

PREOSTANEK UMETNOSTI¹

Jean-Luc Nancy

Kaj ostaja od umetnosti? Morda samo preostanek². Tako vsaj danes ponovno razmišljamo. Ko za naslov tega predavanja predlagam »Preostanek umetnosti«, imam najprej pred očmi preprosto naslednje: pod predpostavko, da dejansko ostaja zgolj še nek preostanek – obenem izginjajoča sled in skorajda neopazen fragment –, bi nas prav to utegnilo napeljati na sled [*la trace*], umetnosti same, ali vsaj nečesa, kar naj bi bilo zanjo bistveno, če lahko postavimo hipotezo, da to, kar *ostaja*, tudi najbolj *vztraja*. Nato se nam bo ponudilo vprašanje, mar to, kar je bistveno, ne sodi ravno k preostanku, in mar celotna umetnost ne izrazi najbolje svoje narave ali tega, za kar ji gre, prav tedaj, ko postaja preostanek same sebe: tedaj, ko jo odmakne veličina umetniških del, ki razpirajo nove svetove, ko se zdi, da je prešla in ko ne pokaže nič več razen svojega prehajanja [*son passage*]. K tej témi se bomo prav kmalu vrnili, ko bomo поблиžje ugotavljali, kaj je preostanek.

Poteka torej debata okrog sodobne umetnosti in prav z ozirom na to debato ste me povabili, naj danes spregovorim, v *Jeu de paume*, v muzeju – se pravi na tem čudnem kraju, kjer umetnost *zgolj prehaja*: tu ostaja kot minula [*passé*], a obenem nekako *prehodno*: med kraji življenja in prezenca, katerim se morda, brez dvoma najbolj pogosto, ne bo več pridružila. (Morda pa muzej »ni kraj, marveč zgodovina«, kot pravi Jean-Louis Déotte³, neka razporeditev, ki daje prostor prehajanju kot takemu, *prehajanju* bolj kot temu, kar je *prešlo*: prav to zadeva preostanek.)

¹ Gre za besedilo Nancyjevega predavanja v muzeju *Jeu de paume*, ki je bilo pod izvirnim naslovom »Le vestige de l'art« najprej objavljeno v *L'Art contemporain en question*, Jeu de paume, Pariz 1994. Prevod je narejen po: Jean-Luc Nancy, »Le vestige de l'art«, v: *Les Muses*, Galilée, Pariz 1994, str. 133–158. (Op. prev.)

² Francoska beseda »le vestige« izhaja iz latinske besede *vestigium*, ki izvorno pomeni »sled noge«. Prva raba je bila zabeležena leta 1377 (Op. prev.).

³ Jean-Louis Déotte, *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, L'Harmattan, Pariz 1993.

Z vseh strani letijo vprašanja, tesnobno, popadljivo, če je današnja umetnost sploh še umetnost. Obetavna situacija, – v nasprotju s tem, kar mislijo žalobne duše –, saj priča o tem, da nas skrbi za to, kaj *je* umetnost. Drugače rečeno, z zelo težko besedo, skrbi nas za njeno *bistvo*. Ta beseda je dejansko obremenjujoča, nedvomno bo pri nekaterih vzbudila sumničenja glede pollaščenja ali prežanja na filozofsko dediščino, ki jo nakazuje. Toda mi si bomo prizadevali, da bi razbremenili to besedo, vse do njenega lastnega preostanka. Zaenkrat odgovorimo, kaj je v tem obetavnega. Ali nam ta debata omogoča, da vzemo nekaj malega več o »bistvu« umetnosti?

Še poprej je potrebno stvari razjasniti, kajti med seboj se prepleta več debat. Brez dvoma imajo nek skupni rešilni kraj ali izhod, in sicer v *biti* umetnosti, vendar je treba razlikovati več ravni. Nadaljeval bom postopoma, pri čemer bom razporedil svoj predlog po enostavnih zaporednih številkah (deset, če smo natančni).

1. Na prvem mestu naj bi bila debata o umetnostnem trgu, ali o umetnosti kot trgu, kot da je zvedljiva na nek trg, kar bi bil prvi način votlitve njene lastne biti. Debata, kot vemo, o krajih ali prostorih, o instancah in funkcijah tega trga, o javnih in zasebnih institucijah, ki so vanj vpete, o mestu, katerega zavzema »kultura«, ki v nekem širšem oziru že sama po sebi vnaša jabolko spora.

O tem ne bom govoril. To ni v moji pristojnosti. Še enkrat, ne predlagam drugega kot neko refleksijo o bistvu umetnosti, ali o njenem preostanku – in torej o zgodovini, ki pelje k temu preostanku. Gotovo to ne daje neposrednih principov, od koder bi mogli deducirati praktične maksime. Pogajanje med obema registroma sodi drugam. Ne predlagam torej neke »teorije« za neko »prakso« – niti za neko tržno prakso niti, in če je le mogoče še mnogo manj, za neko umetniško prakso.

