

UMETNOST IN FILOZOFIJA¹

Alain Badiou

Z »inestetiko« razumem odnos filozofije do umetnosti, ki ob domnevi, da umetnost sama proizvaja resnice, te nikakor ne poskuša postavljati za objekt filozofije. V nasprotju z estetsko spekulacijo inestetika opisuje strogo znotrajfilozofske učinke, ki jih proizvaja neodvisni obstoj nekaterih umetniških del.

A. B., april 1998

Vez, ki jo od nekdanj zaznamuje simptom, simptom nihanja, utripanja.

V začetku je ostrakistična sodba, s katero je Platon obsodil pesem, gledališče, glasbo. Gotovo je treba povedati, da utemeljitelj filozofije, ki je bil seveda prefinjeni poznavalec vseh umetnosti svojega časa, v *Državi* od vsega tega ohrani samo vojaško glasbo in rodoljubno petje.

Na drugem skrajnem robu najdemo pobožno čaščenje umetnosti, skrušeno poklekanje koncepta, pojmovanega kot tehnični nihilizem, pred pesniško besedo, ki edina ponuja svet latentni Odprtosti njegove lastne stiske.

A navsezadnje je sofist Protagora umetniški pouk že označeval kot ključ vzgoje. Obstajala je zveza med Protagoro in pesnikom Simonidom in Platonov Sokrat je poskušal onemogočiti njeno nevšečnost ter lastnim ciljem porediti njeno miselno silovitost.

Na pamet mi pade podoba, analogna matrica smisla: filozofija in umetnost sta zgodovinsko speti v par, kakor sta po Lacanu speta Gospodar in Histeričarka. Vemo, da histeričarka pride gospodarju povedat: »Resnica govori skozi moja usta, *tu* sem in ti, ki veš, povej mi, kdo sem.« In lahko uganemo, da

¹ Prev. po: Alain Badiou, »Art et philosophie«, v: *Petit manuel d'inesthétique*, Éditions du Seuil, Pariz 1998, str. 9–29.

To besedilo je bilo z istim naslovom prvokrat objavljeno v: Christian Descamps, (ur.), *Artistes et Philosophes: éducateurs?*, Centre Georges-Pompidou, Pariz 1994.

bo histeričarka gospodarju ne glede na učeno pretanjenost njegovega odgovora naznanila, da to še ni to, da se njen *tu* izmika prijemu, da je treba za uganjanje njej začeti vse od začetka in trdo delati. S čimer si pridobi prednost pred gospodarjem in postane gospodarjeva gospodarica, priležnica.² In enako je tudi umetnost vedno že *tu* in mislecu zastavlja nemo in iskreče se vprašanje o svoji identiteti, medtem pa s svojim stalnim izumljanjem-invincijo, preobražanjem razglša razočaranje nad vsem, kar filozof izjavlja v zvezi z njo.

Če se histeričarkin gospodar zmrduje nad ljubezensko zaslužjenostjo, nad malikovanjem, ki ga mora plačati z izčrpavajočim in vedno razočarljivim proizvajanjem vednosti, nima druge izbire, kot da jo natepe s palico. In mojster³ filozof glede umetnosti ostaja prav tako razdvojen med malikovanjem in cenzuro. Mladini, svojim učencem bo bodisi govoril, da je jedro vsake možate vzgoje uma v vzdrževanju razdalje do Stvaritve, ali pa bo nazadnje priznal, da nas edino ona, ta neprosojni blesk, ki nas lahko samo očara, zmore poučiti o krivinah, po katerih naj bi se po ukazu resnice proizvajala vednost.

In ker je to, kar nas poziva, zavozlanost umetnosti in filozofije, je videti, da je formalno ta zavozlanost mišljena po dveh shemah.

Prvo bom imenoval *didaktična* shema. Njena teza je, da je umetnost nezmožna resnice ali da je vsaka resnica zunaj nje. Ob tem je seveda razvidno, da se umetnost (kakor histeričarka) ponuja v obliki dejanske resnice, neposredne ali gole resnice. In da ta golota umetnost izpostavlja kot čisti *čar* resničnega. Natančneje: izpostavlja, da je umetnost izgled neke neutemeljene, nedokazane resnice, resnice, ki se izčrpa v svoji tu-bitosti. Toda – in v tem je ves smisel Platonovega procesa – ta domišljavost, ta dražljivost bo zavržena. Jedro Platonove polemike, ki zadeva *mimesis*, umetnosti ne označuje toliko kot posnemanje stvari, ampak kot posnemanje učinka resnice. In to posnemanje svojo moč črpa iz svoje *neposrednosti*. Platon bo torej trdil, da očaranost nad neposredno podobo resnice *odvrača od odvrtnjenosti*. Če lahko resnica obstaja kot čar, potem bo izgubljena avtoriteta dialektičnega truda, počasnega dokazovanja, ki pripravlja vznik Principa. Domnevno neposredno resnico umetnosti je torej nujno razkrinkati kot lažno resnico, kot videz, ki je lasten učinku resnice. In prav to je definicija umetnosti in samo definicija umetnosti: da je čar videza resnice.

