

Ian Hamilton Finlay oder EIN SPIELVERDERBER IN DER DIALEKTISCHEN SPEKULATION

BERNARD MARCADÉ

«JEDER GROSSE GEIST IST BEIDHÄNDIG,
ER ARGUMENTIERT NACH ZWEI SEITEN HIN»

BALTASAR GRACIAN

1. **UT PICTURA, POESIS.** Das proteushafte Werk Ian Hamilton Finlays, das gänzlich auf die Sprache angewiesen scheint und dennoch zweifellos als visuell aufgefasst werden muss, zwingt uns dazu, die vielzitierte Debatte über Horaz' *UT PICTURA, POESIS* mit neuen Augen zu betrachten: Die Dichtkunst gleicht den Gemälden: gewisse werden dich mehr ansprechen, wenn du nah davor stehst, andere von weiter weg. Dieses liebt den Schatten, jenes will bei vollem Licht gesehen werden und scheut des Kenners durchdringenden Scharfblick nicht; dieses gefiel einmal nur, ein anderes wird auch zehnmal noch gefallen. (Horaz, *ARS POETICA*, 361–365.)

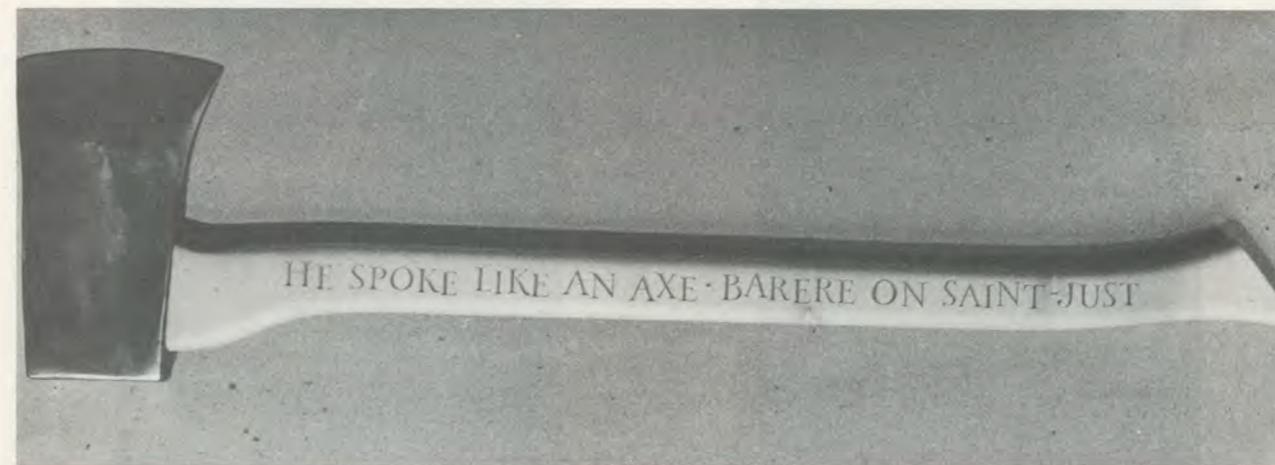
Da Finlays Werk beide Dimensionen zugleich in sich vereinigt – und dies weder kompromisshaft noch ausschliesslich –, widersetzt es sich damit vehement den traditionellen wie auch den modernistischen Lehren, die jede auf ihre Art versuchen, das Spezifische einer «Kunst der sich zeitlich ab-

folgenden Worte» und einer «Kunst der im Raum nebeneinanderstehenden Formen» (Lessing) hervorzuheben.

Indem Finlay auf der sprachlichen und der visuellen Ebene zugleich wirkt – eine nicht ungefährliche Position –, übertritt er mutig die (formalistische) Fatalität, dass eine Partei der anderen ihre Überlegenheit weismachen will. Der eigentliche Kampf – und bleibt er auch meist hinter stilistischen Fragen verborgen (besser: getarnt) – findet für Finlay eindeutig woanders statt.

2. **ÄSTHETIK UND MORAL.** Ian Hamilton Finlay benützt die Sprache weder zu logischen noch zu ontologischen Zwecken. Ebenso benützt er das Bild nicht illustrativ (es bildet nicht ab, sondern zeigt). Damit entzieht sich seine Kunst den erforschten Grundlagen von Wahrheit und Einbildung; sie ist weder ein Denken in Bildern noch ein (Ge)Bild(e) des Denkens. Finlays Werk sollte zum einen als ein visuelles Denken, aber vielmehr noch als eine visuelle Moral aufgefasst werden, in der Tradition der *Imprese* und manieristischen Devisen. Von die-

BERNARD MARCADÉ ist Schriftsteller und Kunstkritiker in Paris. 1986 erschien von ihm «L'éloge du mauvais esprit» in der Edition de la différence, Paris.



