permettre de négliger un étrange dilemme qui se pose dans la *pratique de l'art*, un dilemme qui ne concerne pas le travail de recherche, mais sa réception : dès que le travail artistique apparaît comme une recherche, il n'est plus perçu esthétiquement. À l'inverse, si le travail apparaît comme hautement esthétique, il n'est plus considéré comme recherche. On peut se débarrasser de ce dilemme en le niant. Cependant, ce serait manquer l'occasion de réfléchir à la différence fondamentale qui existe entre *expliquer* et *montrer*. Apparemment notre attention envers les objets varie selon que nous devons suivre des explications ou simplement aborder librement ce qui nous est montré. Ce constat met en lumière la différence entre la *compréhension intellectuelle* et le *jugement sensuel ou esthétique*. Vu de manière naïve et absolue, le jugement esthétique est fascinant ; il est spontané, c'est-à-dire immédiat et sans appel. Ainsi, il est sans intermédiaire et sans possibilité de recours, voire incontestable.²² (*Je n'ai pas besoin de savoir ce que c'est pour être enchanté ; les jugements d'autres personnes ne changent pas le fait que cela m'inspire*). Si un jugement esthétique est communiqué, il ne s'agit pas d'une assertion qui explique ou justifie. Sinon, le jugement esthétique serait un argument, ce qui n'est pas le cas. C'est précisément la *compréhension intellectuelle* qui semble prendre en charge tout ce qui résulte de la médiation et de la contestabilité de la pensée, de la possibilité d'une critique, bref, du *monde des arguments*, si l'on veut. Un travail artistique propose différentes stimulations. Il ne fait aucun doute que l'attrait esthétique et l'attrait intellectuel se complètent et s'influencent mutuellement. Mais le fait que nous les vivons simultanément ou uniformément est plutôt discutable. Même lorsque j'imagine une recherche charismatique qui apporterait une sorte de synthèse esthétique-intellectuelle, je dois admettre que je ne suis pas entièrement libre quand on me présente des considérations, des explications (ce qui est normal dans une recherche). A moins qu'il ne s'agisse d'une sorte d'argument contemplatif.

27

Andrina Casutt



Schwarzer . (Punkt)

Ich als Künstlerin würde mich als schwarzen Punkt bezeichnen. Ich besitze keinen Anfang und kein Ende. Mein Weg ist endlos und trotzdem einfach. Ich werde erst als schwarzer Punkt ersichtlich, wenn verschiedene Schichten übereinander lagern. Denn mich als tiefen schwarzen Punkt gibt es nur in einer Vielschichtigkeit. Jede Schicht hat einen Grauton, der eine Erfahrung, Prägung oder Ausbildung widerspiegelt. Ich agiere als Innenarchitektin/ SzenografIn aber auch als Künstlerin. Das eine hat Auswirkung auf das andere. Denn alles ist miteinander verbunden. Je nach Blickwinkel bin ich 2D oder 3D. Ich kann analog oder digital sein. Ich kann Zeichen und Symbol sein. Ich bin Akteurin, Beobachterin und Beraterin in eins. Es sind keine Parallelwelten, denn die Schichten liegen übereinander. Erst dann kann der schwarze Punkt entstehen. Erst dann kann ich – ich als Künstlerin – agieren, wenn all diese Schichten übereinanderliegen.

Andrina Casutt, Fotografie in 3D Objekt umgewandelt, 2020, vom Bild (2D) zum Objekt (3D), Kunststoff

begeistert.) Wird ein ästhetisches Urteil mitgeteilt, handelt es sich nicht um eine *erklärende* oder *begründende Aussage*. Anderenfalls wäre das ästhetische Urteil ein *Argument*, was nicht zutrifft. Dafür scheint das *intellektuelle Verstehen* zuständig, welches gerade aus der Vermittlung und Anfechtbarkeit des Denkens hervorgeht, der Möglichkeit von Kritik, der Welt der Argumente, wenn man so will. Eine künstlerische Arbeit stimuliert unterschiedliche Reize. Dass sich ästhetischer Reiz und intellektueller Reiz gegenseitig ergänzen, beeinflussen, dürfte ausser Zweifel stehen. Ob wir sie jedoch gleichzeitig oder gleichmässig erleben, ist eher fraglich. Selbst bei der Vorstellung einer charismatischen Forschung, die eine Art ästhetisch-intellektuelle Synthese zustande brächte, muss ich doch zugeben, dass ich nicht ganz frei bin, falls mir Überlegungen, Erklärungen vorgelegt werden (was bei einer *Forschung* zu erwarten ist). Es sei denn, es gäbe so etwas wie *kontemplative Argumente*.