Iz tega sledi, da je treba umetnost bodisi obsoditi, bodisi jo obravnavati izključno instrumentalno. Strogo nadzorovana umetnost je lahko nekaj, kar

² Fr.: *la maîtresse du maître* – *maîtresse* lahko pomeni gospodarica, gospodinja, učiteljica, najpogosteje pa je to ljubica, priležnica. (Op. prev.)

³ *Le maître philosophe* – lahko pomeni tako gospodar filozof kot mojster filozof. (Op. prev.)

neki resnici, ki je predpisana *od zunaj*, podeljuje minljivo moč videza ali čara. Sprejemljiva umetnost mora biti pod filozofskim nadzorom resnic. Je čutna didaktika, njeno sporočilo pa ne bi smelo biti prepuščeno imanenci. Norma umetnosti mora biti vzgoja. In norma vzgoje je filozofija. Prvi vozal med našimi tremi členi.

Znotraj tega vidika je bistven nadzor nad umetnostjo. In ta nadzor je možen. Zakaj? Če namreč resnica, ki je je umetnost sposobna, vanjo prihaja od zunaj, če je umetnost čutna didaktika, iz tega izhaja – in to je poglobljena točka – da se »dobro« bistvo umetnosti ne razdaja v umetniškem delu, ampak v njegovih javnih učinkih. Rousseau bo zapisal: »Spektakli so narejeni za ljudstvo in samo prek njihovih učinkov na ljudstvo lahko določimo njihove absolutne kvalitete.«

To absolutno umetnosti je torej v didaktični shemi pod nadzorom javnih učinkov videza, njih pa tudi normira neka zunanja resnica.

Takšni zaukazani vzgojnosti je popolnoma nasprotno to, kar bom imenoval *romantična* shema. Njena teza je, da je *samo* umetnost zmožna resnice. In da v tem smislu dokončuje, kar filozofija lahko samo nakaže. Po romantični shemi je umetnost realno telo resničnega. Ali tudi to, kar sta Lacoue-Labarthe in Nancy imenovala literarno absolutno. Očitno je, da je to realno telo zveličavno telo. Filozofija je seveda lahko odmaknjeni in nedoumljivi Oče. Umetnost je trpeči Sin, ki odrešuje in povišuje. Genij⁴ je križanje in vstajenje od mrtvih. V tem smislu umetnost sama vzgaja, saj poučuje o moči neskončnosti, ki je ujeta v mučeni koheziji oblike. Umetnost nas odreši subjektivne sterilnosti koncepta. Umetnost je absolutno kot subjekt, je *utelešenje*.

Vendar pa je videti, da je med didaktičnim izgonom in romantičnim poveljevanjem (»med«, ki ni nujno časoven) neko obdobje relativnega miru med umetnostjo in filozofijo. Descartesa ali Leibniza ali Spinoze ne muči vprašanje umetnosti. Ni videti, da bi morali ti veliki klasiki izbirati med strogostjo nadzora in opojnostjo podložnosti.

Kaj ni že Aristotel med umetnostjo in filozofijo podpisal nekakšne mirovne pogodbe? Da, očitno je neka tretja shema, *klasična* shema, o kateri bomo rekli, da od vsega začetka *dehisterizira umetnost*.

Klasični dispozitiv, kakor ga je postavil Aristotel, obsega dve tezi:

a) Umetnost – kakor zatrjuje didaktična shema – ni zmožna resnice, njeno bistvo je mimetično, njen red je red videza.

b) To ni nič hudega (v nasprotju s Platonovim prepričanjem). To ni nič hudega, saj *namen* umetnosti nikakor ni resnica. Umetnost seveda ni resnica, vendar si tudi ne domišlja, da je in je torej nedolžna. Aristotel umetnost na-

⁴ V smislu ustvarjalne osebe, duha in nadnaravnega bitja. (Op. prev.)

menja nečemu povsem drugemu, kot je spoznanje, in jo tako razbremeni Platonovega sumničenja. To drugo, kar včasih imenuje *katarza*, zadeva izpričanje in odložitev strasti v transferu na videz. Umetnost ima terapevtsko funkcijo, ne pa kognitivne ali razodevajoče. Umetnost ne temelji na teoretičnem, ampak na etičnem (v najširšem pomenu besede). Iz tega izhaja, da je norma umetnosti njena koristnost pri obravnavi dušnih stanj.

Iz obeh tez klasične sheme je mogoče takoj izpeljati velika pravila, ki se nanašajo na umetnost.

Merilo umetnosti je najprej »ugajanje«. »Ugajanje« nikakor ni pravilo mnenja, pravilo največjega števila. Umetnost mora ugajati, kajti »ugajanje« naznanja učinkovitost *katarze*, realni zagon umetniške terapevtske strasti.

