

# Avtonomija umetnosti in sodobna francoska filozofija

Rok Benčin

Obrtna ulica 21, 8250 Brežice  
rok.bencin@gmail.com

*Članek se ukvarja z vprašanjem, kako je znotraj določenih tokov sodobne filozofije mišljeno razmerje filozofije do umetnosti, in s tem povezanimi pojmi, kot sta npr. avtonomija in imanenca. Pri tem skuša razmerje med literaturo in diskurzom o literaturi pojmovati mimo enostavne delitve na »zveste« in »prisvajajoče« diskurzivne obravnave literature.*

Ključne besede: filozofija umetnosti / literatura in filozofija / avtonomija umetnosti / imanenca / Badiou, Alain / Rancière, Jacques

## Uvod

Problematično razmerje med filozofijo in umetnostjo francoski filozof Alain Badiou slikovito ponazori z razmerjem med gospodarjem in histeričarko (znanim iz lacanovske psihoanalize). Umetnost, torej histeričarka, se sklicuje na svoje neujemljivo bistvo in izraža nenehno nezadovoljstvo z opredelitvami sebe, ki jih dobiva od gospodarja, torej filozofije, s čimer nad njim pridobi določeno oblast. Gospodar je sicer pripravljen vedno znova začeti s proizvodjanjem vednosti, ki bi na novo določila bistvo umetnosti, a včasih ima ugovarjanja le dovolj in histeričarko pretepe. Filozofija tako v svojem odnosu do umetnosti niha v razdvojenosti med »malikovanjem in cenzuro« (*Mali privočnik* 8), pri čemer lahko kot ustrezajoči skrajnosti navedemo Heideggra in Platona.

V posebnem odnosu do filozofije so tudi umetniške vede, ki nujno temeljijo na tej ali oni filozofsko-teoretski osnovi, hkrati pa se vseskozi distancirajo od obravnave umetnosti, ki se pojavljajo kot sestavni del same filozofije. Pri tem se zastavlja vprašanje, če veda svojih filozofskih predpostavk ne skriva za domnevno nevtralnostjo vednosti oz. kot specifičnost svoje metodologije.<sup>1</sup> Ali res lahko, kljub dopuščanju različnih teoretskih izhodišč, določimo tehnične kriterije obravnave literature, ki bi literarnovedne povsem ločili od filozofskih? Če različnost filozofskih izhodišč vzamemo zares, ni mogoče določiti metodološkega kriterija, ki bi kot nevtralni tretji, ločen od te različnosti, lahko med temi izhodišči raz-

sojal. Ne nazadnje različnost izhodišč pomeni tudi različno teoretizacijo same interpretacije in tudi tega, kaj pomeni »zvestoba« obravnavanemu tekstu oz. njegova avtonomija.

Tako se nam nalaga razmislek o razmerju med obravnavo umetniškega dela in predhodnimi teoretskimi izhodišči, iz katerih posamezna obravnavna izhaja. Spontana teza, ki se pogosto postavlja, začrta razmejitveno linijo med obravnavami, ki imajo za svoje bistvo predhodno teorijo in jemljejo umetniška dela zgolj kot ilustracijo svojih tez, jih skratka izrabljajo za samopotrditev, medtem ko so na drugi strani obravnave, ki sicer tudi izhajajo iz določenih teoretskih osnov, a jim je bistvena sama umetnost, ki jo preučujejo zaradi nje same, jo hočejo zajeti čim bolj neposredno, ji tako rekoč »pustijo biti«. Slednje naj bi brezinteresno zanimal njihov predmet zaradi njega samega. Tako ta razmejitvena črta konkretno pogosto označuje mejo med filozofskimi na eni in literarnovednimi interpretacijami na drugi strani.

Spontanost te teze je najbrž razumljiva zato, ker predpostavlja nekatere filozofske ideje, ki so oblikovale sodobno misel, npr. poziv »nazaj k stvarjem samim«, in predvsem splošni premik k imanenci in njeni avtonomiji. Toda vprašanje v nadaljevanju ne bo, kako lahko branimo avtonomijo umetnosti pred domnevno enostranskimi, redukcionističnimi teoretičnimi prisvojitvami, temveč obratno: kako sodobna filozofija sama konceptualizira svoj odnos do umetnosti in kako definira pogoje možnosti avtonomije kot take. Zanimala me bosta predvsem dva izmed ključnih sodobnih francoskih mislecev, Jacques Rancière in Alain Badiou.

Na podlagi njenih teorij lahko konceptualiziramo ugovore zgoraj predstavljeni razmejitveni gesti na »zveste« in »prisvajajoče« obravnave umetnosti. Danes je sicer evidentno, da je treba umetnosti priznati njeno avtonomijo, jo obravnavati v neskončnosti njene imanence, je ne zvajati na njej zunanje teoretske sisteme ali kako drugače reducirati. Vendar onstran gole zatrditve obstajajo različni načini, na katere lahko to avtonomijo in imanenco tudi pozitivno mislimo. Očitati prisvajanje, parcialnost, zunanost in reduciranje določenim obravnavam umetnosti je možno le na podlagi predpostavljene dovršenosti, celostnosti, sebičnosti same umetnosti. Če pa na ta ontološka vprašanja odgovorimo drugače, takšne razmejitvene črte padejo in vprašanje o tem, kako je umetnosti možno »pustiti biti«, se zastavi na novo.

Drugo kritično področje, pred vdorom katerega naj bi branili umetnost kot avtonomno, je politika. Po stoletjih cenzuriranja se v t. i. dobi konca ideologij pojavi zahteva po apolitičnosti umetnosti. Tudi glede tega vprašanja navedena avtorja, posebej Rancière, predlagata zanimive rešitve.

## Delitev čutnega Jacquesa Rancièra

Z delitvijo čutnega (*partage du sensible*) Rancière konceptualizira presečišče estetike politike in politike estetike. Tega vozla ne gre prehitro povezati z znano strukturalistično tezo, po kateri je »vse politično«. Politično v širšem smislu Rancière misli skozi opozicijo med policijo in politiko. Mesto teze o vseprisotnosti oblasti, ki jo vsebuje geslo »vse je politično«, znotraj Rancièrovega konceptualnega aparata zavzema pojem »policij« (Rancière pojem prevzema po Foucaultu, ki citira francoske avtorje 17. in 18. stoletja; označuje tehniko vladanja, ki zadeva človeka in njegovo srečo). Pri policiji gre za partikularizacijo prebivalstva, za razdelitev prebivalstva na dele in dodelitev delom pripadajočih funkcij, ter za določitev tistega prebivalstvu skupnega, ki se razdeli na delom ustrezne deleže.