IAN HAMILTON FINLAY WITH KEITH BROOKWELL AND JOHN ANDREW,

(«ER SPRACH WIE EINE AXE · BARÈRE ÜBER SAINT-JUST»), 1985,

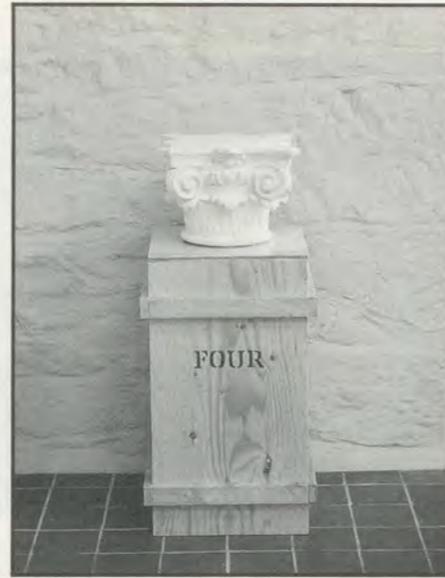
OBJECT IN THE GARDEN TEMPLE, LITTLE SPARTA.

ser Moral (die von der moralisierenden Moral unterschieden werden muss) besitzt dieses Werk nämlich die Grösse, die Distanz, die Schärfe und die Ironie...

3. **TOTALITÄT, FRAGMENT.** Das visuelle Universum Ian Hamilton Finlays – aus Splintern, Fetzen, Strichen, Zitaten bestehend – ist unleugbar fragmentarisch. Finlays Zerstückelung darf aber nicht als nostalgisches Manifest einer verlorenen Einheit und Wahrheit verstanden werden, sondern vor allen Dingen als die Verteidigung und Veranschaulichung des Fragments gegenüber einer bestehenden spekulativen und totalitären Auffassung des Universums. Damit bekennt sich Ian Hamilton Finlay zu einer Tradition, die, obgleich sie stark am «Totalitäts-sinn» haften bleibt, sich stets gegen die einheitliche und eindeutige Weltauffassung aufgelehnt hat, dies seit den Vorsokratikern bis zu den ersten deutschen Romantikern und bis zu Nietzsche. Obwohl eindeutig fragmentarisch, bleibt Finlays Werk dennoch von der Frage des Stils durchsetzt. Denn ist nicht das Fragment – das durch Klären

und Destillieren wirkt, das einschneidet, zuspitzt, veredelt – mit Stil gleichzusetzen? Ist das Fragment nicht die Ablehnung schlechthin der Idee von Totalität und als solches auch deren verzweifelteste Erscheinung?

4. **EINE ANTI-DIALEKTIK.** Ian Hamilton Finlays Kunst versucht nicht, diese Widersprüche aufzuheben, denn sie selbst geht aus von der Zweideutigkeit, die Baltasar Gracian mit «einem zweiseitigen Wort, einer doppellichtigen Bedeutung» vergleicht. Seine Art, etwas zu sagen und zu zeigen und im gleichen Moment das Gegenteil dieses Gesagten und Gezeigten zu beweisen – Schatten und Licht, Terror und Tugend, Natur und Kultur, Grösse und Kleinheit –, steht in krassem Gegensatz zu einem dialektischen Vorgehen. Finlays Kunst besteht gerade darin, niemals etwas mittelfristig anzugehen, sondern die Widersprüche in ihrer Unlösbarkeit und Vieldeutigkeit zu belassen und zum Wirken zu bringen. So hebt sich auf dem Hintergrund des unheilvollen SS-Zeichens die elegante Figur Apollos und Daphnes ab. So erscheint an

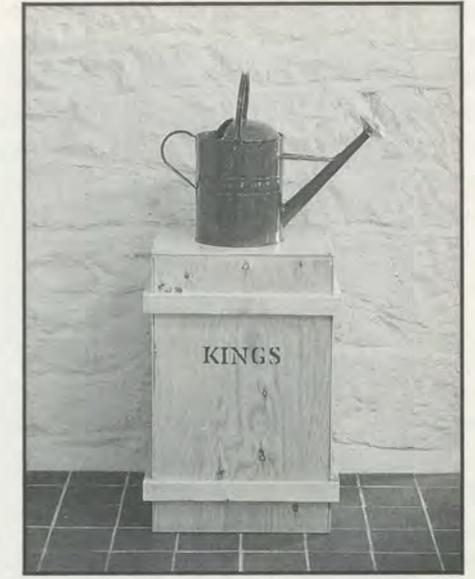
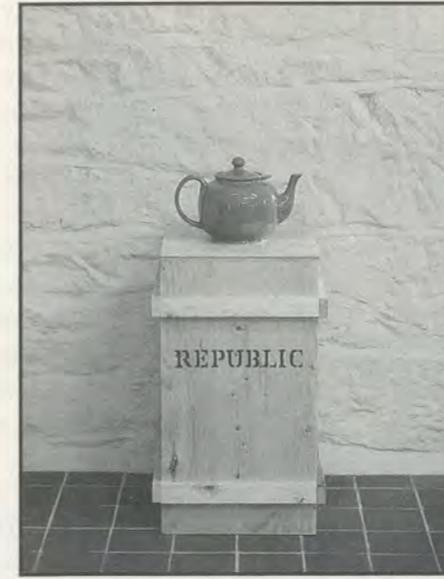