In der *Kunstpraxis* wird man weniger als Forscher, denn als Unternehmer betrachtet, der ein Produkt anbietet. Aus dieser Position heraus erlaubt es sich, jene *akademischen Abgrenzungen* zu vernachlässigen, um dennoch Kunst und Wissenschaft zu vergleichen, und zwar in Bezug auf das *Ergebnis*. Das Ergebnis einer Forschung lässt sich etwa als wissenschaftliche *Entdeckung* oder *Erfindung* betrachten. Der *Satz des Pythagoras* ist beispielsweise eine Entdeckung, aber keine Erfindung. Eine *Entdeckung* bedeutet, etwas festzustellen, was bisher unbekannt war. Entscheidend ist das Wörtchen *bisher*, denn etwa Kontinente, Prinzipien oder Charakterzüge *sind schon da*, wenn wir sie *entdecken*. Dagegen bedeutet *Erfindung*, etwas einzuführen, was bisher noch nicht da war. Bei Erfindung denken wir einerseits an eine gedankliche Konstruktion, eine Vorstellung oder Narration und andererseits an ein praktisches Ding, vielfach ein Gerät, ein Mechanismus oder sogar ein Verhalten. Der Unterschied von Entdeckung und Erfindung ist in Bezug auf die Autorschaft relevant: Der Entdecker ist kein Autor. Kolumbus hat Amerika nicht erfunden, sondern entdeckt und Pythagoras ist nicht der Autor seines nach ihm benannten Theorems. Der Entdeckername benennt das Theorem, indem es an den Entdecker erinnert, doch es handelt nicht von der Absicht eines Autors. Der *Satz des*

Dans la *pratique artistique*, on est moins considéré comme un chercheur que comme un entrepreneur proposant son produit. Dans cette perspective, il est permis de négliger les *délimitations académiques* mentionnées pour tout de même comparer l'art et la science, en terme de *résultat*. Le résultat d'une recherche peut être considéré comme une découverte ou une invention scientifique. Par exemple, le *théorème de Pythagore* est une découverte, mais pas une invention. Une *découverte* signifie que l'on constate quelque chose qui était jusqu'alors inconnu. Le terme décisif est *jusqu'alors*, car les continents, principes ou traits de caractère *sont déjà là*, avant d'être découverts. Une *invention*, par contre, signifie que l'on met au jour quelque chose qui n'existait pas jusqu'alors. À propos d'une invention, on pense d'une part à une construction mentale, une idée ou une narration et d'autre part à une chose pratique, souvent un dispositif, un mécanisme ou même un comportement. La différence entre découverte et invention est pertinente en termes de paternité : le découvreur n'est pas l'auteur.²³ Colomb n'a pas inventé l'Amérique, mais l'a découverte, et Pythagore n'est pas le créateur, mais le découvreur du théorème qui porte son nom. Le théorème n'est pas le fruit de l'intention d'un auteur. Le *théorème de Pythagore* fonctionne sans que nous ayons besoin de savoir qui est Pythagore. Une découverte est une chose étrange quand les choses sont déjà là – on les découvre comme si on regardait sous une couverture. Elle nous évoque la *vérité* puisqu'elle est découverte et non inventée, c'est-à-dire non fondée sur une quelconque paternité. Historiquement, les choses existent *depuis* qu'elles ont été découvertes. Si l'on suppose que la vérité est une invention, ou que les choses existent simplement par leur découverte, la découverte et l'invention coïncident. La question se pose alors de savoir pourquoi il faut encore rechercher quand on découvre ce que l'on invente et vice versa. Le fait que l'on ait découvert des *choses déjà existantes* permet de conclure qu'on en découvrira encore davantage. Nous ne les connaissons pas encore, c'est tout.

En outre, le *théorème de Pythagore* n'est ni à vendre ni à copier. On ne peut pas acquérir un résultat de recherche.²⁴ Le théorème de Pythagore est comme un *patrimoine*

28

Mario Cavoli



Berufsbild Künstlerin,
to be or not to be

Würde dieses Sein einen Berufsnamen bekommen dann, käme von der Gesellschaft sofort der Schrei nach irgendeinem Berufsbild, das dann zu Bedingungen und Ansprüchen seitens dieser Gesellschaft führen würde.