Nadalje ime tistega, na kar navaja »ugajanje«, ni resnica. »Ugajanje« se oprime samo tistega, kar iz neke resnice izvzame ureditev identifikacije. »Podobnost« z resničnim je zahtevana le toliko, kolikor gledalca umetnosti uvede v »ugajanje«, se pravi v identifikacijo, ki ureja transfer in torej izpričanje ter odložitev strasti. Ta krpa resnice je prej *to, kar neka resnica izsili v imaginarnem*. Takšno »imaginarizacijo« resnice, ki je razbremenjena vsega realnega, klasiki imenujejo »verjetnost«.⁵

Navsezadnje se mir med umetnostjo in filozofijo v celoti opira na razmejitev med resnico in verjetnostjo. In prav zato je stavek: »Resnično je včasih lahko tudi neverjetno,« klasično geslo v najboljšem pomenu besede, geslo, ki naznanja razmejitev in filozofiji pridržuje njene pravice *poleg* umetnosti. Filozofiji, ki si, kot vidimo, dopušča možnost, da ni verjetna. Klasična definicija filozofije: neverjetna resnica.

Kakšno ceno je treba plačati za ta mir? Umetnost je nedvomno nedolžna, neomadeževana, a to pomeni, da je ne omadežuje nobena resnica. Se pravi, da je vpisana pod imaginarno. Strogo vzeto, umetnost v klasični shemi ni neko mišljenje. Vsa je v svojem dejanju ali v svojem javnem delovanju. »Ugajanje« umetnost namenja neki službi. Lahko bi rekli naslednje: po klasičnem videnju je umetnost javna služba. Sicer pa jo natanko tako razume država, tako z absolutističnim vazalskim podrejanjem umetnosti in umetnikov kot z moderno malenkostnostjo dodeljevanja subvencij. Glede zavozlanosti, ki nas zanima, je država (razen morda socialistične države, ki je prej didaktična) v bistvu klasična.

Povzemimo.

Didaktičnost, romantizem, klasicizem so možne sheme vozla med umet-

⁵ Fr. *vraisemblance* – sestavljanica iz *vrai* in *semblance*, kar bi lahko dobesedno prevajali kot »videz resnice/resničnega«. Bralec naj ohranja v spominu, da beseda »verjetnost« tu vedno meri na »videz resnice«. (Op. prev.)

nostjo in filozofijo, tretji člen tega vozla pa je vzgoja subjektov, še posebej mladine. V didaktičnosti se filozofija zavozla z umetnostjo v načinu vzgojnega nadzorovanja njene zunanje usmerjenosti k resničnemu. V romantizmu umetnost v končnosti uresničuje vso subjektivno vzgojo, ki je je zmožna filozofska neskončnost Ideje. V klasicizmu umetnost ujame željo in vzgaja njen transfer tako, da ji ponuja videz njenega objekta. Filozofija je tu poklicana le kot estetika: daje svoje mnenje glede pravil »ugajanja«. Za naše, iztekajoče se stoletje je po mojem mnenju značilno, da v množičnem merilu ni uvedlo nove sheme. Kljub trditvam, da je to stoletje »koncev«, prelomov, katastrof, ga glede na zavozlanost, ki nas zadeva, sam vidim prej kot nazadnjaško in eklektično stoletje.

Kakšne so v 20. stoletju množične naravnosti mišljenja? Množično ugotovljene *singularnosti*? Vidim samo tri: marksizem, psihoanaliza in nemška hermenevtika.

In jasno je, da je, kar zadeva misel o umetnosti, marksizem didaktičen, psihoanaliza klasična, heideggerjevska hermenevtika pa romantična.

Očitnost diktatov in preganjanj v socialističnih državah ni tista, ki bi v prvi vrsti dokazovala, da je marksizem didaktičen. Najzanesljivejši dokaz najdemo v izostreni in ustvarjalni misli Bertolda Brechta. Po Brechtu obstaja neka splošna in zunanja resnica, resnica znanstvenega značaja. Ta resnica je dialektični materializem, glede katerega Brecht ni nikoli dvomil, da tvori podlago nove racionalnosti. Ta resnica je v svojem bistvu filozofska in »filozof« je oseba-vodnik Brechtovih didaktičnih dialogov; on je zadolžen za nadzorovanje umetnosti z latentno predpostavko o dialektični resnici. S tem pa je Brecht tudi stalinist, če s stalinizmom – kakor je treba – razumemo spojitve politike in filozofije dialektičnega materializma pod jurisdikcijo zadnje. Ali pa recimo, da Brecht udejanja stalinizirani platonizem. Brechtov najvišji cilj je bilo ustvariti »družbo prijateljev dialektike« in gledališče je bilo v mnogih pogledih sredstvo takšne dialektike. Distanca je protokol »delujočega« filozofskega nadzorovanja vzgojnih ciljev gledališča. Videz mora biti distanciran od sebe samega, tako da bo v samem odmiku *pokazana* zunanja objektivnost resničnega.

Brechtova veličina je v bistvu v tem, da je trdovratno iskal imanentna pravila platonske (didaktične) umetnosti, namesto da bi se tako kot Platon osredotočil na razvrščanje obstoječih umetnosti na dobre in slabe. Njegovo »ne-aristotelovsko« gledališče (se pravi: ne-klasično in navsezadnje platonsko gledališče) je umetniški izum najvišje moči v reflektivnem elementu podrejenosti umetnosti. Brecht je Platonovim protigledališkim naravnostim zagotovil gledališko aktivnost. To je storil tako, da je umetnost osredotočil na možne oblike subjektivacije zunanje resnice.