IAN HAMILTON FINLAY, *REPUBLIC FOR THE FOUR KINGS / REPUBLIK FÜR DIE VIER KÖNIGE*, 1987.
FONDATION CARTIER, JOUY-EN-JOSAS. (Photo: Antonia Reeve)

Stelle der rätselhaften Grabstätte von Poussins *HIRTEN VON ARKADIEN* ein gespenstischer Panzer, bedrohend und lächerlich zugleich... Stets will Finlay eine konflikthafte Dualität, einen innerhalb der Dinge und Werte ausgetragenen Zweikampf in Szene setzen, ohne jemals eine vermittelnde (und daher normative) Lösung in Aussicht zu stellen. Seine Kunst: im Gleichartigen die Andersartigkeit zu finden und alle Disparitäten, Irrtümer und Versagen einer Welt, die ihre Integrität, Einheitlichkeit und Transparenz ängstlich zu wahren versucht, zum Vorschein treten zu lassen. Diese Kunst versteht es, bestehende Werte und Hierarchien zu stören und aus dem Gleichgewicht zu stürzen. Auf beissende, oft anmassende, ja grausame Art will sie die Dinge (und vor allem die Werte) von ihrem Platz verstossen und eben das zeigen (sichtbar machen), was diese Dinge verfolgt, beeinflusst und sie bedroht.

5. DIE VERBÜNDETE KEHRSEITE. Ian Hamilton Finlay lässt nichts durch. Die geringste Lücke, der kleinste Riss in unserem Kultur- und Zivilisationssystem wird

für ihn zur Zielscheibe eines erbarmungslosen genealogischen Sperrfeuers. Was nämlich die genealogische Betrachtungsweise von dialektischer Spekulation unterscheidet, ist gerade das Voranstellen und nicht etwa das Entschärfen oder gar das Aufheben (die berühmte Hegelsche Aufhebung!) der Konflikte. Die «erhabenen, grosszügigen Ideale» – Natur, Kultur, Freiheit, Brüderlichkeit... –, auf denen unsere politischen, moralischen und ästhetischen Werturteile beruhen, werden von Finlay unablässig aufgespürt und auf ihre Schwächen hin untersucht. Jedem der Werturteile weist er nach, dass sie mit ihrem absoluten Gegenteil im Bunde stehen, dass sie sich – oft unwissentlich – zu einer Welt bekennen, die sie ja gerade ablehnen: Terror, Knechtschaft, Krieg... und dass umgekehrt auch diese negativen Werte Spuren einer verlorenen, oder zumindest entstellten Idealität tragen... Jede Münze hat ihre Kehrseite, doch ist es nicht immer jene, die man glaubt: Ein Tempel verbirgt oft die Guillotine, Natur ist eine Idee, ein Wert unserer Kultur und umgekehrt. Friede ist bekanntlich die Fortsetzung – mit anderen Mitteln – des Krieges.



IAN HAMILTON FINLAY, *REPUBLIC FOR THE FOUR KINGS / REPUBLIK FÜR DIE VIER KÖNIGE*, 1987.
FONDATION CARTIER, JOUY-EN-JOSAS. (Photo: Antonia Reeve)

6. ET IN ARCADIA EGO. Als König George III. vor dem Bild Joshua Reynolds stand, auf dem ein sitzendes Paar vor einem Grabstein «von beglückender Erregung beseelt» dessen Inschrift liest, übersetzte er sogleich das Epigraph *ET IN ARCADIA EGO* mit: «DEN TOD GIBT ES SOGAR IN ARKADIEN.» Erwin Panofsky hat hervorragend bewiesen, wie richtig diese Interpretation war und in welcher Hinsicht sie mit der akademischen Übersetzung «AUCH ICH HABE IN ARKADIEN GELEBT» im Widerspruch steht.