A glede na to, da tako trčim ob motiv navezovanja umetnosti na diskurze, ki se nanjo nanašajo, in z ozirom na to, da se je zadnje čase za nekatere od teh diskurzov morda zdelo, kot da jih redi neka filozofska inflacija in da obenem sodelujejo, na bolj ali manj potuhnjen način, pri izsiljevanju neke presežne vrednosti v ali na hrbitišču umetnosti, izkoriščam tole priložnost, da bi zatrdil nasprotno, namreč da je delo, ki je v tem, da mislimo ali izrekamo umetnost, ali njen preostanek, na zelo poseben način vpeto ali vtikano v umetnostno delo samo. In to odkar je »umetnost« (pa naj bo trenutek datiranja njenega rojstva kadar koli, od Lascauxa⁴ ali od Grkov naprej, ali pa od te razločitve

⁴ Tu se nahaja prazgodovinska jama z znamenitimi poslikavami (Op. prev.).

dalje, od te *distinkcije*, skratka, ki se ji reče »konec umetnosti«). V vsaki od svojih gest umetnost izzove tudi vprašanje o svoji »biti«: zasleduje svojo lastno sled. Morda ima s samo seboj vselej nek odnos na način preostanka, pa tudi raziskovanja.

(Po drugi strani je veliko današnjih umetniških del, vse preveč, navsezadnje le njihova lastna teorija, ali pa se vsaj zdi, da niso več kot to – še ena druga oblika preostanka. Toda to dejstvo samo je simptom zamolke zahteve, ki zdeluje umetnike, in v kateri ni nič »teoretičnega«: zahteva po prezentaciji »umetnosti« same, zahteva po njeni lastni *εκφρασις*.)

V zvezi s trgom bom vendarle dodal še tole: zagotovo ni dovolj, če zgolj ožigosamo podrejenost umetnin finančnemu kapitalizmu, kot da smo si tako bolj na jasnem glede tega, kaj je tisto, kar umetnost napravlja za nedosegljivo vrednost – ali glede tega, kar njej sami, če smemo tako reči, omogoča, da napravlja za nedosegljivo vrednost samo (uporabno, menjalno in moralno vrednost, pa tudi semantično).

Ne gre za to, da bi opravičevali, še manj, da bi legitimirali, kar koli že. Ne gre za to, da bi hoteli ignorirati dejstvo, po katerem trg ne zadeva le trgovanja z umetninami, marveč umetnine same. Gre samo za naslednje: zgolj z neko obsodbo estetske morale ne pridemo daleč. In to ni nič novega v zgodovini umetnosti, ki nas ni dočakala z namenom, da bi bila tudi trgovska zgodovina. (To, kar je novo, je zgolj neko stanje ekonomije ali kapitala; drugače rečeno, to vprašanje je *politično* v najmočnejšem, v najbolj grobem in težkem smislu besede.) Umetnost je bila vedno *neprecenljiva*, iz presežka ali iz pomanjkanja. Ta nedosegljivost ima opraviti – skozi veliko posredovanj, deviacij in kaptacij – z eno izmed najtežjih in najbolj kočljivih nalog, ki si jih zastavlja mišljenje o umetnosti: misliti, tehtati, ocenjevati to, kar je nadvse dragoceno ali neprecenljivo, neocenljivo. Na način preostanka.

2. V razpravi, za katero bomo rekli, da je »čisto estetska«, bomo razlikovali dve ravni.

Prva raven: nerazumevanje in sovražnost, ki ju sproža sodobna umetnost, sta zadevi *okusa*. V tem primeru je vsakršna diskusija dobrodošla. Ne zavoljo subjektivističnega liberalizma okusov in barv (kjer *diskusije* ni), ampak zato, ker okus (razen če ni, v drugi skrajnosti, pomešan z normativnim nagibom ali z manično diskriminacijo), namreč v debati o okusih in gnusih, navsezadnje ni nič drugega kot obdelava oblike, ki išče samo sebe, sloga, ki še ne ve zase, medtem ko se oblikuje, in ki se *čuti* [*sent*], še preden lahko prepozna svoj *smisel* [*son sens*]. Okus, debata o okusu, je obljuba ali pobuda umetnosti, ki je simetrična s svojim preostankom. To je predlog neke oblike, nekega orisa za neko dobo ali nek svet. S tega vidika bi si želel veliko več debate o tem... Naj

se znova, četudi drugače, zgodijo bitke kot pri drami *Hernani*⁵ ali pri Dadi. Ne bom več nadaljeval v to smer, katere pobudnik je, kot vemo, Kant. (Naj le še pripomnim, da v primeru, če v tem trenutku ni mogoče ponuditi nekega »sveta«, te domnevne nesposobnosti nikakor ne gre podtakniti umetnosti ali umetnikom, kot to počno nekateri, marveč prav »svetu« samemu, ali pa njegovi odsotnosti...)