War Michelangelo Künstler?
Nein er war Kunsthandwerker.
Ohne sein Zutun wurden seine Arbeiten über Jahrhunderte grossartig Kunst.

Ich bin auch ein gelernter Kunsthandwerker und mache:
Das was nur ich kann.
dann wird dies vielleicht
irgendwann
KUNST
Dann?
Oder eben auch nicht.

Pythagoras funktioniert, ohne dass wir zu wissen brauchen, wer Pythagoras ist. Eine Entdeckung ist eine seltsame Sache, wenn die Dinge schon da sind – wir decken sie auf, als schauten wir unter eine Decke. Es erinnert an die *Wahrheit*, falls sie entdeckt und nicht erfunden wird, das heisst nicht auf Autorschaft beruht.²³ Historisch gesehen existieren Dinge, *seit* man sie entdeckt hat. Falls man davon ausgeht, dass die Wahrheit eine Erfindung sei oder Dinge bloss durch ihre Entdeckung existieren, fallen Entdeckung und Erfindung quasi zusammen. Es fragt sich dann, wonach noch geforscht werden soll, wenn wir bloss entdecken, was wir erfinden, und umgekehrt. Die Tatsache, dass man *bereits vorhandene Dinge* entdeckte, erlaubt den Schluss, dass man auch weiterhin welche entdeckt. Wir kennen sie einfach noch nicht, das ist alles.

Der *Satz des Pythagoras* ist ferner weder zu verkaufen noch zu kopieren. Man kann ein Forschungsergebnis nicht erwerben.²⁴ Der *Satz des Pythagoras* gleicht einem *Kulturerbe*, falls es als Erinnerungswürdig gilt und dem Markt entzogen wird. Das Theorem gehört allen, es ist kollektives Eigentum. Es kann von Jeder und Jedem benutzt werden. Dabei stellen wir fest: der *Satz des Pythagoras* bleibt sich immer gleich, was auch immer wir damit anstellen. Diese Form der Aneignung ist kein wirklicher Besitz, ich kann ein *Theorem* weder stehlen, noch verbrauchen oder vermehren. Ich kann mich damit nicht rühmen oder sein wie es. Einem Forschungsergebnis kann ich nur durch weitere Forschung begegnen. In der Sprache der Ästhetik ausgedrückt: es handelt sich weniger um eine *imitatio*, sondern vielmehr um eine *aemulatio*, das heisst ein Forschungsergebnis wird nicht *nachgeahmt*, sondern es wird ihm *nachgeeifert*. Es wird überboten, ergänzt, auf neue Weise betrachtet, in anderen Zusammenhängen gesehen.

Auf einmal begegnen wir der Frage nach dem Grund, warum wir forschen. *Leonardo Da Vinci* soll gesagt haben, die Malerei sei eine *cosa mentale*, die von *sämtlichen Wissenschaften lebt*. Und: die Kunst sei ein *Mittel zum besseren Verständnis der Welt*.²⁵ Falls Forschung ein solches Ziel vor Augen hat, erreicht sie es gewiss nicht durch unsere frenetische Produktivität, unsere Versessenheit

culturel parce qu'il est considéré comme devant être retenu et qu'on ne peut le monnayer sur le marché. Ce théorème appartient à tout le monde, c'est une propriété collective. Il peut être utilisé par chacune et chacun. Nous constatons donc que le théorème de Pythagore reste le même quoi qu'on en fasse. Cette forme d'appropriation n'est pas un bien réel, je ne peux pas voler, consommer ou multiplier un théorème. Je ne peux pas m'en vanter ou être comme lui. Je ne peux contrer un résultat de recherche que par des recherches supplémentaires. Exprimé dans le langage de l'esthétique : il ne s'agit pas tant d'une *imitatio* que d'une *aemulatio*, c'est-à-dire qu'un résultat de recherche n'est pas imité, mais égalé. Il sera dépassé, complété, d'une nouvelle manière, vu dans d'autres contextes.

Tout d'un coup, on se pose la question de savoir pourquoi on fait de la recherche. *Léonard de Vinci* aurait dit que la peinture est une *cosa mentale* qui vit de toutes les sciences. Et que l'art serait un moyen de mieux comprendre le monde.²⁵ Si la recherche a un tel objectif, elle ne l'atteint point par notre productivité frénétique, par notre obsession pour les produits attractifs, dont nous savons en même temps qu'ils sont fugaces, voire a priori obsoletés. La recherche n'atteint pas son objectif par notre collaboration à l'usure.