Temeljna policijska dejavnost je štetje delov skupnosti, ki štejejo kot povezani z družbeno vezjo. Vsakokratno štetje je organizirano okoli neke temeljne delitve, »delitve čutnega«, ki določa, kaj je lahko všteto in kaj ne more biti. Politika v ožjem smislu po Rancièru prinaša prekinitev v tem redu. Delitev čutnega namreč povzroči, da je vsako štetje nujno uštetje, saj nekemu delu skupnosti ne prizna statusa dela skupnosti. Temeljni aksiom Rancièrove misli je namreč enakost kogarkoli s komerkoli, ki pa se v »svetu pojavov« ne more dokončno uresničiti. Vsaka distribucija položajev tako glede na predpostavko enakosti pomeni krivico, konstitutivno za politiko. Enakost je nekaj, kar redko, zgolj tu in tam, vdre v vsakokratni red in učinkuje kot njegovo realno. Enakost ni razodeto bistvo politike, ampak »pojav«, ki v ustaljeni red vnaša presežek, ki ta red v temelju zamaje (glej *Nerazumevanje* 121). Ta pojav je ravno deklaracija obstoja »dela brez deleža«, npr. protest žensk, ki so imele status državljanek, a jim zaradi delitve v čutnem, ki jih je percipirala kot varuhinje zasebne sfere, ločene od javnosti, volilna pravica ni bila priznana. Enakost ni izvorno dejstvo, ki bi ga morali dokazati, niti ni ideal, h kateremu bi morali težiti. Je le fikcija, a takšna, ki lahko proizvede realne učinke, če jo vzamemo kot predpostavko, na podlagi katere bomo delovali.

Rancièrov najljubši primer je Aristotelova delitev bitij na ljudi, ki imajo zmožnost govornice, in živali, ki se samo oglašajo, s čimer kažejo na svoje občutke ugodja ali neugodja. Aristotel sužnja postavi vmes med obe vrsti bitij. Suženj je lahko le prejemnik logičnega sporočila (ukaza), ne more pa biti njegov tvorec (denimo tvorec artikuliranega protesta). Tu gre za delitev čutnega v čisti obliki – govor sužnjev je slišan kot oglašanje, podobno živalskemu. Delitev čutnega tako ne določa le, kaj se sme videti in kaj se mora prezreti (v smislu cenzure), temveč določa že tisto, kar *se* sploh *daje* videti. Tu ne gre za običajen spor, ampak za nekaj, čemur Rancière pravi

»nerazumevanje«. Eden od partnerjev ni pripoznan kot bitje, zmožno *logosa*, in njegova zadeva ni pripoznana kot stvar skupnosti, zato do spora sploh ne more priti. Subjektivirati krivico ne pomeni zahtevati vštetja neke prezrte skupine, temveč zahtevati ovrženje določenega principa štetja. Pomeni tudi vnovično razdelitev čutnega, novo montažo prostora in časa, razmestitev vidnega in nevidnega, besede in hrupa.

Tako kot v filozofski tradiciji tudi pri Rancièru velja, da umetnost predstavlja privilegirano mesto čutnosti, kjer se čutnost podvoji, intenzivira in hkrati stopi v razliko od same sebe. Čutnost se v umetnosti osami, poveča, razgrnejo se njene konsekvence, zaradi česar se na polju umetnosti ponavadi razrešujejo splošna vprašanja čutnosti in njenega razmerja do misli.

Toda po Rancièru ne obstaja čutnost nasploh, ampak zgolj *ta ali ona* čutnost. Vsakokratno čutnost vzpostavlja režim njene delitve, ki določa koordinate prostora/časa, vidnega in nevidnega, slišnega in neslišnega. Ta policijska razmerja seveda reproducirajo tudi umetniška dela, saj so »udeležena« na isti delitvi čutnega kot policija.

Vendar se Rancière ne zaplete v nekakšno demistifikacijo umetnosti. Sicer zanika, da bi imela umetnost brezčasno bistvo, ki bi ji omogočalo avtonomijo od vsakega policijskega reda, toda z nastankom umetnosti v njeni ednini, z ustanovitvijo avtonomije umetnosti v filozofiji 18. stoletja in predvsem z inovacijami v literaturi 19. stoletja, se umetnost vzpostavi kot specifični prostor, za katerega bi lahko rekli, da omogoča distanco čutnosti od same sebe. Umetnost pridobi moč, da vzvratno vpliva na delitev čutnosti in v svoji avtonomiji implicira novo, drugačno delitev. »Tako avtonomizirana estetika pomeni prvič osvoboditev od norm reprezentacije, drugič konstitucijo tipa skupnosti čutnega, ki deluje v svetu domneve, v kot da, ki vključuje tiste, ki niso vključeni, s tem ko naredi viden eksistenčni način čutnega, ki je odtegnjen porazdelitvi delov in deležev.« (*Nerazumevanje* 75) »Umetnostne prakse niso 'izjema' glede na druge. Predstavljajo in rekonfigurirajo razdelitev teh dejavnosti.« (*The Politics* 45)

Takšna umetnost se po Rancièru začne z realizmom 19. stoletja. Flaubertove romane so sodobni kritiki označili za demokratične, kljub njegovi aristokratskosti in političnemu konformizmu. »Njegovi nasprotniki so trdili, da je bil demokratičen v svoji odločitvi, da bo upodabljal in portretiral namesto poučeval.« (*The Politics* 14) Flaubert se je uprl hierarhiji literarnih snovi in slogov, ki pripadajo specifičnim snovem. Enakost vseh snovi in slogov je »enakost vsega, kar preide na pisani strani, razpoložljivo očem vsakogar« (*The Politics* 14). Ta enakost »osnuje skupnost bralcev kot skupnost brez legitimacije, skupnost, ki jo oblikuje le naključno kroženje pisane besede« (*The Politics* 14). Podobna ideja je začela oblikovati tudi slikarstvo: slikanje kuharice z njenimi pripomočki je postalo ravno tako

plemenito kot slikanje generalov in njihovih konjev sredi bitke ali golih lepotic.

Tako kot je estetika v jedru same politike in ni povezana z moderno »estetizacijo« politike, tako tudi politika estetike ni povezana s politizacijo umetnosti, ne s strani državnega predpisovanja primerne sloga, ne s strani angažmaja umetnikov samih. »Umetnost ni politična najprej zaradi sporočil in občutij, ki jih prenaša o ureditvi sveta. Nič bolj ni politična zaradi načina, na katerega reprezentira družbene strukture, konflikte in identitete družbenih skupin.« (*Malaise* 36) Politična je zaradi vnovične razdelitve čutnega, nove montaže prostora in časa, razmestitve vidnega in nevidnega, besede in hrupa. Kot avtonomna oblika izkustva, kjer čutno zavzame distanco od svoje lastne delitve, je umetnost »specifično izkustvo, ki suspendira običajne povezave, ne le med videzom in realnostjo, ampak tudi med formo in materijo, aktivnostjo in pasivnostjo, razumevanjem in občutenjem.«<sup>2</sup> (*Malaise* 45)

Rancière v zgodovini misli izpostavi več filozofskih konceptualizacij umetnosti, različnih »režimov identifikacije umetnosti«. Pri različnih režimih gre za »kantovsko transcendentalno, ki zamenja dogmatizem resnice z iskanjem pogojev možnosti. Hkrati pa ti pogoji niso pogoji misli nasploh, ampak pogoji, imanentni posebnemu sistemu izražanja« (*The Politics* 50). Gre za mišljenjske sheme, ki šele določajo, kako je lahko umetnost vidna.

Režim »etike podob« ima svoj izvor pri Platonu; Platonovo vprašanje ni vprašanje umetnosti, ampak vprašanje podob, njihovega izvora, vsebnosti resnice in učinka. V tem režimu je pomembno to, kako »način biti podob učinkuje na *ethos*, način biti posameznikov in skupnosti« (*The Politics* 21).