Iz tega tudi izhaja pomen epske razsežnosti. Kajti prav epskost v intervalu igre razkazuje *korajžo* resnice. Po Brechtu umetnost ne proizvaja nobene resnice, temveč je razjasnitev pogojev njene korajže, s predpostavko resničnosti. Umetnost pod nadzorom je terapijka strahopetnosti. Ne strahopetnosti na splošno, ampak strahopetnosti *pred resnico*. To je seveda razlog, zakaj je lik Galileja osrednji in tudi zakaj je ta igra Brechtova trpinčena mojstrovina, igra, v kateri k sebi obrne paradoks notranje epopeje zunanosti resničnega.

Po mojem mnenju je očitno, da je heideggerjevska hermenevtika še vedno romantična. Izpostavlja navidezno nerazločljiv preplet izreke pesnika in misli misleca. A prednost vseeno ostaja na pesnikovi strani, saj je mislec le napoved preobrata, obljuba nenadnega prihoda bogov na vrhuncu stiske, povratna razjasnitev zgodovinskosti biti. Medtem ko pesnik na svoji strani v tkivu jezika izpolnjuje zabrisano pastirstvo Odprtosti.

Lahko bi rekli, da Heidegger na hrbtni strani Nietzschejevega filozofa-umetnika razvija lik pesnika-misleca. A za nas je pomembno, *da tu kroži ista resnica*, in to označuje romantično shemo. Zastrtost biti pride na misel v skupni zvezanosti pesmi in njene interpretacije. Interpretacija zgolj *prepusti* pesem trepetanju končnosti, v katerem se mišljenje utrjuje v dopuščanju zastrtosti biti, kakor da bi se ta že razjasnila. Mislec in pesnik v medsebojnem podpiranju v govoru utelešata razprtje njene zaprtosti. In v tem pesmi v pravem pomenu besede še vedno ni enakega.

Psihoanaliza je aristotelovska, popolnoma klasična. Če se hočemo o tem prepričati, je dovolj prebrati tako Freudove eseje o slikarstvu kot Lacanove eseje o gledališču ali poeziji. Tu se za umetnost misli, da pripomore k temu, da se objekt želje, ki ga ni mogoče simbolizirati, dogodi kot izmaknitev na samem vrhuncu simbolizacije. Delo doseže, da se v njegovem formalnem aparatu razblini neizrekljivo iskrenje izgubljenega objekta, s čimer nase neustavljivo priklene pogled ali uho tistega, ki se mu izpostavi. Umetniško delo nadaljuje transfer, ker v svoji svojevrstni in zviti konfiguraciji razkazuje, kako realno naččenja simbolno, kako je objekta *a*, ki je vzrok želje, ekstimen⁶ Drugemu, zakladnici simbolnega. Zaradi česar je njegov zadnji učinek še vedno imaginaren.

Zato bom rekel: to stoletje, ki v bistvu ni predrugačilo doktrin zavozlanosti med umetnostjo in filozofijo, je vendarle izkusilo *nasičenost* teh doktrin. Didaktičnost je nasičena z zgodovinskim in državnim izvajanjem umetnosti v

⁶ Fr. *extimité (de l'objet a à l'Autre)* – beseda, sestavljena kot nasprotje *intimité* (intimnost, notranja povezanost), v kateri je predpona *in-*, označujoča notranjost, zamenjana s predpono *ex-*, označujočo zunanost. Lahko bi jo prevajali kot »zunanja povezanost« (objekta a z Drugim). (Op. prev.)

službi ljudstva. Romantizem je nasičen z deležem čiste objube, ki jo – vedno spojeno z domnevno vrnitvijo bogov – vsebuje heideggerjevski aparat. In klasicizem je nasičen z zavestjo o sebi, ki mu jo podeljuje celotno razvitje teorije želje: iz česar – če ne podležemo utvaram »uporabne psihoanalize« – izhaja uničujoče prepričanje, da je odnos psihoanalize do umetnosti vedno zgolj usluga psihoanalizi sami. Brezplačna usluga umetnosti.

To, da so vse tri sheme nasičene, bi danes lahko proizvedlo nekakšno razvozanje členov, neki brezupen raz-odnos med umetnostjo in filozofijo ter čist in preprost izpad tistega, kar je krožilo med njima: vzgojna tema.

Avantgarde tega stoletja, od dadaizma do situacionizma, so bile zgolj spremljajoče izkušnje sodobne umetnosti, ne pa ustrezna oznaka operacij te umetnosti. Vloga, ki so jo igrale, je bila prej vloga reprezentacije kot pa vloga zavozlanja. Avantgarde so bile namreč zgolj brezupno in nestanovitno iskanje posredovalne sheme, didaktično-romantične sheme. Didaktične so bile po svoji želji, da bi napravile konec z umetnostjo, po razkrinkavanju njenega od-tujenega in neavtentičnega značaja. Obenem romantične pa po prepričanju, da bi se morala umetnost takoj roditi na novo kot absolutnost, kot celovita zavest o lastnih operacijah, kot neposredno čitljiva resnica o njej sami. Avantgarde, pojmovane kot predlog didaktično-romantične sheme ali kot absolutnost ustvarjalnega razdejanja, so bile predvsem antiklasične.