29

Martine Clerc



Le métier d'artiste suppose, indépendamment du savoir-faire, une capacité créative qui ne peut trouver sa source que dans la quête de soi, la confrontation à soi-même et à ses limites propres – avant la confrontation à l'autre ! Si l'artiste cède aux modes, se conforme aux goûts ambiants, il perd en authenticité, il « fabrique », fait peut-être un « métier » rentable, mais sans véritable créativité.

nach attraktiven Produkten, von denen wir gleichzeitig wissen, dass sie flüchtig, ja gar von vornherein obsolet sind. Die Forschung erreicht ihr Ziel nicht durch unsere Mitwirkung am Verschleiss.

- 1 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und Keinen* (1883), Frankfurt a.M. 1976, S. 37 (Kap I, Von den Verächtern des Leibes), online: Nietzsche, Digitale kritische Gesamtausgabe (eKGWB), www.nietzschesource.org/#eKGWB/Za-I-Veraechter.
- 2 Gemeint ist hier der Übergang vom sog. «linguistic turn» (sprachanalytischer Zugang zu den Bildern, 1950–1980er Jahre) zum sog. «iconic turn» (Bildzugang durch Gebrauchstheorien, seit den 1990er Jahren). Zitierte Ausdrücke in: Klaus Sachs-Hombach, Eva Schürmann, *Philosophie*, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildwissenschaft*, Frankfurt a.M. 2005, S. 119.
- 3 Pierre Bourdieu verwendet für die Intellektuellen mehrmals diese Dreier-Formel, stets in derselben Reihenfolge, wobei er anstatt «savants» (Gelehrte) manchmal «chercheurs» (Forscher) nennt. In: Pierre Bourdieu, *Contre-feux, Propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*, Paris 1998; z.B. S. 32, 43, 91f., auf deutsch erschienen: Pierre Bourdieu, *Gegenfeuer, Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion*, Konstanz 1998. Seither auch erweiterte Neuauflagen.
- 4 Leo Trotzki, *Die Intellektuellen und der Sozialismus* (1910), eine Rezension von: Max Adler, *Der Sozialismus und die Intellektuellen* (1910), 1923 (4. Aufl.), online: www.marxists.org/deutsch/archiv/trotsky/1910/xx/intellekt.htm.
- 5 Max Weber, *Wissenschaft als Beruf* (Vortrag von 1917, veröffentlicht 1919), online: wikisource.org.
- 6 Karl Mannheim, *Ideologie und Utopie* (1929), Frankfurt a.M. 2015 (9. Aufl.), III. Kap., S. 140. Das Wächter-Bild spielt auf ein Gleichnis in Max Webers Vortrag an (vgl. Anm. 5), vgl. dessen letzter Absatz.
- 7 Max Horkheimer, *Traditionelle und kritische Theorie* (1937), in: Ders., *Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1980, S. 40f.
- 8 Ingar Solty, *Trägt Gramscis Begriff des organischen Intellektuellen noch?*, in: *Das Argument* 280/2009, S. 110–115, online: <https://www.academia.edu/2532103>. Die berühmtesten Stellen von Antonio Gramsci in: Ders. *Gefängnishefte*, Hamburg 1991–2002, Band 7, Heft 12, § 1, S. 1500.
- 9 Ebd., S. 112.
- 10 Noam Chomsky, *The Responsibility of Intellectuals*, in: *The New York Review of Books*, February 23, 1967, online: www.chomsky.info/19670223/; übers. d.V.
- 11 Ebd., vgl. auch: Noam Chomsky: *The responsibility of privilege, Talk To Al Jazeera* (2012), online: https://www.youtube.com/watch?v=l64zFyTuy_8. Die Frage nach der Verantwortung wird bei (03:15) gestellt.
- 12 Noam Chomsky, *Comprendre le pouvoir, premier mouvement*, hg. von Peter R. Mitchell und John Schoeffel, Brüssel 2006, S.183ff. Auf deutsch erschienen: *Eine Anatomie der Macht. Der Chomsky-Reader*, Hamburg 2004.
- 13 Bourdieu (wie Anm. 3), S. 7 (Au lecteur); alle Passagen übers. d.V.
- 14 Ebd., S. 16.
- 15 Ebd., S. 106.
- 16 Ebd., S. 91, 62.
- 17 Ebd., S. 62f.
- 18 Presstext von: *Manifest der Künstlerischen Forschung, Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*, hg. von Silvia Henke u.a., Zürich 2020.