»Reprezentativni« oz. »poetični« režim ima svoj izvor pri Aristotelu. Umetnosti so tu izvzete iz oblasti resnice, zato pa so ujetnice normativnega sistema, ki jih delimitira od drugih načinov delovanja in izdelovanja ter definira pogoje, po katerih se njena dela lahko prepoznajo kot pripadajoča tej ali oni umetnosti, kot dobra ali slaba itn. Gre torej za normativni sistem predpisov in hierarhij (glej *The Politics* 21–22).

Tako smo končno prišli do pomena, ki je po Rancièru lasten pojmu »estetika«. Kar smo doslej povedali o njegovem pojmovanju umetnosti, je nujno umestiti v specifičen režim identifikacije umetnosti, ki se imenuje »estetski« in se je pojavil v 18. stoletju. Prekinitev z reprezentacijsko normativnostjo omogoča vzpostavitev singularnosti umetnosti, a »hkrati uniči vsak pragmatični kriterij za izoliranje te singularnosti« (*The Politics* 23). Vzpostavi se »bistvo« umetnosti, hkrati s tem pa izgine možnost definiranja tega »bistva«, ki je bila lastna reprezentacijskemu režimu. Ne nazadnje estetski režim umetnosti vzpostavi identiteto med umetnostjo in ne-umetnostjo, njuno nerazločljivost.

Med avtonomijo umetnosti in njeno političnostjo tako ni nobenega nasprotja. Ni nasprotja med umetnostjo zaradi umetnosti same in njeno politiziranostjo, saj je umetnost politična neodvisno od avtorjevega name-na, da bi vanjo vnesel izrecno politično sporočilo, kakor tudi od njene-ga reprezentiranja družbenih delitev in ideologij. Če umetnost ne bi bila avtonomna, bi bila v celoti policijska. Njena avtonomija kot avtonomija oblike čutnega izkustva omogoči prekinitve z danim izkustvenim redom, kar umetnost naredi v pravem smislu za politično.

Teza o apolitični avtonomiji umetnosti, po svojem izvoru moderna, vendar zelo pogosta v dobi »konca ideologij«, pomeni boj proti »onenaravljensosti« umetnosti, kar je seveda »način zagotavljanja njene 'narave'« (*Malaise* 88). »Zahtevo po 'lastnem umetnosti' se lahko vse bolj in bolj zagotavlja negativno z ožigovanjem vsega, kar meša mejo med umetno-stjo in ne-umetnostjo, posebej ujetništva umetnosti, v katerega jo spravi diskurz o umetnosti nasploh, posebej filozofija.« (*Malaise* 95) Vsaka čistost bistva je namreč diskurz gospodstva in izključevanja in kot taka sama naj-bolj ideološka.

Meja umetnosti s politiko ni edina fronta reafirmacije avtonomije ume-tnosti. Umetnost je treba namreč osvoboditi izpod krempljev vsakega di-skurza o umetnosti, katere vrh je seveda estetika kot filozofska disciplina. »Nelagodje v estetiki« je ravno v pojmovanju estetike kot »jetniškega di-skurza, s katerim filozofija ali neka določena filozofija v svojo korist pone-verja smisel umetniških del in sodb okusa« (*Malaise* 9). A umetnosti tudi ne moremo prepustiti njeni neposredni čutni prisotnosti, saj je ta znotraj rancièrovskega miselnega univerzuma nemišljiva, ker ne obstaja neposre-dnost čutnosti, ki bi predhajala njeni delitvi in s tem tudi že določenemu policijskemu redu. Enačenje smisla s tistim, kar zgolj *je*, predpostavlja *je-vse* tega *je*, s čimer vnaprej izključuje pravo heterogenost čutnega, možnost nemožnega, torej pojavitve tistega, česar *ni*. Filozofi, ki so izumili estet-ski diskurz, so zgolj zaznali spremembe v sami delitvi čutnosti umetnosti ter »izdelali režim intelegibilnosti, v naročju katerega so postale mišljive« (*Malaise* 20).

Rancière torej predlaga zanimiv obrat mišljenja avtonomije umetno-sti: *ravno v vzpostavitvi avtonomije umetnosti, skozi to avtonomijo, se umetnost odpre v radikalno heteronomijo*. Avtonomija je ime presežka umetnosti nad vsako določitvijo njenega pravega mesta, vsako vnaprejšnjo delitvijo na to, kar umetnost je in kaj ni. Tako je avtonomija hkrati že tudi heteronomija: ni mogoče zamejiti »čistosti« umetnosti, ki bi jo ločevala od diskurza o ume-tnosti, politike, vsakdanjega življenja, itd.

## Inestetika Alaina Badiouja

Zanimivost Badioujevega projekta je gotovo v tem, da gradi filozofijo okoli točke njene lastne nemožnosti. Filozofija se mora prepustiti sofistichnim in antifilozofskim pretresom, da se lahko na novo vzpostavi tako, da kritika, ki je bila nanjo naslovljena, nanjo ne bo več aplikabilna. Tako Badiou kot tisti filozof, ki se morda najvztrajneje trudi za renesanso filozofije po njeni postmoderni dekonstrukciji, postavi tezo, da filozofija ne proizvaja nobene resnice. Resnice so stvar »resničnostnih« oz. »generičnih postopkov«, ki so po Badiouju štirje: umetnost, znanost, politika in ljubezen. Filozofija je možna le, če kot svoj pogoj vzame resnice, ki se v njih porajajo.

Izhodišče Badioujevega filozofiranja o umetnosti je torej teza, da je resnica imanentna umetnosti, hkrati pa je ta resnica enakovredna resnicam treh drugih resničnostnih postopkov. Skozi zgodovino pa so obstajale tri drugačne sheme odnosa med umetnostjo in filozofijo oz. med umetnostjo in resnico. »Didaktična« shema trdi, da je »umetnost nezmožna resnice ali da ji je vsaka resnica zunanja« (*Mali priročnik* 9). To paradigmo lahko prepoznamo denimo pri Platonu ali marksizmu. Njej nasprotna je »romantična« shema. »Njena teza je, da je *samo* umetnost zmožna resnice.« (*Mali priročnik* 10) Svoj vrh ta teza doživi v nemški hermenevtiki. »Klasična« shema prinese pomiritev tega problematičnega odnosa. Umetnost sicer res ni zmožna resnice, a za to ji niti ne gre, tako da je ni treba izganjati. Umetnost se giba v registrih ugajanja in verjetnosti, njen namen je predvsem »terapevtika strasti« (*Mali priročnik* 12). Filozofija je glede umetnosti »poklicana le kot estetika: daje svoje mnenje glede pravil 'ugajanja'« (*Mali priročnik* 13). Badioujevi primeri so Aristotel, psihoanaliza, sodobna država.

