

Pedro Cabrita Reis

Wiederholung und Unterschied

Ein Gang durch fast Nichts

José Miranda Justo

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

Resumo

Com base na obra de Pedro Cabrita Reis desenvolvem-se no texto desta conferência lida na Hamburger Kunsthalle (Galerie der Gegenwart) em Fevereiro de 2010 duas oposições que se afiguram importantes tanto para a compreensão da produção do artista como para a discussão contemporânea em torno de alguns problemas da Filosofia da Arte. Trata-se designadamente da oposição entre a particularidade e a singularidade da experiência estética, por um lado, e da distinção entre a generalidade e a universalidade do sentido, por outro. As duas oposições, que a linguagem corrente quase sempre toma por simples sinonímias, permitem encarar as obras de arte como acontecimentos de sentido que produzem diferenças mínimas activas por intermédio de mecanismos de uma repetição não identitária.

Die These, die ich hier vertreten möchte ist, dass das Werk von Pedro Cabrita Reis grundsätzlich wie ein Mechanismus der Produktion von Problemen funktioniert, die ich Singularitäten nennen werde, und dass sich diese Tätigkeit des Mechanismus auf der Basis der Erstellung von minimalen Unterschieden gründet, nach elaborierten Modalitäten der Wiederholung, die sich ganz und gar der Kategorie der «Identität» entziehen.

1.

Starten wir mit dem, was am schwersten ist. Eine radikale Kritik der Kategorie der «Identität» zu entwerfen, ohne in die Fallen einer anderen Kategorie, die unsere Gegenwart gleichfalls viel beteuert, zu gelangen: die der Geschichtlichkeit.

Identität ist Wiederholung in dem ärmlichsten Sinne des Wortes, die Wiederholung desselben. Die Identität glaubt das Einzelne auszudrücken,

das Singuläre, das Unwiderholbare, und drückt nur das Partikuläre aus. Und das aus zwei Gründen: erstens weil sie das Singuläre nicht als dynamischen Prozess sehen kann, als ein Aufbauen; zweitens, weil die Kategorie der Identität in dem engen Gegensatz zwischen der Partikularität und der Generalität gefangen ist.

Die bloße Unterscheidung des Allgemeinen (im Sinne von dem Generellen) und des Partikulären ist eine fehlerhafte Gewohnheit der Sprache, ein Hindernis, von solchen die fast unsichtbar sind und die das Denken steuern, auf Gleisen, die immer zu dem führen, das in dem Ausgangspunkt schon impliziert war. Die Unterscheidung zwischen dem Generellen und dem Partikulären errichtet eine radikale (und unkommunikative) Verteilung der Diskurse. Der Diskurs des Generellen stellt sich als der gute Diskurs der Wissenschaft vor, die positive Sprache der Formulierung der wissenschaftlichen Gesetzen – was in unserem Fall auch die Rede der «Kunstgeschichte» bedeutet. Der Diskurs des Partikulären – obwohl er, wie wir sehen werden, ein armer Diskurs ist, der eigentlich nichts sagt – stellt sich häufig vor als die Alternative, die der künstlerischen Produktion eine Stimme geben könnte: in der veralteten Version sollte die Alternative des Partikulären den Affekt oder das Gefühl äussern, der irgendwie in der Entstehung des Kunstwerks stecken müsse, oder sie sollte, auf der Seite des Empfängers, dem Ergebnis des Kunstwerks Ausdruck geben; in einer mehr zeitgenössische Ausdrucksweise, das Partikuläre wäre die Beschreibung der konstituierenden Elementen des Kunstwerks als bloße Entitäten der Komposition. Die Tatsache, dass die Diskursivität der zeitgenössischen Kunstkritik oft zwischen beiden Polen – das Generelle und das Partikuläre – schwingt, zeigt nur deutlicher die unmögliche Kommunikation zwischen den beiden Diskursivitäten – man stellt z.B. einen verallgemeinernden Diskurs auf über einen gewissen Gesichtspunkt der soziologischen Gegenwart und dann entwickelt man eine Korrespondenz, Punkt zu Punkt, zwischen einer Menge von Werken oder von Elementen der Werke und jener soziologischen Gegenwart, ohne dass es natürlich möglich sei, zu zeigen wie die Werke eine spezifisch künstliche Sicht der Gegenwart herstellen können: die Werke sind dann einfach die anekdotische Illustrierung einer vorher bestehenden theoretischen Konfiguration.