Njihova meja je bila v tem, da niso mogle trajno utrditi zveze niti s sodobnimi oblikami didaktične sheme niti s sodobnimi oblikami romantične sheme. Empirično gledano: komunizem Bretona in nadrealistov je ostal alegoričen in enako velja za fašizem Marinettija in futuristov. Avantgardam ni uspelo uresničiti njihovega zavestnega namena, namreč da bi postale vodilna sila antiklasične fronte. Revolucionarna didaktičnost jih je obsodila zaradi deleža romantičnosti v njih: skrajnega levičarstva popolnega uničenja in zavesti o sebi, oblikovane *ex nihilo*, nezmožnosti za široko akcijo, razdrobljenosti na skupinice. Hermenevtični romantizem jih je obsodil zaradi deleža didaktičnosti v njih: revolucionarne afinitete, intelektualizma, prezira do države. In predvsem zato, ker se je didaktizem avantgard razkazoval skozi estetski voluntarizem. Vemo pa, da je za Heideggerjeva volja poslednja subjektivna figura sodobnega nihilizma.

Avantgarde so danes prešle. Globalna situacija je navsezadnje naslednja: nasičenost treh podedovanih shem, zaprtje učinkov edine sheme, ki jo je poizkusilo to stoletje in je bila dejansko sintetična: didaktično-romantična shema.

Tezo, okrog katere se pričujoča knjižica gradi kakor niz variacij, bomo torej izrazili takole: z ozirom na situacijo nasičenosti in zaprtosti poskušajmo predlagati novo shemo, četrti način zavozlanosti med filozofijo in umetnostjo.

Preiskovalna metoda bo najprej negativna: kaj je v vseh treh podedovanih shemah takega, čemur bi se bilo danes potrebno odreči? To »skupno« vsem trem shemam je po mojem mnenju odnos med umetnostjo in resnico.

Kategoriji tega odnosa sta imanenca in singularnost. »Imanenca« navaja na naslednje vprašanje: ali je resnica zares notranja umetniškemu učinku del? Ali pa je umetniško delo zgolj instrument neke zunanje resnice? »Singularnost« navaja na drugo vprašanje: ali je resnica, ki jo izpričuje umetnost, popolnoma njej lastna? Ali pa lahko kroži tudi v drugih registrih delujočega mišljenja?

In kaj ugotovimo? Da je v romantični shemi odnos resnice do umetnosti res imanenten (umetnost izpostavlja končni sestop Ideje), ni pa singularen (kajti gre za *eno samo* resnico in misel misleca se ne posveča ničemur, kar bi se razlikovalo od tistega, kar razkriva pesnikova izreka). Da je v didaktizmu odnos gotovo singularen (samo umetnost lahko izpostavi neko resnico *v obliki videza*), nikakor pa ni imanenten, saj je položaj resnice konec koncev zunanji. In da gre nazadnje v klasicizmu zgolj za to, kar neka resnica izsili v imaginarnem v obliki verjetnosti.

V podedovanih shemah odnos umetniških del do resnice nikoli ne zmore biti sočasno singularen in imanenten.

Potegovali se bomo torej za takšno sočasnost. Kar bi lahko izrazili tudi takole: umetnost *sama* je postopek resnice. Ali še: filozofska identifikacija umetnosti se opira na kategorijo resnice. Umetnost je neko mišljenje in dela so realno tega mišljenja (ne pa njen učinek). In to mišljenje ali resnice, ki jih aktivira, so nezvedljive na druge resnice, ne glede na to, ali so te znanstvene, politične ali ljubezenske. Kar pomeni tudi, da je umetnost kot singularno mišljenje nezvedljiva na filozofijo.

Imanenca: umetnost je strogo sorazsežna resnicam, ki jih podarja.

Singularnost: te resnice niso podane nikjer drugje kakor v umetnosti.

Kaj se znotraj takšnega videnja stvari zgodi s tretjim členom vozla, z vzgojno funkcijo umetnosti? Umetnost je vzgojna preprosto zato, ker proizvaja resnice in ker »vzgoja« ni nikoli (razen v zatiralskih in sprijenih montažah) pomenila nič drugega kot to: razmestiti vednosti tako, da lahko skozi pre-dre kakšna resnica.

Umetnost ne vzgaja za ni nič drugega kot za lastno eksistenco. Gre zgolj za to, da *srečamo* to eksistenco, kar pomeni: da mislimo neko mišljenje.