Druga raven (ki se s prvo ne izključuje, ne zadeva pa več vprašanja o okusu): nerazumevanje in sovražnost, prav tako pa tudi slepo odobravanje so, ne da bi sami vedeli ali ne da bi hoteli vedeti, v sorazmerju s tem, da umetnosti ni več mogoče razumeti niti sprejemati na podlagi istih shem kot nekoč. Verjetno vsaka uporaba besede »umetnost« neizogibno obdrži nekaj od teh shem: ko rečemo »umetnost«, je »velika umetnost« najmanj, kar konotiramo, se pravi nekaj takega kot idejo o veliki formi, ki »naj bi namerno mejila na kozmologijo svojega časa« (gre za nek stavek Lawrencea Durrella v *Aleksandrijskem kvartetu*).⁶ Ko rečemo »umetnost«, pomislimo na kako kozmetiko s *kozmičnim*, *kozmoškim*, celo *kozmogoničnim* dometom in namenom. A če ni κοσμοζ-*a*, kako bo potlej še lahko umetnost v tem smislu? Da κοσμοζ-*a* torej ni več, je nedvomno odločilna oznaka našega sveta: danes *svet* noče več izrekati κοσμοζ-*a*. Zatorej se »umetnosti« ne more zahoteti, da bi izrekala »umetnost« v tem smislu. (Prav zato sem bil za danes najprej predlagal naslov »Umetnost brez umetnosti«.)

Če vnašamo πολιζ v κοσμοζ, potem bi morali tudi s primerom pojasniti to, kar so povedale že naslednje besede G. Sallesa: »Neka umetnost se razlikuje od predhodne in se uresničuje prav zato, ker naznanja neko resničnost, pri kateri ne gre zgolj za neko enostavno, nebitveno oblikovno spremembo: odseva nekega drugačnega človeka. (...) Zapopasti je potrebno tisti trenutek, ko neka oblikovna polnost jamči za rojstvo nekega socialnega tipa.« – povzeto po Déotte, *op. cit.*, str. 17. – Toda kot naš svet ni več *kozmičen*, tako naša πολιζ morada ni več *politična* v takšnem smislu, na kakršnega navajajo zgornje vrstice.

Opredelitvi tega akozmičnega sveta in »apolitične« skupnosti ne smemo pozabiti dodati nečesa, kar ne igra povsem neznatne vloge in kar povzema znameniti Adornov stavek: »Vsakršna kultura, ki sledi Auschwitzu, vključno

⁵ Gledališka uprizoritev drame *Hernani* Victorja Hugoja 25. februarja 1830 (v ugledni gledališki hiši *La Comédie française*) pomeni prvo pomembno zmago romantikov nad klasicisti v Franciji (Op. prev.).

⁶ Lawrence Durrell (1912–1990), pisatelj angleško-irskega rodu; rodil se je v Indiji, umrl pa v Sommièresu. Med drugo svetovno vojno je dve leti preživel v Aleksandriji kot tiskovni predstavnik. Tako je štiri romane svojega opusa *Le Quatuor d'Alexandrie* posvetil svojim mladostnim spominom na to mesto. Delni prevod je pod naslovom *Aleksandrijski kvartet* izšel v slovenskem jeziku pri Cankarjevi založbi leta 1963 in s ponatisom leta 2003 (Op. prev.).

z njegovo takojšnjo kritiko, je zgolj en kup gnoja.« Poleg njegove nominalne vrednosti gre pri »Auschwitzu« še za metonimijo spricho vrste drugih nevzdržnih razlogov. A zavoljo tega ta stavek še ne opravičuje pretvorbe gnoja v umetnino. Nasprotno, izpričuje grozljiv odmev na pripombo takšne vrste, kakršno je izrekel Leiris še veliko prej, preden se je začela vojna, leta 1929: »Sedaj ni več mogoče imeti neke stvari za grdo ali odvratno. Celo drek je ljubek.«⁷ Prepletenosti sveta in nečlovečnosti po našem mnenju ni mogoče niti razplesti niti prikriti. Prav v tem smislu ni več *κοσμοζ-α*. Vendar še nimamo koncepta za neko umetnost brez *κοσμοζ-α* in *πολιζ*, vsaj kolikor bi morala obstajati neka umetnost takšne vrste, oz. kolikor nam še gre za »umetnost«.