- 1 Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra ; Première partie, Des contempteurs du corps*; traduction par Henri Albert, 1903 ; en ligne : www.fr.wikisource.org.
- 2 L'allusion concerne la transition du « tournant linguistique » (approche analytique aux images par le langage ; années 1950–1980) au « tournant iconique » (accès aux images par les théories d'utilisation ; depuis les années 1990). Expressions citées dans : K. Sachs-Hombach, E. Schürmann, *Philosophie* (Beitrag im Sammelband: Bildwissenschaft), Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2005, p.119 (Trad. cw).
- 3 Pierre Bourdieu utilise à plusieurs reprises cette série de trois pour indiquer les intellectuels, toujours dans : le même ordre, remplaçant parfois « savants » par « chercheurs » ; dans : Pierre Bourdieu, *Contre-feux, Propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*, Paris 1998 ; par ex. p.32, 43, 91s.
- 4 Léon Trotsky, *Les intellectuels et le socialisme*, 1910 ; réponse à la publication *Le socialisme et les intellectuels* (1910) de Max Adler; en ligne : www.marxists.org/francais/trotsky/oeuvres/1910/09/lt19100900.htm.
- 5 Max Weber, *Wissenschaft als Beruf* (fr. *Le métier et la vocation de savant*), conférence de 1917, publiée en 1919 ; en ligne en allemand : wikisource.org.
- 6 Karl Mannheim, *Ideologie und Utopie* (1929), Frankfurt a.M. 2015 (9. Aufl.), ch. III., p. 140. La métaphore du « gardien » fait allusion à une parabole mentionnée par Max Weber dans sa conférence (cf. note 5), dernier paragraphe.
- 7 Max Horkheimer, *Traditionelle und kritische Theorie* (1937), dans : idem., *Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1980, p.40s.
- 8 Ingar Solty, *Trägt Gramscis Begriff des organischen Intellektuellen noch?*; dans : *Das Argument* 280/2009, p.110–115 (en ligne). Passages célèbres dans : idem, *Gefängnishefte*, Hamburg 1991–2002, vol. 7, carnet 12 § 1, p.1500.
- 9 Ingar Solty, *op. cit.*, p. 112.
- 10 Noam Chomsky, *The Responsibility of Intellectuals*, dans : *The New York Review of Books*, February 23, 1967 ; en ligne : www.chomsky.info/19670223/ (trad. cw).
- 11 Noam Chomsky, *op. cit.*; cf : Noam Chomsky : *The responsibility of privilege, Talk To Al Jazeera* (2012) ; en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=l64zFyTuy_8. La question de la responsabilité est posée 03:15.
- 12 Noam Chomsky, *Comprendre le pouvoir, premier mouvement* ; propos recueillis par Peter R. Mitchell et John Schoeffel, Bruxelles, 2006, p.183ss.
- 13 Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 7 (Au lecteur).
- 14 Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 16.
- 15 Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 106.
- 16 Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p.91, 62.
- 17 Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 62s.
- 18 Communiqué de presse de : *Manifest der Künstlerischen Forschung, Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter* (par S. Henke et al.), Zürich 2020. Disponible également en version anglaise.
- 19 Julian Klein, *Was ist künstlerische Forschung ?*; en ligne : www.kunsttexte.de (Auditive Perspektiven, Archiv, 2/2011), p.1.
- 20 Julian Klein, *op. cit.*, p.5.
- 21 Expressions dans les textes de J. Klein, *op. cit.*, p.3.
- 22 Léon-Louis Grateloup, *Problématiques de la philosophie*, Paris 1995, p.37.

exprimée dans le théorème de Pythagore est intemporellement vraie, indépendamment du fait que l'on y croie ou non. Elle n'a pas besoin d'être portée par quiconque. Elle est vraie depuis avant sa découverte, comme une planète qui est en interaction avec d'autres planètes avant même que quiconque ne l'ait vue. » Gottlob Frege, *Der Gedanke* (La pensée), dans : *Logische Untersuchungen* (1918), éd. par Günther Patzig, Göttingen, 1993 (4e éd.), p. 43s., trad. par l'auteur.