Die bloße Dikotomie zwischen dem Generellen und dem Partikulären verkennt zwei andere Instanzen, die erst dem Denken seine Dynamik verleihen können – in der Kunst, wie in der Philosophie, wie auch vielleicht in mehreren anderen Gebieten: das Universale und das Singuläre. Die deutsche Sprache identifiziert gewöhnlich unter derselben Bezeichnung – das Allgemeine – das Generelle und das Universale; und die übliche Sprache der «spontanen Philosophie», die unerbittlicher ist, als die Geläufigkeiten jeder einzelnen Sprache, verwechselt das Partikuläre und das Singuläre.

Das Einzelne – im Sinne der Singularität der Erfahrung – kann gedacht werden als Hindernis oder Widerstand, das ein Problem darstellt. Das bloße Hindernis, das uns einfach nicht weiter lässt, gehört zu den Partikularitäten der Erfahrung. Im Gegenteil, das Hindernis, das sich uns als Problem aufstellt und das eben deswegen uns von der Bahn, in welcher wir fortschreiten, ablenkt und deshalb uns eine andere Richtung des Denkens aufzwingt ist gerade was wir das Singuläre nennen werden. Die Singularitäten der Erfahrung sind dann verantwortlich für die Vermehrung der Sinnsmöglichkeiten und für die Möglichkeit der Veränderung des Nicht-Sinns in Sinn. Die Singularitäten der Erfahrung können auf der Ebene des Begriffs entstehen – und dann sind sie Problem im eigentlichen Sinn des Wortes – oder sie können zu der Ebene der Affekte gehören – und in diesem Fall stellen sie sich als Problem vor in einem metaphorischen oder abgeleiteten Sinn –, aber die Art ihrer Tätigkeit ist ähnlich: sie schaffen einen Zustand von Mangel an Sinn, der seine eigene Überholung fordert und irgendwann (d.h. früher oder später) geben sie dem Denken eine neue Richtung und öffnen uns zu einer Perspektive, die bisher geschlossen war; und dies auf einer solchen Weise, dass man sagen kann, dass das Denken in einer grösseren oder kleineren Proportion sich umgestaltet – oder sich verklärt. Man kann dann sagen, dass im Gegenteil dazu die Partikularität der Erfahrung Hindernisse betrifft, die sich nicht als Forderung von Sinn geltend machen können; die Partikulären – die überhaupt nicht kommunizieren können – warten auf den Augenblick (der manchmal niemals kommt), in welchem sie zu dem Rang von Singularitäten gesteigert werden können.

Wenn eine Singularität einen Prozess der Sinnbildung einsetzt, der das ganze Denken umbildet – oder die Gesamtheit des Denkens, das ein ganzes Gebiet von Interessen betrifft –, dann taucht diese Singularität auf als ein Universal oder wenigstens mit einem höheren Wert an Universalität als jene Singularitäten, die ein geringeres Spannungsfeld haben. Von diesem Gesichtspunkt erscheint die Universalität nicht als ein Absolutwert, sondern als ein Variationsfeld. Wenn es wahr ist, dass das Generelle aus einem Prozess des Auslöschens von den Partikularitäten des Partikulären entsteht, ist das Universale, im Gegenteil dazu, das was aus der Blockierung des Prozesses von Verallgemeinerung entstehen kann, durch die Teilnahme der Singularitäten.