Trditev, da je resnica umetnosti imanentna, izrazi Badiou tudi takole: »Umetnost je neko mišljenje in dela so realno tega mišljenja (ne pa njegov učinek)« (*Mali priročnik* 19). »S tega gledišča moramo trditi, da je umetnost, konfiguracija del 'v resnici', v vsaki točki mišljenje tiste misli, ki je ona sama.« (*Mali priročnik* 26) Z imanentnostjo gre torej Badiouju zares: umetnost ni zgolj ne-mišljenjska resnica, ki bi potrebovala misleca oz. filozofa, ki jo bo mislil, temveč je sama hkrati tudi misel sebe same. Umetnost ni le svoja lastna resnica, temveč je v svojih delih že tudi premislek svoje resnice (npr.: vsak roman je v sebi premislek umetniške konfiguracije z imenom roman).

Badioujeva postavka, da je umetnost neko mišljenje, ni samoumevna. Ravno izključevanje umetnosti in mišljenja je tisto, zaradi česar je Platon izvedel svojo ostrakistično gesto. »Čemu v mišljenju je pesništvo nasprotno? [...] pesništvo onemogoča diskurzivno mišljenje, *dianoia*.« (*Mali priročnik* 30) Pesem je nasprotje matematike, ki jo Platon postavlja kot pogoj filozofiranja. Toda Badiou trdi, da je moderna doba »idealizirala pesem in

sofisticirala matem« (glej *Mali priročnik* 35). Moderna pesem se sama deklarira kot mišljenje, medtem ko se moderna matematika ukvarja s svojimi lastnimi aporijami. Iz tega izhaja, da se odnos filozofije do pesmi »odslej več ne more opirati na nasprotje med čutnim in intelegibilnim ali med lepim in dobrim ali med podobo in Idejo« (*Mali priročnik* 35). Za Badiouja sta obe resnici, tako pesništva kot matematike, različni, a enakovredni.

Pri Badiouju lahko razberemo tri teze, ki omogočajo avtonomijo resnice umetnosti: (1) umetnost je tako čutna kot mišljenjska (če bi to zanikali, bi bil vsak govor o umetnosti že nedopustna potvorba njenega bistva), (2) umetniško resnico lahko opredelimo zgolj formalno (vsebinska opredelitev ne bi bila opisna, temveč predpisujoča), (3) ne obstaja resnica umetnosti nasploh, takšna, ki bi jo definirala v celoti, temveč obstajajo le posamične resnice umetnosti (tako opredelitev ni predpisujoča in znotraj umetnosti dopušča popolno inovacijo, medtem ko npr. Heidegger umetnosti nehoti predpiše, kakšno resnico mora razkrivati).

Kako bi torej po Badiouju lahko opredelili umetniško resnico? Znano je, da Badioujeva filozofija temelji na pojmovni dvojici biti in dogodka, pri čemer je slednji definiran kot prelom z dano določenostjo biti. Vzemimo primer atiške tragedije. Pojavitev te je bila dogodek, novost, ki je prelomila s predhodno umetniško situacijo, nekaj, kar prej ni bilo mišljivo. Dogodek (ki bi ga lahko poimenovali z imenom Ajshil) vpelje tragedijo kot umetniško konfiguracijo. Ta za nekatere nadaljne umetnike postane zavezujoča; ti v svojih delih predstavljajo svojo vizijo tragedije, svoje mišljenje tega dogodka. Čeprav so dela končna, dokončana in je njihovo nastajanje zgodovinsko in krajevno zamejeno, je sama konfiguracija kot singularna resnica umetnosti neskončna: »Neskončnost neke resnice je to, po čemer se odteguje svoji čisti in preprosti identičnosti z obstoječimi vrednostmi« (*Mali priročnik* 20).

Tako je resnica definirana zgolj formalno in ne predpisuje ničesar vsebinskega glede same umetnosti, poleg tega pa ta definicija resnico umetnosti pomnoži in singularizira: kar lahko rečemo o umetniški konfiguraciji tragedije, ne velja za konfiguracijo z imenom roman itd.<sup>3</sup>

Svojo misel o umetnosti Badiou krsti za »inestetsko«. »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.« (*Mali priročnik* 5)

Filozofija je za Badiouja bistvena misel svojega časa. Sprašuje se, ali se v njenem času »kaj dogaja«. Resnice, ki se rojevajo, so v sebi avtonomne, se v sebi tudi že mislijo, filozofija pa skuša dognati, kakšen je koncept resni-



ce, ki ga prinaša njen čas. To pojmovanje filozofije kot Heglove Minervine sove ima tudi svojo drugo plat: s tem, ko filozofija v svojem času locira resnice, jih deklarira, razglša, jim v svojem miselnem zajetju nudi zavetje in se bori proti resnici nasprotnim prevladujočim mnenjem. Filozofija je tako »zvodnica resničnega« (Mali priročnik 19). »[Filozofija] zapopade resnice, jih izpostavi, naznani, da so. S tem obrne čas proti večnosti, saj je vsaka resnica, kot generična neskončnost, večna.« (Mali priročnik 26)

Če se hoče filozofija glede umetnosti vprašati, kaj jo danes pogojuje, se mora najprej vprašati, »kakšne so sodobne konfiguracije« (Mali priročnik 26). Na tej točki znova naletimo na problem avtonomije umetnosti. Ne gre več za formalne kategorije situacije, dogodka in resnice, temveč mora filozofija postaviti določne, vsebinske teze o posameznih umetniških konfiguracijah, tudi o njenih konkretnih delih. Tu Badiou preprosto zatrdi, da njegova inestetika »opisuje strogo znotrajfilozofske učinke, ki jih proizvaja neodvisni obstoj nekaterih umetniških del« (Mali priročnik 5; podčrtal R. B.). Toda, kaj je s tem sploh rečeno? Ali ne nekaj takega kot: ker smo umetnosti na načelni ravni priznali njeno avtonomijo, jo lahko definiramo na naš, glede na umetnost poljuben način, ne da bi bilo na nas možno nasloviti očitek, da se izneverjamo njeni avtonomiji. Ali tako filozofija ne uporablja še naprej na enak način umetnosti za svoje namene, le da si je s simbolnim priznanjem neodvisnosti umetnosti nad tem početjem oprala roke? Če bi rekli, da sta umetnost in filozofija dve ločeni avtonomni sferi, potem to ne bi bil problem. V tem primeru bi lahko filozofija po mili volji uporabljala tisto, kar bi si mislila o umetnosti, ne da bi to kakorkoli zadevalo samo umetnost. Toda če umetnost res pogojuje filozofijo, potem mora biti tisto, kar v umetnosti, s katero se pogojuje, vidi, tudi realno v tej umetnosti sami.

Poleg tega obstaja še en problem. Badiou zatrdi, da je umetnost avtonomna v sami sebi in nato definira odnos filozofije do te avtonomnosti. A nikjer ne govori o drugih, torej nefilozofskih odnosih do umetnosti. Badiou avtonomije umetnosti ne umesti v določen odnos ali doživetje umetnosti, temveč zgolj v umetniška dela sama. Vendar k umetnini bistveno spada tudi njen recipient. Badiou ne definira razlike med filozofskim in kakšnim drugim odnosom do umetnosti. Pravzaprav filozofija glede umetnosti ne počne nič drugega kot vsak njen recipient: preverja učinke, ki jih ima določena umetnost znotraj njega samega.