Arkadien ist einer der Namen Utopias: der ideale Ort des Glücks und des Schönen, das Land des ewigen Frühlings, das goldene Zeitalter des ursprünglichen Lebens, des Überflusses und der Unschuld. Aber diese Devise, von der sich die Geschichte der klassizistischen (Guercino, Poussin, Cipriani...) und romantischen Kunst (Kolbe, Reynolds) genährt hat, liest sich nun, mit Panofsky, wie ein klaffender Riss (wie ein Zeichen des Todes) im bis dahin unbefleckten Muster der menschlichen, politischen und sozialen Transparenz des Westens. Utopia wäre also vom Tod gestreift worden, vom Negativen, von der Zerstörung... Krieg

und Konflikte wären somit in unserer Auffassung der Natur, in unseren ästhetischen und moralischen Werturteilen zum vornherein enthalten. Gegen diese Fatalität kämpft der von Finlay eingerichtete Garten *LITTLE SPARTA* in Stonypath (es handelt sich um einen philosophischen Garten, Pan gewidmet), aber zugleich nährt er sich von dieser Fatalität (*LITTLE SPARTA* ist für die Natur ein Monument, für das englische Establishment aber ein befestigtes Lager).

7. NEOKLASSIZISMUS UND TARNUNG. *LITTLE SPARTA* ist die utopische Verkörperung einer unmöglichen Utopie (also der Ort eines Ortlosen), eine Stätte der Fiktion und somit der Ernüchterung; die Versöhnung zwischen Natur und Kultur wird sich nie anders als mittels Tarnung abspielen. «In der Kunst ist jeder Stil eine Tarnung, durch welche hindurch wir die wahre Natur sehen können, indem wir sie selbst wiederherstellen...», gesteht Finlay.

Wenn Finlay so hartnäckig die Formen des Neoklassizismus aufgreift, so deshalb, weil sein Ideal, seine Moral und seine Ästhetik darin aufbewahrt

(getarnt!) sind. In der Tat ist der Neoklassizismus ein Ort der Ambivalenz, der Spannung zwischen Leidenschaften und gestellten Forderungen, zwischen Gefühl und Strenge, Zitat und Neuerung...; und in diesem Sinn verkörpert er das Tarnen als Stil schlechthin. «Das Tarnen eines Tanks», meint Finlay, «heisst, wie Shenstone sagt, dem Unerbittlichen das Freundliche, dem Erhabenen das Schöne, den Trommeln die Flöten beifügen.»

8. SMALL IS QUITE BEAUTIFUL. Das traditionelle (historische und formale) Schema, das den Neoklassizismus in zwei Phasen aufteilt, nämlich in eine aufsteigende, triumphale (das 18. Jahrhundert) und eine absteigende und dekadente (die 30er und 40er Jahre), wirft Ian Hamilton Finlay über den Haufen, indem er diesen beiden Phasen Mittäterschaft und Kompromisshaltung nachweist. Beide Formen des Neoklassizismus werden nämlich von einer Utopie getragen: die eine ist fortschrittlich und leuchtend (die Französische Revolution), die andere zerstörerisch und dunkel (die totalitären Staatsformen im Europa der 30er Jahre), und diese Unvereinbarkeit verwirrt Finlay endlos.