Es ist nun so, dass die Universalien als Variationsfeld zu betrachten, die Kritik erregen kann, dass dies eine relativistische und historizistische Stellungnahme wäre. Wenn der Subjekt der Erfahrung den Effekt von Universalität aufbildet, dann würde das Ganze von jedem Subjekt in jedem geschichtlichen Moment abhängen, und letztenendes von der Bestimmung durch diesen geschichtlichen Moment. Es ist aber nicht so! Eine solche Kritik des scheinenden Relativismus wurzelt in einer Täuschung die dem Denken der Singularitäten fremd ist: die subjektivistische (und auch ob-

jektivistische) Täuschung nach welcher Subjekt und Objekt sich widersetzen in einer blossen Gegenüberstellung von Aktivität und Passivität. Ich kann hier nicht die ganze Thematik der Bedeutung der Passivität für die Kritik der Identität entwickeln. Es ist aber wichtig zu merken, dass von dem Gesichtspunkt, von welchem ich hier ausgehe, die Singularitäten *handeln*. Und sie handeln auf zwei Weisen: sie handeln, weil sie verantwortlich sind für Veränderungen des Sinns; und sie handeln vor allem, weil – wie wir sahen – sie sich aufdringen als etwas, das nicht umgangen werden kann. In dieser Perspektive kann man sagen, dass die Singularitäten das Subjekt herstellen – oder aufbauen. Oder, anderes gesagt, die Subjekte sind in jedem Moment ein Produkt der Singularität, die sich in ihrer Erfahrung ihnen aufdrängt.

Ein solches Verstehen der Erfahrung erweist sich als entscheidend in der Kunst. Wollen wir zunächst annehmen, dass in den bildlichen Künsten die Singularität der Erfahrung sich hauptsächlich in dem Gebiet von dem *eeignet*, was wir das Visuelle nennen möchten, aber auch in der Übung unseres Verstands. Das heisst zunächst, dass die Erfahrung des Singulären in der Kunst sich auf der Ebene der *Ereignisse* befindet. Und dies bedeutet, dass die Gegenstände der Kunst – wenn nicht alle, wenigsten einige – Ereignisse hervorbringen oder selbst Ereignisse sind. Die Arbeitshypothese, mit welcher wir anfangen, lautet dann: die Gegenstände der Kunst sind Ereignisse, die sich spüren lassen als Bewegungen, in Gang gebracht durch minimale Unterschiede – auf der Ebene des Visuellen oder/und des Verstehens –, die als solche erst annehmbar sind, weil sie im Umfang von Prozessen der Wiederholung hergestellt werden, welche wir Prozesse der nicht-identitären Wiederholung nennen werden.

2.

(Die Tatsache, dass von diesem Moment an wir von einigen konkreten Werken, die in dieser Ausstellung von Pedro Cabrita Reis zu sehen sind, ausgehen, bedeutet nicht, dass wir sie als Beispiele von dem was gesagt wurde, ansehen. Im Gegenteil, nehmen wir die Werke als *exemplarischen* Momente, die – mit der Kraft ihrer Gegenwart – die Notwendigkeit von den Begriffen erweisen, die wir hier entwickeln; man muss aber auch hinzufügen, dass diese exemplarischen Momente auch das Material sind, ohne welches die Begriffe sich nicht entwickeln haben könnten mit der Prägnanz, die sie, unseres Erachtens, haben.)

Versuchen wir zu sehen, was mit einer Arbeit wie «Falling» («Fallend»), 2004, geschieht. Wir haben zwei Instanzen der Wiederholung: (a) eine Treppe, in der Aufeinanderfolge von Stufen, ist schon eine Instanz der Wiederholung; (b) zwei Treppenabsätze sind dann eine Wiederholung der Wiederholung. Dennoch ist die Diskrepanz zwischen den beiden Instanzen der Wiederholung deutlich zu merken: die erste (abgesehen von