Badioujev odgovor na problem nefilozofskih odnosov do umetnosti lahko sicer v obrisih zasledimo v poglavju o filmu njegove knjige o inestetiki. Badiou tu obravnava različne vrste sodb o tej umetnosti. Najprej omenja »nerazločno« sodbo, ki sodi po nerazvidnem merilu všečnosti, hipnega užitka, ki je že v naslednjem trenutku zapišan pozabi. Naslednja vrsta sodb je »diakritična« in je v rabi predvsem v filmski kritiki. Gre za

resnejše, argumentirane sodbe, ki označujejo predvsem stil in kakovost dela. Ta vrsta sodb »ne označuje toliko umetnosti neke dobe kot njeno umetniško ideologijo. Ideologijo, v kateri resnična umetnost vedno tvori luknjo« (*Mali priročnik* 120). Badiou seveda favorizira tretjo vrsto sodb, ki jo imenuje »aksiomatsko«. Ta se sprašuje, »kakšni so učinki tega ali onega filma za mišljenje« (*Badiou Mali priročnik* 121). Iz navedenega lahko sklepamo, da je edina prava sodba o umetnosti tista, ki naznanja umetnostne dogodke, torej inestetska sodba, medtem ko so druge ali subjektivno-patološke ali ideološke v smislu podvrženosti vednosti situacije, imune na pripoznanje dogodka.

Badioujevi priljubljeni besedni umetniki, s katerimi se veliko ukvarja, so Beckett, Mallarmé, Pessoa, Celan in drugi. Za analizo njegove »metode« pa je še posebej zanimiva njegova obravnava 20. stoletja, tudi sama v precejšnji meri sestavljena iz analize umetniških del, ob kateri sam najbolj reflektira lastni postopek.

Naš cilj je, da poskusimo ugotoviti, ali je sintagma '20. stoletje' onkraj preprostega empiričnega štetja pertinentna za misel. Uporabljam metodo, ki je kar se le da notranja. Ne gre za to, da bi stoletje presojali kot neko objektivno danost, pač pa da se vprašamo, kako je bilo subjektivirano, da ga razumemo izhajajoč iz njegovega imanentnega poziva, kot kategorijo samega stoletja. Privilegirani dokumenti bodo za nas teksti (ali slike ali sekvence ...), ki se sklicujejo na smisel tega stoletja za akterje samega stoletja. Ali ki postavljajo besedo 'stoletje', medtem ko je to stoletje v teku, celo komaj začeto, za eno od svojih vodilnih besed. (*Dvajseto* 15–16)

Badiou se distancira od sodb, ki 20. stoletje od zunaj označujejo za stoletje vojn, najhujših zločinov proti človeštvu, totalitarizma itd. S temi kategorijami stoletje samo sebe dejansko ni mislilo. Toda kljub zatrevanju imanence svoje metode, si Badiou ne dela utvar, da neposredno zajame »bit« 20. stoletja samo. »Dvajseto stoletje je bilo označeno kot stoletje groze in množičnih zločinov. Ta predavanja o dvajsetem stoletju hočejo predložiti drugačno bilanco. Drugačno, toda ne nujno nasprotno, kar zadeva dejstva. Ne gre za postavljanje enih dejstev napram drugim. Gre za to, da najdemo neko miselno pot za pristop k temu stoletju. To pot je treba konstruirati.« (*Onstran* 111–112) Iz navedenega vidimo, da predmet, ki ga misel zajema (naj bo to umetniška konfiguracija ali 20. stoletje), ni enostavna objektivna danost, temveč predmet sam misli samega sebe, je torej že svoja lastna notranja subjektivacija, z druge strani pa miselno zajetje tega predmeta ni neposredno, temveč vedno že konstruirano. Spekulativni zaključek bi lahko bil ta, da zunanost misli predmetu zgolj podvaja izhodiščno zunanost predmeta samemu sebi. Zato tudi menim, da pogost očitek, da Badiou obdrži neko filozofsko sito, ki določi kanon,

skozi katerega razpravlja o 20. stoletju, ni relevanten. Kot smo videli, »ne gre za postavljanje enih dejstev napram drugim«. Z dvojnostjo »strasti do realnega« (pojem, s katerim Badiou zajame 20. stoletje) – očiščevalno in odtegovalno<sup>4</sup> – Badiou hkrati v svoj koncept zajame in pojasni tudi tisto, kar v 20. stoletju vidijo njegovi teoretski nasprotniki.

Badioujeva obravnava umetnosti je večplastna. Na eni strani formalno definiranje odnosa med umetnostjo in resnico kot imanentnega, na drugi pa obravnave singularnih umetniških del. Na videz sta obe ravni v protislovju. Če je definicija umetniške resnice striktno formalna, lahko zajame vso umetnost in hkrati s prepovedjo preskripcije prepusti bodočo umetnost naključnosti njene lastne samo-invencije. Cena, ki bi jo bilo treba za to plačati, je praznost takšne definicije. A Badiou obravnava tudi singularna umetniška dela, ostro razbira zrnje od plevla in postavlja svoj kanon umetniških dogodkov.

Res je, da Badiou zagovarja tezo, da umetnost v svoji imanenci producira svoje lastne resnice, odvisne le od naključij dogodkov. Toda preden v zgoraj opisani dvojnosti Badioujevega pristopa vidimo protislovje, je treba razumeti, kaj Badiouju pomeni imanenca. *Bit ni kakšna zaokrožena, počivajoča enost, kar bi pomenilo, da mora inestetika »pustiti biti« umetnosti, da je, karkoli že je, ampak jo preči notranje protislovje.* Imanenca je neskončno ne-vse, nekonsistentno mnoštvo, iz katerega lahko vznikne dogodek. Dogodek v resnici nikoli ne more biti zgolj formalna kategorija – je konflikten presežek sporne neodločljive »vsobine«. Razcep biti in dogodka je tako notranji umetnosti sami. Šele možnost dogodka in resnice znotraj umetnosti zares razpre neskončnost njene imanence.

Da bi bolje razumeli Badioujevo pojmovanje imanence, si moramo ogledati osnove sicer precej zapletene Badioujeve ontologije (glej *L'Être*). Kot je znano, Badioujeva filozofija temelji na dvojici biti in dogodka. Bit kot bit je čisto mnoštvo, mnoštvo mnoštev, pri čemer se ta regres ne ustavi pri kakšnih atomih, ampak pri praznini. Kot taka pa se bit nikjer ne prezentira; odtegnjena je vsakemu patosu prezence, dostopa. Ni doživljaja biti; misli jo lahko le matematika, natančneje teorija množic.

Kako od biti kot biti pridemo do bivajočega? Najprej se iz čistega mnoštva razloči *neka* (neskončna) množica, to čemur Badiou pravi *situacija*. Obstoj Badiou enači s pripadnostjo neki situaciji. To, da neki  $x$  pripada situaciji, pomeni, da je v njej *prezentiran*. Pogoj za to, da se od čiste biti razloči neka situacija, je, da v njej deluje neko strukturiranje, ki mu Badiou pravi *štetje-za-enege*, ki poda pravilo, po katerem situaciji pripadajo le ti elementi, oni drugi pa ne. Pogoj prezentacije, obstoja, mišljivosti je torej *biti-eno*, *biti-strukturirano*. Sama bit kot nestrukturirano mnoštvo ne obstaja nikjer.