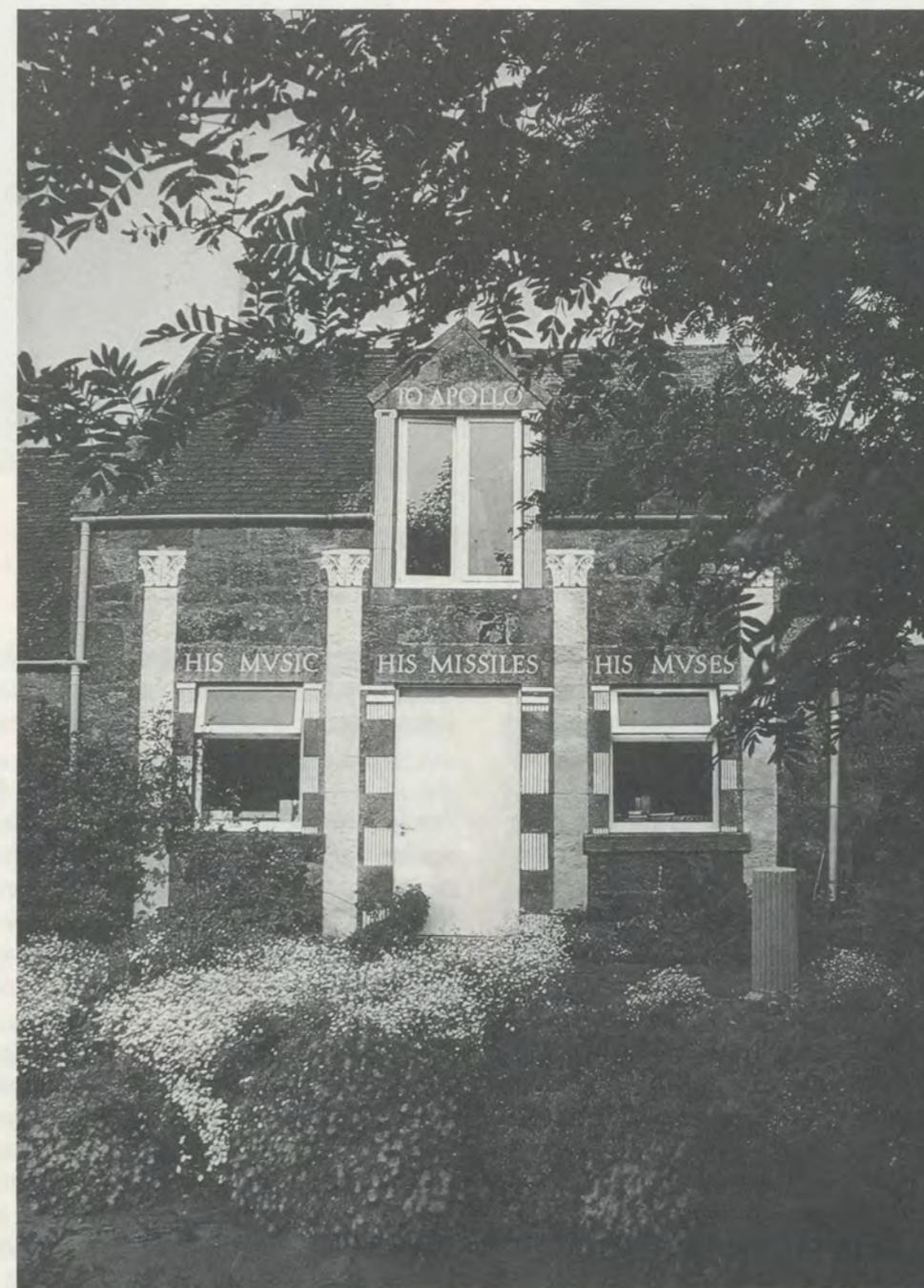
Ist die Französische Revolution, dieses ausgehende 18. Jahrhundert, nicht der Schauplatz grausamer und unerbittlicher Konfrontation von Schatten und Licht? Weist nicht die sinnbildliche Figur Saint-Just darauf hin, dass Terror und Elegie und Revolution und Eleganz in gewisser Hinsicht vereinbar sind? «Die Französische Revolution», sagt Finlay, «hat zwei Aspekte: den epischen und den häuslichen, die Guillotine und die Teekanne...» Der «geheime Garten» des Spandauer Gefängnisses, sagt er weiter, sei für den berühmten Hitler-Architekten Albert Speer der geeignete Ort, um seine Architektur-Utopien zu verwirklichen. «Grösse», sei sie nun auf der Seite des Erhabenen oder auf jener des Terrors, beinhaltet stets ihre Kleinheiten, Schwächen, ja Niedlichkeiten... «*Small is quite beautiful*», so lautet die spöttische Devise, mit der Finlay die Fassade der Reichskanzlei in seinem «3rd Reich Revisited» schmückt.

9. VERRÄTER UND HELD. Ian Hamilton Finlays «neoklassizistische Aufrüstung» ist eine Strategie, die ihm erlaubt, keinem der Widersprüche, die unsere intellektuellen Werturteile bestimmen – darunter vor allem der (traditionelle!) Gegensatz von Modernität und Tradition –, Recht zu geben, sondern sie alle in ihrer Unvereinbarkeit zu belassen. In der Tat ist ja der Neoklassizismus als Stil eine Herausforderung an den Begriff Stil überhaupt, da er die verschiedenartigsten Dimensionen in sich vereinigt und nebeneinander existieren lässt: antikisierende Nostalgie, romantische Gefühlswelt und modernistische Utopie...

In dieser Hinsicht greift Ian Hamilton Finlay Schaffen besonders heftig in die heutige Debatte um Modernismus/Postmodernismus ein, und zwar deshalb, weil es von einer visuellen Moral ausgeht und daher jenseits der formalistischen und historischen Auffassungen von Kunst und Kultur steht. Sein Werk weist die zyklische – und daher notgedrungen spekulative – Bewegung der Dinge energisch zurück (was indessen nicht einer dogmatischen Ausschliessung gleichkommt!) und widersetzt sich einer Welt, in der sich Avantgarde mit «Rückkehr zur Ordnung» periodisch ablöst (ja, Avantgardismus ist, klassisch gesehen, auch ein Militarismus!).

Ian Hamilton Finlay wirft auf brennende und eigentümliche Art die (zugleich aktuelle und inaktuelle!) Frage von Ordnung und Unordnung auf (siehe dazu den Satz von Saint-Just: die gegenwärtige Ordnung ist die Unordnung der Zukunft, in dem jedes Glied auswechselbar ist). In einer Welt, in der die Spielregeln von Anfang an gefälscht sind, weigert Finlay sich, eine Wahl zu treffen, und lässt sein Werk in einem labilen und gewagten Gleichgewicht wirken. Denn Ian Hamilton Finlay ist zu klar-sichtig, zu romantisch, zu distanziert, zu leidenschaftlich, zu absolut, zu relativ, um nach dem Beispiel J.L. Borges' nicht zu erkennen, welche kleine Distanz den Verräter vom Helden trennt.