einigen kleinen Unterschieden in den Stufen – die tatsächlich konstitutiv des Werks sind, die wir aber ausser Acht lassen werden) ist anscheinend die monotone Wiederholung desselben; die zweite umfasst aber eine Gruppe von vernehmbaren Unterschieden: wegen der verschiedenen Grössen der zwei Absätze, wegen des geraden Winkels, der die beide Absätze vereinigt (und scheidet) und wegen des sonderbaren Eindrucks, der aus der gesamten Stellung des Werks entsteht, die als Konsequenz hat, dass der zweite Absatz, der hinauf geht, tatsächlich herunter läuft. Solche unauflösbaren Unterschiede sind auch unteilbar und deswegen können wir sie minimal nennen. Die Oszillation – die Schwingung –, die diese Unterschiede enthalten, und die aus dem Prozess der zweiten Wiederholung abstammt, ist Bewegung, nicht in einem metaphorischen, bloss annähernden Sinn, aber genau in dem Masse, dass die kleinen Unterschieden, nachdem sie vernommen werden, nicht mehr aufhören zu handeln: sie bleiben am Werk. Wir können deswegen sagen, dass diese Skulptur sich bewegt. Und sie bewegt sich, nicht weil es irgendwann eine Entscheidung des Künstlers gab, die dem Ganzen eine gewisse Neigung erteilt hat, sondern weil – abgesehen von dem Ursprung des Anstosses – sie die für ihren Betrieb notwendigen visuellen Elementen beinhaltet.



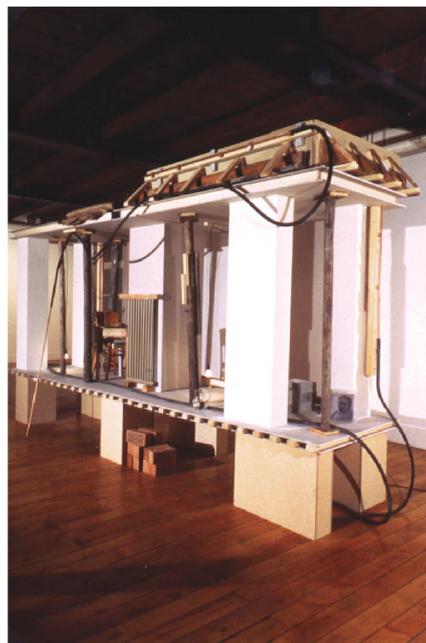
Cabrita Reis, Pedro. (2004). *Falling*

Wo besteht nun die Singularität der Erfahrung in unserer Annäherung zu diesem Werk? In der hier angenommenen Perspektive besteht die Singularität zunächst in der Tatsache, dass eine solche Skulptur der Kontinuität des Schauens, der Kontinuität des Verstehens und ebenso der Kontinuität zwischen dem Auge und dem Verstand verschiedene Hindernisse setzt; die Kontinuität des Schauens sieht unmittelbare Formen, sieht Materialien und Arten des Bauens, sie sieht die Neigung oder den «Fall», sie sieht auch die Wiederholung, möglicherweise sieht sie die beiden Wiederholungen, aber weiter kann sie nicht gehen; die Kontinuität des Verstehens sieht die Neigung als Abdruck einer kausalen Handlung, sie sieht die Suspension des Sturtzes, möglicherweise sieht sie auch den architektonischen Ursprung aus welchem dieser Gegenstand entnommen wurde, d.h. sie vernimmt Sequenzen wie Ursache-Wirkung oder vorher-nachher, sie vernimmt Generalitäten, und dann bleibt sie auch stehen; die Kontinuität zwischen dem Auge und dem Verstand kann vielleicht einen leeren Raum in der unmittelbaren Kontiguität des erfüllten Raums erkennen und sie wird möglicherweise sagen, dass das Werk den Durchgang inszeniert aus einer sichtbaren Ruine in einen Nicht-Ort der Lebensunmöglichkeit (bzw. -möglichkeit); und dann muss sie auch halten. Diese drei Momente des Stillstehens, des Nicht-weiter-kommen-dürfen sind Probleme.