Odnos filozofije do umetnosti, kot do vsakega drugega postopka resnice, mora biti potemtakem v tem, da jo *pokaže* kot tako. Filozofija je dejansko posrednica za srečanja z resnicami, je zvodnica resničnega. In tako kot mora biti lepota v ženski, ki jo srečamo, nikakor pa se je ne zahteva od zvodnice, so tudi resnice umetniške, znanstvene, ljubezenske ali politične, ne pa filozofske.

Problem se tako osredotoči na *singularnost* umetniškega postopka, na to, kar omogoča njegovo nezvedljivo razločevanje, na primer od znanosti ali od politike.

Vedeti moramo, da je teza, po kateri naj bi bila umetnost postopek resnice *sui generis*, imanenten in singularen, pod svojo očitno preprostostjo, lahko bi rekel skoraj naivnostjo, kot filozofska trditev v resnici popolna novost. Večina posledic te teze je še vedno zakrita in sili nas k precej obsežnemu naporu reformuliranja. Simptom tega lahko zaznamo ob ugotovitvi, da na primer Deleuze umetnost še naprej razvršča na stran čutnega kot takega (afekt in objekt zaznavanja⁷), kar paradoksalno nadaljuje heglovski motiv umetnosti kot »čutne oblike Ideje«. Umetnost se tako razdružuje od filozofije (ki je zapisana zgolj izumljanju konceptov) na način, ob katerem resnični namen umetnosti kot mišljenja ostaja še vedno popolnoma nerazviden. Če v to zadevo ne pritegnemo kategorije resnice, nam namreč ne uspe vzpostaviti ravni imanence, na kateri se odvija razločevanje med umetnostjo, znanostjo in filozofijo.

Zdi se mi, da poglobljena težava izhaja iz naslednje točke: kadar se name-nimo razmišljati o umetnosti kot o imanentni produkciji resnic, *kaj je tedaj tehtna enota tega, kar imenujemo »umetnost«*? Je to umetniško delo, singularnost nekega dela? Je to avtor, ustvarjalec? Ali še kaj drugega?

Bistvo vprašanja se v resnici dotika problema odnosa med neskončnim in končnim. Resnica je neskončna množičnost. Tukaj te točke ne morem utemeljevati z dokazi, kot sem storil na nekem drugem mestu. Recimo, da so to jasno uvideli privrženci romantične sheme in so svoje odkritje takoj zabrisali z estetskim diagramom končnosti, umetnika kot Kristusa Ideje. Ali če smo bolj konceptualni: neskončnost neke resnice je to, po čemer se izmika svoji čisti in preprosti identičnosti z obstoječimi vednostmi.

Umetniško delo pa je po svojem bistvu končno. Končno je v trojnem smislu. Najprej se izpostavlja kot končna objektivnost v prostoru in/ali v času. Nato ga vedno normira grški princip dovršenosti: giblje se v izpolnjenosti lastne meje, naznanja, da razkazuje vso popolnost, ki je je zmožno. Nazadnje in predvsem pa samo v sebi preiskuje vprašanje o lastnem koncu, je prepričljivi postopek svoje končnosti. To je tudi razlog, zakaj je (še ena poteza, ki ga razlikuje od generične neskončnosti resničnega) v vseh svojih točkah nezamenljivo: ko je enkrat »prepuščeno«⁷ svojemu imanentnemu koncu, je takšno, kakršno je, za vedno in vsakršen popravek ali preoblikovanje sta zanj nebitvena, ali uničujoča.

Zlahka bi celo trdil, da je umetniško delo dejansko edina končna stvar, ki obstaja. Da je umetnost ustvarjanje končnosti. To je notranje končnega

⁷ Fr. *percept*. (Op. prev.)

mnoštva, ki izpostavlja svojo ureditev v končnem razrezu svoje prezentacije in z njim, ter stavi na svojo zamejenost.

Če torej trdimo, da je delo resnica, bomo morali iz istega nagiba trditi, da je sestop neskončnosti-resničnega v končnost. A ta figura sestopa neskončnosti v končnost je natanko vozal romantične sheme, ki umetnost misli kot utelešenje. Osupnemo, ko ugotovimo, da se ta shema še vedno ohranja pri Deleuzu, po katerem umetnost s kaotičnim neskončnim vzdržuje zvestejši odnos kot kdor koli drug, natanko zato, ker ga konfigurira v končnosti.

Ni videti, da bi bila želja predlagati shemo zavozlanosti filozofija/umetnost, ki ne bi bila ne klasična, ne didaktična, ne romantična, združljiva z ohranitvijo dela kot tehtne enote v preučevanju umetnosti z vidika resnic, ki jih je zmožna.

Še toliko bolj, ker obstaja dodatna težava: vsaka resnica izvira iz dogodka. Tudi to trditev bom pustil v obliki aksioma. Recimo, da si je brezplodno umišljati, da bi lahko kar koli *izumili* (in vsaka resnica je izum, invencija), če se nič ne dogodi, če »se ne zgodi nič drugega kot prostor«.⁸ To bi nas namreč znova privedlo h »genialnemu« ali idealističnemu pojmovanju izumljanja, invencije. Problem, s katerim se moramo ukvarjati, je to, da je o delu nemogoče reči, da je *obenem* resnica in dogodek, v katerem ima ta resnica svoj izvir. Zelo pogosto se trdi, da je treba umetniško delo misliti kot dogodkovno singularnost, ne pa kot strukturo. A vsaka spojitev med dogodkom in resnico vodi nazaj h »kristusovskemu« videnju resnice, saj je potemtakem resnica zgolj dogodkovno samorazodetje same sebe.