(Übersetzung: Mariette Müller)



IAN HAMILTON FINLAY, THE GARDEN TEMPLE, LITTLE SPARTA.

Ian Hamilton Finlay or A SPOILSPORT IN DIALECTICAL SPECULATION

BERNARD MARCADÉ

EVERY GREAT SPIRIT IS AMBIDEXTROUS,
HE ARGUES ON BOTH SIDES.

BALTASAR GRACIAN

1. *UT PICTURA, POESIS.* At once totally dependent on language and nevertheless deliberately visual, Ian Hamilton Finlay's metamorphic work obliges us to reconsider from another viewpoint the famous debate generated by Horace's *UT PICTURA, POESIS*: "Poetry is like painting; some works more pleasing when looked at closely, others when seen from a distance; one likes darkness, the other wants to be viewed in the light and does not fear the connoisseur's penetrative judgement; this one pleases but once, that one will please ten times over." Horace, *ARS POETICA*, 361-365. Because it relates to both of these dimensions, without compromise or exclusive commitment, this work sternly refutes the renaissance and modernist doctrines which, each in their own way, attempt to bring out the specific of an art based on "words succeeding each other in time," on "forms which coexist in space" (Lessing).

Playing on two boards at once - as far from dangerfree intellectual stance -, Finlay's work bravely transgresses that (formalistic) inevitability which aims at stressing

BERNARD MARCADÉ is a writer and an art critic in Paris. His book "L'éloge du mauvais esprit" was published in 1986 by Edition de la différence, Paris.

the preeminence of one camp over another. Even if, more often than not, it conceals - camouflages itself by stylistic means, to Finlay, war definitely lies elsewhere.

2. *AESTHETICS AND MORALS.* Ian Hamilton Finlay uses language to ends which are neither logical, nor ontological. Similarly, he uses the visual image to ends which are not illustrative (not to illustrate, but to show). In so doing, his art betrays two causes simultaneously, that of truth and that of the imagination: it is neither a picture of thought, nor thought pictured.

Rather than being like a visual thought, Finlay's work, which thus rejoins the tradition of the *impresa* and of mannerist emblems, is to a greater extent meant to be perceived and understood as a *visual moral*. Of such a moral - which must in this perspective be distinguished from moralizing morals -, this work indeed does possess the aloofness, the distance, the edge and irony...

3. *TOTALITY, FRAGMENT.* Made up of fragments, bits and pieces, lines and quotations, the visual world of Ian Hamilton Finlay is resolutely fragmentary. This parcelled-out vision should



IAN HAMILTON FINLAY, APHRODITE, 1987,
PLASTER / GIPS, 78¼ x 35½" / 200 x 90 cm.

(Photo: Antonia Reeve)



IAN HAMILTON FINLAY WITH GARY HINCKS, PAINTED DRUM /
BEMALTE TROMMEL, / PORTRAIT OF THE DEAD YOUNG BARA /
PORTRAIT DES JUNGEN TOTEN BARA VON / BY J.-L. DAVID, 1987.

not be read as a nostalgic rendering of some lost unity or truth, but above all as a defence and illustration of the fragment as against (and faced with) a speculative and totalitarian conception of the universe. Hence, Ian Hamilton Finlay sides with a tradition which, while being strongly anchored in a "sentiment of totality," has from the Pre-Socratics to the German Romantics, through to Nietzsche, never ceased to protest against unitary, univocal conceptions of the world. Resolutely fragmentary, Finlay's work nevertheless remains concerned with matters of style. Isn't the fragment which operates via a process of mulled-over distillation, carving and gouging with draughtsmanly refinement, a stylistic effect "par excellence"? Is it not the very *denigration* of the idea of totality and, as such, its most desperate *epiphany*?

4. *AN ANTI-DIALECTIC.* Leaving the contradictions open, rather than attempting to solve them, Ian Hamilton Finlay's art is rooted in that *ambivalence* which Baltasar Gracian describes "a two-edged word, a meaning seen in two lights." This way of expressing and showing at the same time a certain thing and its contrary: shade and light, terror and virtue, nature and culture, grandeur and puniness,

is opposite to any kind of dialectical reconciliation. The art of Finlay consists in never envisaging the mediating term, in letting contradictions stand with all their irresolution and ambiguity. Thus, the elegant outline of Apollo and Daphne shimmers through the grim SS emblem. Instead of the enigmatic tombstone of *POUS-SIN'S ARCADIAN SHEPHERDS* arises a ghost-like Panzer, at once menacing and pretty...