Poleg pripadnosti pa teorija množic pozna še operacijo vključitve. Množici *pripadajo* njeni elementi, *vključene* pa so podmnožice, ki so načini *ureditve* teh elementov. Tu se pojavita dve zagati. (1) Aksiom teorije množic je, da obstaja prazna množica, ki je univerzalno vključena. Ta praznina pa ne pripada situaciji, kar pomeni, da ni prezentirana. Tako je hkrati vsepovsod in nikjer. Po rahlo zapleteni izpeljavi se izkaže, da je ta praznina nevarna za situacijo: je namreč točka nemožnosti prezentacije, ostanek potlačenega čistega mnoštva, tistega, kar je struktura morala strukturirati. (2) Druga zagata pa je presežek podmnožic nad elementi. Če je v množici končno število elementov, je možno izračunati, koliko podmnožic tvorijo. Če pa je elementov neskončno, in vse množice človeškega sveta so neskončne, je ta presežek nedoločljiv.

Osnovna implikacija obeh zagat je, da je prezentacija strukturirana kot ne-vsa. Bolj gremo od bivajočega k biti, za bolj nestabilno in kontingetno se izkaže vsaka strukturacija. Bit ni kakšna zaokrožena, počivajoča enost, ampak jo preči notranje protislovje. Pri tem pa je važno, da je ta domnevna bit le zanazajska predpostavka; rezultat strukturacije je namreč vse, kar je, in nič se mu ne izvzema. Zaradi nestabilnosti prezentacije je potrebna podvojitvev štetja, *reprezentacija*, ki urejuje same podmnožice in potlači zagate prezentacije. Gre za operacijo, ki totalizira ne-vse. Temu Badiou pravi *stanje* situacije, ki situacijo naredi za neko celoto, pri čemer je beseda za stanje v francoščini enaka kot beseda za državo, kar je dvojnost, na katero igra Badiou. Država nas vedno šteje kot podmnožice, nikoli kot elemente. Nikoli nismo zgolj ljudje, ki tu živimo, pač neke neskončne množice z lastnim imenom, ampak smo državljani Slovenije, volilci, davkoplačevalci, itd.

Potlačeno ne-vse je lahko odrešeno le ob dogodku. Dogodek je nključno dopolnilo biti, ki ga iz biti ne moremo izpeljati. Dogodek je točka zloma reprezentacije, saj razkrije praznino, ki situacijo prešije nazaj na njeno nekonsistenco. Ker je vse, kar se prezentira, konsistentno, se nekonsistenca pokaže za nazaj šele preko tega presežka. Dogodek je imanentno transcendenten. »Ker je breztemeljni temelj tistega, kar je prezentno, inkonsistenca, bo resnica tisto, kar – iz notranjosti prezentiranega, kot *del* tega prezentiranega – omogoči, da pride na dan nekonsistentnost, ki je konec koncev opora konsistentnosti prezentacije.« (*Manifest* 129) Dogodka ni mogoče imenovati z nobenim imenom, ki je lasten situaciji. Ne da se ga zajeti v vednost situacije, vanjo zavrta luknjo.

Ravno v tem presežku, ki ga poraja nekonsistenca mnoštva kot ne-vsega, vznikne resnica, univerzalno. Izjema – kjer se konsistenca situacije zlomi – je dogodek, ki se naslavlja na vse. »Univerzalno je zgolj tisto, kar je v imanentni izjemi.« (*Sveti Pavel* 113) Resnica ni dogodek sam, temveč subjektivacija dogodka – delo, ki temelji na zvestobi dogodku in v situaciji potegne konsekvence, ki zanjo sledijo iz dogodka.

Kaj pomeni, da je neka resnica univerzalna, resnica za vse? Predvsem to, da ne obstaja noben vnaprejšnji predikat, katerega nosilec bi moral biti subjekt, da bi mu bila dostopna. »Resnica je diagonalna glede na vse komunitarne podmnožice, ne avtorizira je nobena identiteta in tudi sama [...] ne konstituira nobene identitete.« (*Sveti Pavel* 17) Dogodek je paradokso nekaj, kar nas zgrabi, razcepi, po drugi strani pa obstaja le, če se tako odločimo. Zadane nas neodvisno od naše volje, a tako, da od nas zahteva odločitev o tem, če nas je zadel. Časovnost resnice po Badiouju je tako časovnost preteklega prihodnjika, nekaj, kar »bo bilo«, kar zahteva virtualno neskončno verifikacijo. Pri tem je pomembno, da lahko dogodkovno resnico mislimo le skozi njej lastno nemožnost: »Filozofija je v svoji zgodovini zgolj desubstancializacija Resnice« (*Pogoji* 82).

Da bi si še boljše odgovorili na vprašanje, kako misliti imanenco umetnosti v njeni neskončnosti, si moramo ogledati še Badioujevo pojmovanje razmerja neskončnosti in končnosti.

Badiou v *Pogojih* (kjer podrobneje razčlenjuje odnos filozofije do umetnosti) kratko malo zavrne tisto, kar se pogosto pripisuje filozofiji zadnjih dveh stoletij kot njeno največjo vrednost: njen obrat k zgodovini, učasovljenju pojma, končnosti. Badioujeva razmejitvena gesta je tu vehemenna: na isti strani se znajde celoten romantizem (tudi Hegel) ter trije veliki miselni tokovi preteklega stoletja: dialektični materializem, heideggerjanstvo in anglosaksonska analitična filozofija (skupaj s svojimi političnimi ekvivalenti). Skupna točka teh kar najrazličnejših usmeritev je zavračanje platonistične utemeljitve metafizike. Prav zaradi tega, ker se utemeljujejo s koncem metafizike, ostajajo z njo bistveno določene. Umrljivost kot bistveno določilo človeka, ta »patos končnosti«, pomeni tudi nedovršenost Nietzschejeve postavke o smrti Boga. »V razvitju romantične figure ostaja neskončno, ki postane za temporalizacijo končnosti Odprtost, ujeta v Eno, saj ostaja ujeta v Zgodovino. Dokler ostaja kočnost poslednja določitev tu-bitu, dotlej vztraja tudi Bog. Vztraja kot tisto, česar izginotje nam vlada v obliki opuščeniosti, zapuščenosti, kot pustiti-tu Biti.« (*Pogoji* 165) Badiou nasproti tej vztrajni romantični težnji postavi matematiko kot tisto mišljenje, ki je neskončno »nevtralizirala in popolnoma desakralizirala, odtegnila ga je celo sleherni metaforiki težnje, postajanja ali horizonta in ga razpršila [...] v tipologijo brez *avre* množtenosti« (*Pogoji* 176–7).