Wenn aber die Ruine (Ruine für das Auge und für das Verstehen) sich plötzlich als Ruine des Denkens durchsetzt, als radikales Hindernis, das dem Denken nicht erlaubt weiter zu kommen und ihm gleichzeitig nicht erlaubt sich zu entfremden, sich zurückzuziehen, sich seiner eigenen Ruine zu entziehen, dann darf unsere Aufmerksamkeit sich zerstreuen in einem nicht vorherbestimmten, nicht-kategorialen Herumschweifen... Und zwar bis zu dem plötzlichen Augenblick, in welchem die Oszillationsbewegung sich aus dem Ganzen ablöst, sich von den Ketten der anscheinenden Unbeweglichkeit der Ruine befreit, und sich aufstellt als *reine Anschauung* von einem Betrieb, der ganz unabhängig von unserem Vordenken ist, obwohl keineswegs unabhängig von unserem unbewussten Wunsch nach Sinn. Die Maschine ist von selbst in Betrieb gesetzt, und es ist nicht übertrieben zu sagen, dass in jenem Augenblick ein Gefühl der Belohnung einsetzt, etwas wie eine Freude – das Gegenteil von einer bloßen Beruhigung –, die nicht eine einfache Freude des Sehens oder des Verstehens ist, sondern eine Freude, von welcher wir sagen können, dass sie der Vernunft und der Einbildungskraft gehört. (In diesem Sinne wird die Einbildungskraft nicht mehr als ein Vermögen der Bilderproduktion betrachtet, sondern vielmehr als unsere Fähigkeit Bilder zu akzeptieren, die unserer Notwendigkeit des Sinns beantworten.) Das Werk hat sich uns offenbart. Von diesem Augenblick an, ist es imstande über die anderen Werke, über die Themen, die es eventuell zusammenbringt, in einem Wort, über die Welt, einen ganzen Strom von Deutungsmöglichkeiten aus-

zugießen, der nichts anderes ist als die Verbreitung seiner unendlichen Fähigkeit Sinn zu erstellen.

Ein Werk wie «Echo der Welt I», 1993, übernimmt auf eine mehr direkte Weise diesen Charakter der Maschine. Eben deswegen kann es eine Mannigfaltigkeit von Elementen behandeln und das Motiv der Wiederholung auf eine sehr verschiedene Weise setzen. Was hier wiederholt wird ist, in einem ersten Moment, der Unterschied selbst. Man könnte sagen,



Cabrita Reis, Pedro. (1993). *Echo der Welt I*

dass, was sich beim ersten Anblick durchsetzt, Registerdiskrepanzen sind, eine Anhäufung von Faktoren, die sich nicht in Kommunikation bringen lassen: ein Stuhl, Ziegel, ein Porträt, ein Buch, ein Heizkörper, ein Tisch, ein Wasserkrug, elektrische Birnen – Elemente aus verschiedenen Sprachspielen. Die Rohre, Schläuche und elektrische Kabel sind schon Metafern des Betriebs, die die drei Ebenen des Ganzen vereinigen, als ob der mittlere Teil der Maschine seine Tätigkeit nicht ausüben könne, ohne Kommunikation mit seiner irdischen Basis und seinem höheren Komplement: neue Unterschiede. Der mittlere Teil der Maschine richtet sich auf noch aufgrund eines weiteren Unterschieds, derjenige zwischen den weissen strengen Säulen aus Gipses und den groben Balken, benutzt als zeitweilige Stützen in einem unbeendeten Bau. Sind nun alle diese Unterschiede von der selben Art der minimalen Unterschiede, die wir in dem vorhergenannten Werk finden konnten? Oder sind diese Unterschiede, sagen wir, so massiv, so dicht, dass sie, genau in ihrer zu unordentlichen Wiederholung, ein oder mehrere Probleme setzen und uns in die Ruine des Denkens versetzen? Sagen wir, dass dieses Werk uns ein Problem aufstellt, gerade in dem Masse, dass es uns fordert, dass wir es als treibende Maschine sehen, wenn unseres Sehen dazu neigt, es als blosser metaphorische Darstellung des Betriebs zu betrachten und uns damit von der Möglichkeit trennt, die Maschine wirklich in Betrieb zu sehen.