30

Jan Czerwinski



Erst abends die Mails anschauen. Diesen Visarte-Aufruf lesen. Meine Agenda fotografieren, die auf dem Tisch liegt. Auf der Doppelseite das Berufsbild Künstler*in vorfinden: ein paarmal in der Woche ins Atelier zum Malen, in die Kunstschule zum Unterrichten, eine Ausstellung vorbereiten, Karton rausstellen, den Kulturflyer der Genossenschaft verschicken, eine Ausstellung einer Freundin und ein Konzert besuchen. Gleichzeitig noch ungeplant privat, politisch und zufrieden sein.

19 Julian Klein, *Was ist künstlerische Forschung?*, online: www.kunsttexte.de (Rubrik: Auditive Perspektiven, Archiv, 2/2011), S. 1.
20 Ebd., S. 5.
21 Verwendete Ausdrücke bei J. Klein, vgl. ebd., S. 3.
22 Léon-Louis Grateloup, *Problématiques de la philosophie*, Paris 1995, S. 37.

wir im pythagoreischen Lehrsatz aussprachen, zeitlos wahr, unabhängig davon wahr, ob irgend jemand ihn für wahr hält. Er bedarf keines Trägers. Er ist wahr nicht erst, seitdem er entdeckt worden ist, wie ein Planet, schon bevor jemand ihn gesehen hat, mit andern Planeten in Wechselwirkung gewesen ist.» Gottlob Frege, *Der Gedanke*, in: *Logische Untersuchungen* (1918), hg. von Günther Patzig, Göttingen 1993 (4. Aufl.), S. 43f.

Den übertragenen Sinn von Wissen erwerben verwenden mehrere Sprachen: en. acquire knowledge; fr. acquérir de la connaissance; it. acquisire conoscenza; sp. adquirir conocimientos; pt. adquirir conhecimentos.

Dok-Film: *Leonardos geheimnisvolles Bildnis*, von Luca Trollesesi Cesana, Fr/It, 2018, Arte F., Zitate: (35:20) und (01:03:58). Zum Forschungscharakter von Leonardo da Vincis Malerei vgl. auch: *Da Vinci, or not da Vinci? Das Rätsel um die Madonna (mit der Spindel)*, von Frédéric Wilner, Arte F. 2018.

Le sens figuré de « acquérir de la connaissance » est utilisé dans plusieurs langues : en. acquire knowledge ; it. acquisire conoscenza ; sp. adquirir conocimientos ; pt. adquirir conhecimentos ; de. Wissen erwerben.

25 Documentaire : *Léonard de Vinci – Le portrait retrouvé*, de Luca Trollesesi Cesana, Fr/It, 2018, Arte F. ; citations : (35:20) et (01:03:58). Par rapport au caractère de recherche de la peinture de Léonard de Vinci cf.: *Léonard de Vinci : Le chef-d'œuvre redécouvert, (La Madone aux fuseaux)*, de Frédéric Wilner, Arte F. 2018.

Il concetto di intellettuale e l'arte: tre prospettive

I

Che impressione fanno parole come «intellettuale» e «intellettuale»? In che misura riguardano artiste e artisti? Tre le prospettive che si aprono nel rispondere a queste domande. *La prima parte* fa riferimento al concetto oggi impopolare di «dualismo fra corpo e mente», in contrasto con l'idea di un contesto unitario. Dove ha sede l'intelletto? E che ruolo gioca nel lavoro artistico l'impulso fisico, che non sia concettuale o linguistico? Nasce da qui l'idea di un «corpo animato» e di una «anima plastica». *La seconda parte* tratta degli «intellettuale» intesi come gruppo sociale, del quale artiste e artisti fanno parte; il riferimento non è all'arte «intellettuale», bensì all'impegno pubblico. Spesso gli intellettuali sono considerati personaggi problematici o una classe socia-

le problematica; l'immagine controversa dell'intellettuale si riscontra in varie teorie del XX secolo, per esempio in Trotskij, Weber, Mannheim, Horkheimer, Gramsci, Chomsky e Bourdieu. *La terza parte* tocca alcuni aspetti della «ricerca artistica». In senso più ampio ogni attività artistica può essere considerata una ricerca, se con questo s'intende un lavoro *in fieri* che si sviluppa progressivamente e supera se stesso. In senso più stretto si parla spesso di «ricerca artistica» in ambito accademico. Questo ramo indaga specifiche forme del sapere in relazione ai processi artistici, laddove questi si differenziano dai criteri e dalle metodologie scientifiche affermando la propria autonomia. Un confronto fra arte e scienza è comunque illuminante quanto fecondo.