Badiou svojo misel ostro razmeji od hermenevitične filozofske tradicije. Razmejitev poteka predvsem skozi pojmovanje smisla in interpretacije. »Filozofija ni interpretacija smisla tistega, kar je dano v izkustvu, temveč je operacija neke kategorije, ki je odtegnjena prisotnosti. In ta operacija, ki zgrabi resnice, nakazuje natanko to, da so resnice, ki so zgrabljenе na takšen način, porazdeljene v tistem, kar prekine vladavino smisla.« (Badiou

2006a: 70) Kar Badiouja tu pravzaprav moti, je najbrž naslednje: hermenevtika hoče osmišljati, da pa bi dogodek lahko bil osmišljen, se mora njegova prelomnost zvesti nazaj na zakon situacije. »Interpret ustvari zgolj povezavo pripetljaja s tistim, od česar se je na začetku ločil.« (Badiou 2006a: 352)

Badiouju so ključne ravno točke, kjer situacija od znotraj presega samo sebe, kjer torej situacijo dopolni dogodek, ki se utrne iz njene lastne nekonsistentnosti. Dogodek je s stališča situacije povsem nesmiseln, čeprav ji je imanenten. Če hermenevtika postavlja za bistveno dano celoto smisla, Badiou nasproti temu postavi singularno nesmiselno novost. Smisel se pojavi šele na ravni situacije, ki je vedno že neka zamejena, posredovana bit.

Hermenevtika smisel biti historizira, medtem ko dogodek zgodovino razveljavi. Vendar Badiou ne zanika obstoja zgodovine na način zanikanja vsake kontinuitete, kjer bi obstajale zgolj singularnosti. Zanj je kontinuiteta zakon situacije, medtem ko je dogodek, torej tisto, kar razveljavi to kontinuiteto, skrajno redek. Badiou zanika, da bi obstajala *ena* zgodovina (npr. v heideggerjanstvu gre ta v liniji predsokratiki – metafizika – nihilizem – prebolevanje nihilizma), saj je vsak dogodek nepreračunljiv, povsem singularen, in uvede svojo zgodovino.

Za Badiouja neskončnost ni nedosegljiva točka, h kateri teži človek, določen s svojo ireduktibilno končnostjo. Iz Cantorjeve matematike si izposoja pojem »aktualnega neskončnega«, ki omogoča »odločiti« neskončno. Nekoliko popreproščeno rečeno nepresegljivi končnosti človeka zoperstavi utelešeno neskončnost. Konsekvence takšnega pojmovanja je v nekem drugem kontekstu lepo artikuliral slovenski filozof Rado Riha:

Interpretativni postopek boljšega razumevanja torej ni, kot to postavlja hermenevtična filozofska tradicija, proces nenehne transformacije in artikulacije horizonta Neskončnega, horizonta Celote smisla, v katerega smo vselej že vpeti, ne da bi to Celoto mogli kdajkoli doseči. Postopek boljšega razumevanja temelji [...] na momentu kontingentnosti, ireduktibilnega faktuma, v katerem je horizont Neskončnosti, smotrne celote, ki se kot celota ne spremeni, čeprav ji nenehno nekaj dodajamo ali odvezujemo, neposredno ponavzočen. (475)

## Sklep

Pojem avtonomije s pojmom umetnosti ni zvezan naključno, pač pa se je pojem umetnosti, kot ga poznamo danes, razvil v 18. in 19. stoletju, izoblikoval ravno skozi avtonomizacijo določenih praks, ki so bile v ta pojem zajete. Tudi zaradi tega je umetnost zanimiva za postmoderne in sodobne teoretske debate: »konec velikih zgodb« namreč prinese tudi konec

hegemonije Enega nad množtvom, forme misli nad prostostjo čutnosti itd. Toda problem, ki ga imamo lahko za eno poglavitnih zagat sodobne misli, se s tem šele vzpostavi: kako misliti avtonomijo tistega, kar se upira totalizaciji? Umetnost se pogosto pojmuje kot tisto polje, kjer je takšna avtonomija že vzpostavljena. Znotraj sodobne filozofije pogosto zavzema strateško mesto privilegirane dostopa do biti kot biti.

Pri avtorjih, ki sem jih obravnaval, lahko zasledimo tezo, da bit kot bit ni neposredno dostopna; ne moremo kar odpraviti hegemonizirajoče posredovanosti in priti do avtonomne neposrednosti. Posredovanost je pogoj dostopnosti. Tistega, kar se vzpostavi kot zoperstavljeno dani določenosti biti, kar npr. Badiou imenuje dogodek, tako ne moremo obravnavati zgolj kot nekaj, kar se »pregreši« zoper avtonomijo biti. Dogodek je namreč po Badiouju konkretizacija biti lastne nekonsistentnosti, necelosti. Resnica, ki iz njega izhaja, je tudi sama množstvena, netotalizirajoča. Ključno implikacijo predstavljenih sodobnih filozofij za mišljenje umetnosti in njene avtonomije gre videti ravno v tezi o ontološki necelosti, ki bi jo morali razviti tudi ob vprašanju ontologije umetniškega dela.<sup>5</sup>

Umetnost lahko deklariramo za avtonomno, vendar se ta avtonomija ne »prezentira« v nobenem specifičnem odnosu ali doživljaju ali interpretaciji umetnosti. Ni skratka nobenega neposrednega zajetja umetniškega dela, neodvisnega od pojmovnih kategorij. Pojemovne (ali politične, ideološke) kategorije so zraven že pri konstituciji neposrednosti občutka, niso torej nanj naknadno nanešene, da bi ga lahko od njih osvobajali.

Imanentne, avtonomiji umetnosti zveste interpretacije tako ne moremo opredeliti kot tiste, ki neposredno zajamejo umetniško delo, izhajajoč iz njega samega, za razliko od tistih, ki se umetnosti lotevajo izhajajoč iz predhodno izoblikovanih kategorij. Nemoč slednjih, da bi bile imanentne, je treba priznati kot nemožnost, kar bo šele omogočilo neko imanentnost. Vprašati se je treba o *pogojih možnosti* same imanentnosti. Razmejitveno črto med »dobrimi in slabimi« lahko tako načeloma postavimo med tiste obravnave umetnosti, ki jim umetnost služi zgolj v potrditev ali ilustracijo predhodno obstoječih kategorij, in tiste, ki jemljejo umetnost kot *pogoj* svojih kategorij, ki skušajo ob umetnosti svoje kategorije preoblikovati. Takšne obravnave preverjajo, kaj neko umetniško delo zahteva od misli; tako se ustvari nova razsežnost – tako misli, ki obravnava, kot umetniškega dela, ki je obravnavano. Če je tisto obravnavano dostopno obravnavajočemu zgolj skozi miselne kategorije in če je njena recepcija šele dovršitev umetnine, ti dve novo proizvedeni razsežnosti pravzaprav sovpadeta.