Friedrich Schlegel schrieb in einem glänzend zweideutigen Fragment, dass «manche die Augen zumachen, damit sie das Gemälde besser sehen können». Machen wir also die Augen zu. Wenn wir die Augen zu machen, ist es gerade die Darstellung, die verschwindet. Was bleibt ist der Betrieb, d. h. die Vereinigung des Unterschiedlichen, die diese Maschine herstellt, das Vereinen der ausgewählten Reste von einer Welt, die nur anscheinend zusammenhangslos ist. Und plötzlich verstehen wir, dass irgendwo unter den Teilen, die diese Maschine zusammensetzen, ein Faktor enthalten ist, der uns deutlich sagt, dass wir nur ganz und gar am Rande der Idee von Darstellung die Ruine des Denkens überwältigen können. Dieser Faktor – der hier den minimalen Unterschied herstellt – ist das Porträt. Ausserhalb der Maschine wäre das Porträt Darstellung. In ihr aber, eingefügt in dem Ganzen von Gegenständen, die nichts darstellen, die im Gegenteil die Welt einfach verdoppeln, ist das Porträt ein Gegenstand wie ein Wasserkrug, wie ein Stuhl. Das Porträt ist dann das Element, das etwas wie dies sagen kann: ich, das mit mir das geschichtliche Gewicht des Blicks der Welt als Verzögerung trage, hier, als Teil dieser Maschine, bin ich ausschliesslich, das was ich bin, ein Gegenstand unter Gegenständen. In dem Augenblick, wo die Darstellung sich gleichsam selbst beseitigt, wurde die Wiederholung, die in Wahrheit entscheidend ist, sichtbar, diejenige Wiederholung, die mit sich den Betrieb des Ganzen trägt. Es ist die Wiederholung der Welt als Echo – wie der Titel des Werks sagt, und zwar als *terminus ad quem* und

nicht als *terminus ab quo* –, die Wiederholung der niemals beendeten, immer fortlaufenden Vereinigung von Gegenständen unmittelbar mit dem menschlichen Tun verbunden.

Diese Betrachtungen erlauben uns auch zu verstehen in welchem Masse die Selbstbildnisse von Pedro Cabrita Reis – wie in der Serie «Os últimos» («Die Letzten») – eine wahrhafte Verneinung der Darstellung sind, anhand eines Mechanismus der differenzierten Wiederholung. Aus dem Gesichtspunkt, von welchem ich hier ausgehe, sollte man nicht von dem Augenfälligen ausgehen – die Metapher des Todes vor allem durch die geschlossenen Augen angeregt –, sondern diese Thematik zum Ende des Prozesses verschieben, d.h. zu einem Zeitpunkt nach der Wiederholung und dem Unterschied, so dass man zum Schluss die Folgerung zieht, dass im Grunde diese Porträts den Tod der Darstellung bewirken.



Cabrita Reis, Pedro. (1999). *Os últimos*

(Und die Art von Wiederholung, die in den Serien – wie die der Selbstbildnisse – wirkt, erlaubt uns gleichzeitig auch zu verstehen, was sich auf einer anderen Ebene der Wiederholung abspielt, nämlich die der Wiederholungen, die wir an dem Gesamtwerk des Künstlers feststellen können.)

Die liegenden Skulpturen von Pedro Cabrita Reis würden uns ihrerseits erlauben, andere Perspektiven der Wiederholung zu behandeln. In der gegenwärtigen Ausstellung hat der Künstler keinen von seinen «Gärten» zeigen wollen; die einzigen liegenden Skulpturen sind «Os observadores / Atlas Coelestis VI» («Die Beobachter / Atlas Coelestis VI») – 1994 – und «À propos des lieux d'origine #4 (Hamburg)». Sehen wir, was sich in diesem letzten Werk abspielt.

Beim ersten Anblick würde man sagen, dass das Gegensatzspiel zwischen den Strukturen aus Aluminium und den Gummireifen das ganze Werk beherrscht und zwar mit einem durchdringenden Sausen, das nicht erlaubt das Murmeln von anderen Faktoren zu horchen. Dieses Sausen ist

sogar unterstrichen von den Farbflecken, die einige Teile der Strukturen bedecken. Wir können also sagen, dass die Ruine des Denkens sofort einsetzt mit einer ersten Instanz der Wiederholung, die gerade das Sausen des Unterschieds ist.



Cabrita Reis, Pedro. (1994). *Os observadores / Atlas Coelestis VI*

Gesetzt aber, dass das Denken sich nicht seiner eigenen Verneinung entzieht, werden die Augen eine Ruhestellung suchen. In einem ersten Schritt befindet sich diese Stellung augenscheinlich in der Mitte des Werks. Es scheint, dass die fünf Momente der Skulptur in einem mehr oder weniger stabilen, beschützenden Zentrum münden, woraus sich alles organisieren sollte, obwohl wir noch nicht wissen, was die Materie und der Sinn von einer solchen Organisation sind. Wäre das Zentrum ein Prototyp der Plätze des Ursprungs, wovon der Titel des Werks spricht? Und würden wir zufrieden sein mit einer solchen Feststellung? Ich glaube nicht.