Zdi se mi, da je pot, ki naj bi ji sledili, zaobjeta v naslednjih maloštevilnih trditvah.

- Delo praviloma ni dogodek. Je dejstvo umetnosti, je to, iz česar je stkan umetniški postopek.
- Delo tudi ni neka resnica. Resnica je umetniški postopek, ki ga vpelje neki dogodek. Ta postopek *sestavljajo* samo dela. Vendar pa se – kot neskončnost – ne manifestira v nobenem od njih. Delo je torej lokalna instanca, razločevalna točka neke resnice.
- To razločevalno točko umetniškega postopka bomo imenovali njegov *subjekt*. Delo je subjekt obravnavanega umetniškega postopka ali postopka, ki mu to delo pripada. Ali še: umetniško delo je točka-subjekt neke umetniške resnice.
- Neka resnica nima nobene druge bitnosti kot dela, je (neskončno) generično mnoštvo del. A ta dela bit neke umetniške resnice tkejo samo z naključnostjo svojih zaporednih nastopanj.

⁸ Fr.: »*Rien n'a lieu que le lieu.*« – neprevedljiva besedna igra. (Op. prev.)

- Lahko bi rekli tudi: delo je *preiskovanje*, usmerjeno na resnico, ki jo lokalno aktualizira ali katere končni fragment je.
- Delo je tako podrejeno principu novosti. Kajti preiskovanje je povratno potrjeno kot realno umetniško delo, v kolikor je preiskovanje, *ki se prej še ni dogodilo*, nova točka-subjekt v votku neke resnice.
- Dela sestavljajo neko resnico v podogodkovni razsežnosti, ki uvaja *obvezo umetniške konfiguracije*. Neka resnica je nazadnje umetniška konfiguracija, ki jo je vpeljal neki dogodek (dogodek je na splošno skupina del, singularno množstvo del) in se je preko naključij razgrnila v obliki del, ki so njene točke-subjekti.

Tehtna enota misli o umetnosti kot imanentni in singularni resnici navsezadnje torej ni delo niti avtor, ampak umetniška konfiguracija, ki jo je vpeljal neki dogodkovni prelom (ob katerem na splošno neka prejšnja konfiguracija postane zastarela). Takšna konfiguracija, ki je generično množstvo, nima niti lastnega imena, niti končnega obrisa, niti je ni mogoče totalizirati z enim samim predikatom. Ni je mogoče izčrpati, da se jo samo nepopolno opisati. Je neka umetniška resnica in vsem je znano, da ne obstaja resnica resnice. Na splošno jo označujemo z abstraktnimi koncepti (figurativnost, tonalitet, tragedija ...).

Kaj je treba natančneje razumeti z »umetniško konfiguracijo«?

Konfiguracija ni niti neka umetnost, niti neka zvrst, niti neko »objektivno« obdobje v zgodovini umetnosti, niti ne neki »tehnični« dispozitiv. Sekvenca je, ki jo je moč identificirati in jo je vpeljal dogodek, sestavlja pa jo virtualno neskončen kompleks del in o njej je smiselno reči, da v strogi imanenci umetnosti, za katero gre, proizvede neko resnico *te umetnosti*, neko resnico-umetnost. Konfiguracija bo v filozofiji pustila svojo sled, saj bo morala ta pokazati, v kakšnem smislu se ta konfiguracija pusti zapopasti s kategorijo resnice. Sicer pa bodo po drugi strani filozofsko montažo kategorije resnice v njeni singularnosti določale umetniške konfiguracije določenega časa. Tako da drži, da je neko konfiguracijo najpogosteje mogoče misliti na sklopu dejanskega procesa umetnosti in filozofij, ki jo zapopadajo.

Navedli bomo na primer grško tragedijo, ki so jo od Platona ali Aristotela do Nietzscheja mnogokrat zapopadli kot konfiguracijo. Vpeljujoči dogodek nosi ime »Ajshil«, a to ime je kot vsako dogodkovno ime prej kazalo središčne praznine v predhodnem stanju pete poezije. Vemo, da je z Evripidom konfiguracija nasičena. V glasbi bomo raje kot tonalni sistem, ki je preveč strukturalni dispozitiv, navedli klasični slog v smislu, v kakršnem o njem govori Charles Rosen – kot sekvenco, ki jo je mogoče identificirati med Haydnom in Beethovnom. Nedvomno bomo lahko rekli, da je med Cervantesom in Joyceom roman ime za konfiguracijo v prozi.