Predlagam torej, da se zavzemamo za branje, ki v branem delu samem najde točko, ki se izvzema miselnemu dojetju (dojetja tu ne moremo ločevati od doživetja), ki torej od misli zahteva, da se reformulira, da bi

jo lahko zajela. Ta točka je navidez kontingentna, nebistvena in iztrgana iz celote dela in celostnosti zgodovinskih, biografskih in drugih vpetosti tega dela, iztrgana iz hermenevitične neskončne celostnosti smisla, ki je že dan – toda, če delo samo, v njegovi imanenci, dojamemo kot netotalizabilno, potem bistvo in celota dela, njegovega teksta in konteksta, ne obstajata. Tako točka, na katero smo v delu trčili in jo vzeli kot za misel zavezujočo, nima biti glede na kaj nebistvena in iz česa iztrgana. Ni torej nova razsežnost predhodno obstoječega smisla; ni novo v starem, temveč staro v novem, nekaj, kar v starem vztraja kot nesmisel, kot izum, ki pa lahko obstaja samo, če ga izumimo na novo. V tem smislu sta lahko neka zunanost in parcialnost naše pozicije glede na umetniško delo ne samo neodpravljljivi, temveč nam šele omogočita razprtje njegove imanence in ponavzočenje njegove neskončnosti.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Filozofska obravnava umetnosti je v slovensko literarno vedo vstopila predvsem skozi delo Dušana Pirjevca, ki je izhajal iz filozofije Martina Heideggra. V nadaljnjem razvoju vede, predvsem komparativistične, so se nekateri specifični pojmi te filozofije zelo uveljavili (npr. pojmovanje zgodovine kot zgodovine metafizike, pojmovanje moderne kot nihilistične dovršitve metafizike in postmoderne kot njenega prebolevanja). Ali niso ti pojmi začeli v slovenski literarni vedi funkcionirati kot nevtralna vednost, ki ji lahko priznamo status znanstvenosti, medtem ko se morajo druga filozofska izhodišča soočiti z očitkom o pretirani »filozofskosti« svojih posegov v razpravljanje o literaturi?

<sup>2</sup> Takšna vnovična razdelitev čutnega kaže na estetiki imanentno političnost. Ta ne pomeni, kot opozarja Rancière, neposrednega vpliva umetnosti na politiko. Flaubertova enakost ni v ničemer podobna enakosti demokratične subjektivacije (glej *The Politics* 57). Problem je v tem, da »ni kriterijev za vzpostavitev primerne soodnosnosti med politiko estetike in estetiko politike« (*The Politics* 62). Ni kriterijev, »so samo izbire« (*The Politics* 61). »Romaneska fragmentarizacija ali slikovna karnevalizacija lahko prav tako dobro služita opisovanju kaosa kapitalističnega sveta iz gledišča razrednega boja kot opisovanju, iz nihilističnega gledišča, kaosa sveta, v katerem je razredni boj sam samo element v dionizovskem kaosu.« (*The Politics* 61) Ta odločitev je umetniškemu delu pogosto zunanja. Tudi v jasnejših primerih politizirane umetnosti, npr. v Brechtovem, se pojavi problem, saj njegovi »učni komadi« niso nikoli preverili svoje ustreznosti, našli svojega militantnega referenta.

<sup>3</sup> Iz tega bi morda lahko sklepali, da bi morala filozofska prerekanja o »bistvu« umetnosti upoštevati tudi to, da ob številnih prerekajočih se filozofijah obstajajo tudi različne umetnosti. Tako bi lahko postavili hipotezo, da načeloma lahko obstajajo različne umetniške konfiguracije, ki ustrezajo različnim filozofskim pogledom na umetnost, torej da je boj med različnimi filozofskimi pojmovanji umetnosti že tudi boj znotraj umetnosti same.

<sup>4</sup> Za očiščevalno strast realno »ni nikoli dovolj realno, da ga ne bi sumili dozdevka« (*Dvajseto* 73). Realno se lahko doseže le z vedno vnovičnim čiščenjem realnega od dozdevkov. Ta strast pelje v destrukcijo, saj nazadnje »edino nič ni sumljiv« (*Dvajseto* 75). A 20. stoletje je izumilo tudi drugo paradigmo strasti do realnega, odtegovalno, ki se opira na »minimalno razliko [...], razliko Istega« (*Dvajseto* 76).



<sup>5</sup> S tem v zvezi lahko omenimo še misleca Jeana-Clauda Milnerja, ki izhaja iz podobnih teoretskih izhodišč kot druga dva omenjena avtorja in je z njima v stalnem dialogu. V precejšnjem kontrastu z Badioujem in Rancièrom, ki poudarjata imanenco obravnave, je Milnerjeva postavka, da se nam lahko »kot netotalizabilen, necel [obravnavani miselni ali umetniški] projekt razpre edino z gledišča *zunanosti*« (Šumič-Riha 204). Po Milnerju tako obstaja »dobra raba zunanosti« (Milner 9), ki kot predpogoj zahteva, da je tudi sama misel ali umetnost, ki se je lotevamo, zadevala ob svojo notranjo zunanost. »Netotalizirajočim delom ustreza netotalizirajoče branje.« (Milner 10)

## LITERATURA

- Badiou, Alain. *L'être et l'événement*. Pariz: Seuil, 1988.
- Badiou, Alain. *Sveti Pavel. Utemeljitev univerzalnosti*. Prev. Alenka Zupančič. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1998. – (Analecta)
- Badiou, Alain. *Mali priročnik o inestetiki*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Društvo apokalipsa, 2004. – (Aut)
- Badiou, Alain. »Manifest za filozofijo«. Prev. Jelica Šumič-Riha. *Ali je mogoče misliti politiko? Manifest za filozofijo*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004. – (Prizma)
- Badiou, Alain. *Dvajseto stoletje*. Prev. Ana Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005. – (Analecta)
- Badiou, Alain. *Pogoji*. Prev. Samo Tomšič in Ana Žerjav. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2006. – (Philosophica)
- Badiou, Alain. »Onstran formalizacije. Intervju z Alainom Badioujem«. Prev. Samo Tomšič. 44.7/8 (2006).
- Milner, Jean-Claude. *Jasno delo. Lacan, znanost, filozofija*. Prev. Peter Klepec in Ana Žerjav. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005. – (Philosophica)
- Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Pariz: Galilée, 2004.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Prev. Gabriel Rockhill. London, New York: Continuum, 2004.
- Rancière, Jacques. *Nerazumevanje. Politika in filozofija*. Prev. Jelica Šumič-Riha. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005. – (Philosophica)
- Riha, Rado. »Kritika razsodne moči kot zadnja Kantova kritika«. V: Kant, Immanuel. *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 1999. – (Philosophica)
- Šumič-Riha, Jelica. »Transmisija in arheologija neuspehov«. V: Milner, *nav. delo*.

## The Autonomy of Art and Contemporary French Philosophy

Keywords: philosophy of art / literature and philosophy / autonomy of art / immanence / Badiou, Alain / Rancière, Jacques

Philosophy is often criticized for being metadiscursive in its relation to art, determining its truth from the outside. Today it is self-evident that art must be accorded the immanence of its truth and its autonomy from every metadiscourse, although opposite this bare assertion there exist various ways in which we also conceive of this autonomy and immanence positively. Reproaching usurpation, partiality, externality, and reduction to particular treatments of art is possible only on the basis of the presumed perfection, wholeness, and self-equality of art itself. Contemporary French philosophy (this article primarily deals with Alain Badiou and Jacques Rancière) offers other bases for conceptualizing immanence. It understands immanence as a non-whole, as generating an overabundance beyond itself. We can therefore understand the treatment of art as faithful to immanence in that it takes as its point of departure this overabundance that excludes itself from the wholeness of a work of art and cognitive categories, alongside which thought must be reshaped in order to encompass this overabundance. In this sense, a certain externality and partiality in our position regarding a work of art not only cannot be dispensed with, but is what enables the revelation of its immanence and the visualization of its infinitude.

Marec 2008