Quite frequently, the art of Finlay consists in a *mise-en-scène* of conflictual duality, of an inner duel contained within words or values, without it ever being possible to envisage a conciliatory (and therefore, normalizing) solution. This art of uncovering similarity in dissimilarity, of bringing to the surface the disparity, the errors and faults, underlying a world which is so mindful of, so anxious over, its integrity, homogeneity, and "transparency," has the gift of disturbing and disrupting established values and hierarchies. It's a corrosive, sometimes insolent and scathing, means of not letting things (and particularly values) stay in place, a way of demonstrating, of exposing the things that *shamefully* influence or haunt them.

5. *THE CONNIVING REVERSE.* In fact, Ian Hamilton Finlay doesn't let anything

go by. The least hiatus, the least crack in the workings of our culture and civilisation is, as far as he is concerned, a target for ruthless genealogical curtain fire.

What indeed differentiates the genealogical attitude from speculative dialectics, is precisely the highlighting of conflicts as opposed to their neutralization, not to say their being swept away completely (the famous Hegelian *Aufhebung*).

Untiringly, Finlay tracks down the setbacks and shortcomings of the "Great, Generous Ideals": Nature, Culture, Liberty, Fraternity... upon which are built evaluations: political, moral and aesthetic. For each of these, he produces a demonstration according to which, often unknown to themselves, they become the vehicles of a world which upholds those exact notions which they reprove: terror, enslavement, war... According to which, conversely, these same negative values themselves bear the traces – the vestiges – of an ideality, which, if it is not entirely lost, is often misrepresented – a travesty of itself. The other side of a coin is not always what one expects it to be: the temple often conceals a guillotine. Nature is an idea – a value – linked with our culture, and *vice versa*. Peace, as we well know, is a continuation of war waged by other means!

6. *ET IN ARCADIA EGO*. On seeing a canvas by Joshua Reynolds, which represented, sitting before a tombstone, a couple "moved by the inscription," King George III instantly translated the epigraph *ET IN ARCADIA EGO* by: *DEATH EXISTS EVEN IN ARCADIA*. Erwin Panofsky has most convincingly demonstrated the aptness of this translation, and showed how it contradicts the academic translation: *I TOO, HAVE LIVED IN ARCADIA*.

Arcadia is one of the names given to Utopia: the ideal realm of bliss and beauty, the home and country of eternal spring, the golden age of primitive existence replete with abundance and innocence. This symbol which reappears throughout the history of classical painting (Guercino, Poussin, Cipriani...) and Romantic painting (Kolbe, Reynolds...) should therefore be read as a fantastic breach (a death sign) inscribed within the so far immaculate model of Western, human, political and social transparency. So, Utopia might likewise be impaired by death, negativity, destruction. War and

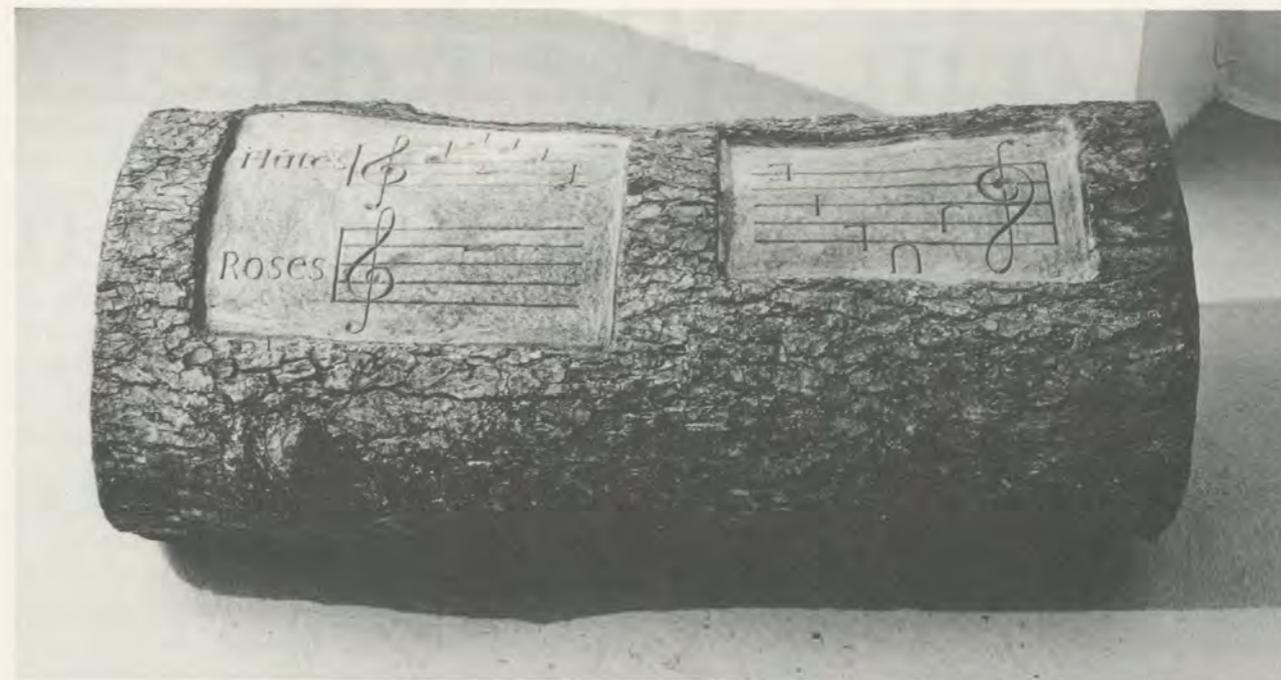
conflict might emanate from our conceptions of nature, as well as from aesthetic and moral assessments...