Es gibt andere handelnde Faktoren in diesem Werk. Suchen wir noch. Schritt vor Schritt, wie der Titel der Ausstellung uns vorschlägt. Beim ersten Anblick sind die fünf Strukturen gleichmässig ungleich. Und sie alle haben dieselbe Neigung. Oder vielleicht nicht. Diese Strukturen organisieren sich offenkundig in zwei Gruppen. Zwei von ihnen neigen zum Zentrum und drei nach aussen. Und diese Divergenz macht es unmöglich, dass das Denken seine Befriedigung im Zentrum des Werks findet. Es gibt kein Zentrum mehr.

Dennoch hat der minimale Unterschied, eingeleitet von der Divergenz der Strukturen, nicht nur eine negative Rolle – das statische Gleichgewicht des Zentrums unmöglich zu machen und damit die erste Unbequemlichkeit, die des Sausens, in ein dringenderes Problem zu ändern, nämlich die Frage nach dem was von positivem aus der Negation entsteht, nach dem was die Negation ersetzt, nach dem was sich als unzentrierte Verständigung des Werks einsetzen soll. Jener Unterschied führt auch in das Ganze eine Bewegung ein, eine zentrifugale Bewegung, die sich plötzlich als eine dezentrierte Spirale erweist, die sich sogar nicht auf eine einzige Ebene entwickeln kann. Die fünf Elemente sind die notwendigen Punkte, um die Bewegung dieser Spirale zu bestimmen. Die «Plätze des Ursprungs» – und erst jetzt verstehen wir die Bedeutung des Plurals – sind letzten Endes die verschiedenen, unendlichen Punkten einer unstabilen Spirale, die sich in ständiger Bewegung befindet. Der Statismus des Zentrums wird von einer Erweiterungsbewegung ersetzt, und diese Bewegung, nach aussen gedreht, ist geeignet mit sich alles zu nehmen, das in ihrem Wirkungskreis steht.

Gerade deswegen soll man fragen, was in dem Wirkungskreis dieser Arbeiten von Pedro Cabrita Reis steht. Von einem bestimmten Gesichtspunkt aus, ist die Antwort sehr einfach und... äusserst anspruchsvoll: Alles. Denn, wenn unsere scheinbar festesten, zuversichtlichsten Begriffe, wie die Idee von Zentrum, *in actu* verneint werden, durch Prozesse wie die, die wir zu beobachten versuchten, und ersetzt werden von Begriffen, die sich vor unseren Augen – durch die Wirkung dieser Werke auf uns – aufbauen, dann können wir sagen, dass die Singularität dieser Bewegungen, dieser Werke und der Begriffe, die sie schaffen, sich gleichsam ausgiesst in immer

weiteren Wellen über die Gesamtheit unserer ästhetischen Erfahrung – und deswegen sind diese Werke immer irgendwie eine Aussage über die Kunst –, aber auch über die Erfahrung tout court.

Deswegen können wir sagen, dass das Gesamtwerk von Pedro Cabrita Reis mit dem – mit allem –, was ihm äusserlich ist, kommuniziert. Es kommuniziert mit grosser Intensität mit dem, was wir die Welt nennen. Aber nicht durch eine blossen Nachbarschaft der Materialien, die ständig die sogenannte Wirklichkeit hervorrufen. Ganz im Gegenteil. Das Werk kommuniziert mit alledem, was sich herum befindet, wie die Strenge mit der Kontingenz kommuniziert, wie das Dasein mit der Partikularität der Existenzen kommuniziert, d.h. indem sie die Kontingenz und die Partikularitäten wiedergestaltet, und zwar kraft einer Bewegung, die aus dem Inneren des Werkes kommt und sich zur Peripherie der Welt ausbreitet.

Peking - Lissabon, Januar 2010