Pripomnili bomo, da nasičenost neke konfiguracije (narativnega romana okoli Joycea, klasičnega sloga okoli Beethovna itd.) nikakor ne pomeni, da je konfiguracija končna množstvenost. Kajti nič iz njene notranjosti je ne omejuje ali izpostavlja principa njenega konca. Redkost lastnih imen, kratkost sekvence – to so empirične danosti, ki nimajo posledic. Sicer pa poleg lastnih imen, ki se ohranijo kot značilne ponazoritve konfiguracije, ali poleg »bleščečih«⁹ točk-subjektov na njeni generični poti, v resnici vedno obstaja virtualno neskončna količina manj pomembnih, neznanih, redundantnih itd. točk-subjektov, ki pa zato niso nič manj del imanentne resnice, katere bit je konfiguracija. Seveda se dogodi, da konfiguracija ne sproža več jasno zaznavnih del ali odločilnih preiskovanj o njej sami. Dogodi se tudi, da kak nepredvidljiv dogodek konfiguracijo za nazaj razkrije kot zastarelo z ozirom na obveze kake nove konfiguracije. A v vsakem primeru je neka resnica-konfiguracija, za razliko od del, ki tvorijo njeno snov, notranje neskončna. Kar jasno pomeni, da ne pozna nobenega notranjega maksimuma, nobenega vrhunca, nobenega izteka. Poleg tega je vedno mogoče, da si jo v obdobjih negotovosti ponovno prisvojijo ali da jo ponovno artikulirajo v imenovanju nekega novega dogodka.

Iz tega, da se miselno izluščenje neke konfiguracije pogosto dogodi na robu filozofije – ker filozofijo pogojuje umetnost *kot singularna resnica* in torej kot razmeščena v neskončne konfiguracije –, nikakor ne smemo sklepati, da je filozofija poklicana, da misli umetnost. V resnici *neka konfiguracija misli samo sebe v delih, ki jo sestavljajo*. Kajti ne smemo pozabiti, da je delo izumlja-joče, inventivno preiskovanje konfiguracije, ki torej misli misel, kakršna bi konfiguracija *lahko bila* (ob domnevi njenega neskončnega dokončevanja). Natančneje: konfiguracija se misli skozi preizkus preiskovanja, ki jo obenem lokalno vzpostavlja, zarisuje njeno pri-hodnost⁹ in povratno reflektira njeno časovno krivino. S tega gledišča moramo trditi, da je umetnost, konfiguracija del »v resnici«, v vsaki točki mišljenje tiste misli, ki je ona sama.

Podedovali smo torej trojni problem:

- Kakšne so sodobne konfiguracije?
- Kako je v tem položaju s filozofijo, kolikor jo pogojuje umetnost?
- Kaj je pri tem s temo vzgoje?

Prvo točko bomo pustili ob strani. Vsa sodobna misel o umetnosti je polna pogosto nadvse zanimivih preiskovanj umetniških konfiguracij, ki so zaznamovale stoletje: serialnosti, romaneskne proze, pesniških obdobj, preloma s figuracijo itd.

⁹ Fr. *l'à-venir* – grafično in smiselno razstavljena beseda *l'avenir*, ki pomeni prihodnost, zapisana v tej obliki, pa bi pomenila »to, kar ima priti«. Gre za aluzijo na Heideggerjev prihod v prezenco, poroditev v svet (Op. prev.)

Glede druge točke lahko samo ponovim lastna prepričanja: filozofija ali bolj določena filozofija je vedno predelava neke kategorije resnice. Sama ne proizvaja nobene dejanske resnice. Zapopade resnice, jih pokaže, izpostavi, naznani, da so. S tem obrne čas proti večnosti, saj je vsaka resnica, kot generična neskončnost, večna. Nazadnje ustvarja skupno možnost nezdržljivih resnic in tako naznanja, kaj je ta čas, v katerem deluje, namreč kot čas resnic, ki so v njem na delu.

Glede tretje točke bomo spomnili, da ni druge vzgoje kot vzgoja z resnicami. Problem, ki se ohranja, je v celoti v tem, da resnice so, saj je v nasprotnem primeru filozofska kategorija resnice popolnoma prazna, filozofsko dejanje pa je le akademsko razglabljanje.

Ta »da resnice so«, da »je«, nakazuje soodgovornost umetnosti, ki proizvaja resnice, in filozofije, ki ima pod pogojem, da so, dolžnost in težko nalogo, da jih pokaže. Da jih pokaže, v prvi vrsti pomeni: da jih razloči od mnenja. Tako da je vprašanje, ki se danes zastavlja, naslednje in nobeno drugo: ali obstaja še kaj drugega razen mnenja, se pravi – naj mi bo oproščeno (ali pa ne) za izzivalnost –, ali obstaja še kaj drugega razen naših »demokracij«?

Mnogi, vključno z mano, odgovarjajo: da. Da, so umetniške konfiguracije, so dela, ki so njihovi misleči subjekti, je filozofija, ki naj vse to konceptualno loči od mnenja. Naš čas je vreden več kot »demokracija«, s katero se ponša.

Da bi pri bralcu utrdili takšno prepričanje, bomo najprej začeli z nekaj filozofskimi *identifikacijami* umetnosti. Pesem, gledališče, film in ples bodo izgovori za to.

Prevedla Suzana Koncut