This is the inevitability *agains t* which Ian Hamilton Finlay's garden *LITTLE SPARTA* in Stonypath struggles (this is a philosophical garden, a tribute to the God, Pan); but this is also the very inevitability which it feeds on (*LITTLE SPARTA* is a monument *facing nature*, as well as an *entrenched camp* facing the British Establishment).

7. *NEO-CLASSICISM AND CAMOUFLAGE*. *LITTLE SPARTA* is the Utopian incarnation of an impossible Utopia (the site of a non-site), a place for fiction, hence the site of a certain disenchantment: nature and culture can never meet again other than by means of *camouflage*. In art, admits Finlay, each style is a *comouflage* through which, by our own reconstructions, we think we see "real nature."

If the latter is so keen to enter into Neo-Classical form, this is perhaps because he finds registered there (camouflaged) his ideal, his moral, as well as his aesthetics. Neo-classicism is indeed the meeting point of a certain ambivalence, of an acute tension between passion and demand, feeling and restraint, quoting and renewing...; in this sense it is the very style of *camouflage*. "To camouflage a tank," observes Finlay, "is to add what Shenstone calls *amiable to severe*, the beautiful to the sublime, flutes to drums."

8. *SMALL IS QUITE BEAUTIFUL*. By rendering them mutually complementary, by making them implicate themselves, Ian Hamilton Finlay does not distinguish the – historical and formal – traditional precept which separates Neo-Classicism in two categories: first, the ascendent, triumphant phase (the XVIIIth century); second, a declining, decadent phase (the 30's and 40's). Both these forms of Neo-Classicism are indeed fostered by a Utopia: one is progressive and luminous (the French Revolution); the other is destructive and dark (the totalitarian regimes in Europe during the 30's). Finlay complicates matters no end, enhancing this antinomy. Wasn't the French Revolution, at the turn of the XVIIIth century, a bold and ruthless conflict between light and shade? Couldn't the emblem-like figure of



IAN HAMILTON FINLAY, *JULIE INSCRIPTION*, 1987.

Saint-Just imply a certain compatibility between terror and elegy, revolution and elegance? "There are," notes Finlay, "two aspects of the French Revolution: the epic and the domestic, the guillotine and the tea pot..." It is through "this secret garden" at Spandau prison, where he was held prisoner for so long, that Albert Speer, Hitler's famous architect, was best able to give shape to his Utopian architecture. Be it on the side of the sublime or on the side of terror, "grandeur" always possesses that characteristic pettiness, weakness, even self-indulgence.

... *Small is quite beautiful*, such is the ironic motto with which Finlay embellishes the lintel of the Reich chancellery, in his "Third Reich Revisited"!

9. *TRAITOR AND HERO*. Ian Hamilton Finlay's "Neo-Classical re-armament" is a strategy which allows him to pit against each other (and not resolve) the contradictions which direct our own intellectual assessments, mainly the – traditional! – opposition between modernity and tradition. Neo-Classicism is indeed the style which challenges the very notion of style since it allows for the co-existence within

itself of the most dichotomous of antiquarian romantic sensibilities and Utopian Modernism. In this light, the work of Ian Hamilton Finlay forcefully finds a place in the contemporary debate surrounding modernism/postmodernism for the simple reason that it is a visual moral which places itself beyond formalist and historicist conceptions of art and culture.

It gently refutes the cyclical and necessarily speculative concept according to which *avant-garde* movements alternate with "returns to order" (*avant-gardism* is also, classically, a military concept!).

In a sharp and original way, Ian Hamilton Finlay raises the (both current and outdated) question of order and disorder. (Cf. *Saint-Just's* saying: "The present order is the disorder of the future," whose fragments can all be permuted.) In a world in which the dice are loaded Ian Hamilton Finlay refuses to choose, dangerously leaving his work to unravel itself in a precarious equilibrium. Ian Hamilton Finlay is indeed too lucid, too romantic, too distant, too impassioned, too much of an absolutist, too much of a relativist, not to know like J.L. Borges how narrow the distance is between traitors and heroes. (Translation: Laurent Sauerwein)