Tako so vse obtožbe, vsi pozivi, pridige ali sklicevanja, ki se naslavljajo na umetnost znotraj horizonta, ki ga predpostavljata nek *κοσμοζ* in neka *πολιζ*, katerima bi bilo treba »odgovarjati« ali se nanju »namerno omejiti«, zaman, kajti po našem prepričanju ta predpostavka ni podprta z ničemer. Zato prav tako ni mogoče predpostaviti nekega okraja ali nekega pristojnega organa »umetnosti«, na katerega bi se lahko obrnili, naslovili zahteve, ukaze ali prošnje.

V tej meri – neizmerni meri, v resnici neizmerljivi – si v našem času umetnost nalaga neko strogo namero, neko bolečo hojo k svojemu lastnemu bistvu, ki je postalo enigma, enigma, kateri je njen lastni preostanek očiten. To ni prvokrat: morda je celotna zgodovina umetnosti napravljena iz teh trenj in levitev proti svoji lastni enigmi. Kaže, da sta napetost in levitev danes na vrhuncu. Morda je to le videz, morebiti gre tudi za zgostitev nekega dogodka, ki se dogaja že vsaj zadnji dve stoletji, oz. vse od začetkov Zahoda. Kakor koli že, »umetnost« kroži okrog svojega smisla prav tako, kakor »svet« po svoji odrejeni poti ali okoli svoje osi. V tem oziru ga ni prepira, ki bi vzdržal: mi *moramo* spremljati to pot, *moramo zvedeti*, kako to gre. Tu gre v najbolj striktnem pomenu za morati in vedeti, in ne za bes ali navdušenje, za mržnjo ali za slepa proslavljanja.

3. Togota, obžalovanja, ali zgolj ugotovitve o izčrpanosti: naj najprej spomnimo, da je vse to že zelo izrabljeno. Kant je zapisal, da je umetnost »nedvomno že zdavnaj dosegla neko mejo, ki je ne more preseči«. Ta zamejitev se v kantovskem kontekstu ne ujema z neomejenim naraščanjem zmožnosti; tu, če smo natančni, ne gre za ugotovitev o izčrpanosti, marveč za prvo obliko ugotovitve o »koncu«, in sicer na podlagi dvoumnega nagiba o nekem vselej na novo začetem *končevanju* [*la finition*] umetnosti. Hegel je, kot nam je več

⁷ Adorno, *Dialectique négative* (slov. prev.: *Negativna dialektika*), francoski prevod Payot, Pariz 1978, str. 154; Leiris, *Journal* 1922–1989, Gallimard, Pariz 1992, str. 154.

kot znano, izjavil, da umetnost pripada preteklosti, namreč kot manifestacija resničnega. Renan je ob koncu istega stoletja nedvomno ponovil Heglov premislek: «Véliká umetnost bo celo zamrla. Prišel bo čas, ko bo umetnost stvar preteklosti.» Duchamp je naznanil: »Umetnost je domišljena do kraja.«⁸

Že samo komentar teh štirih sentenc, in njihovega zaporedja, bi zahteval ogromno dela. Tule bom napravil samo vnaprejšnji sklep: umetnost ima neko zgodovino, morda je predvsem zgodovina, se pravi, ne napredovanje, ampak prehajanje, zaporedje, pojavitev, izginitev, dogodek.⁹ Toda *vsakič znova* gre za *dovršitev* [*la perfection*], za dovršenost, ki jo ponuja. Ne dovršitev v smislu cilja in poslednjega konca, proti kateremu bi napredovali, temveč takšna, ki teži k prihodu ali k prezentaciji ene same stvari, kolikor je oblikovana, kolikor se popolnoma prilega svoji bitnosti, v svoji *entelehiji*, če uporabimo to Aristotelovo besedo, ki pomeni »bitje, izpolnjeno v svojem smotru/koncu [*en sa fin*], dovršeno«. Tukaj gre torej za dovršitev, ki je vselej *in progress*, ki pa ne dopušča napredovanja od ene entelehije k drugi.

Tako je zgodovina umetnosti zgodovina, ki se brž in vselej znova izmakne zgodovini ali zgodovinskosti, zamišljeni kot proces in kot »progres«. Lahko bi rekli: umetnost je vsakič znova neka povsem *druga umetnost* (ne samo neka druga oblika, nek drug slog, marveč neko drugo »bistvo« »umetnosti«), glede na to, da »odgovarja« nekemu drugemu svetu, neki drugi *πολις*, vendar je obenem vsakič znova *vse* to, kar je, *usa umetnost*, takšna, kakršna je navsezadnje sama v sebi ...

Toda ta izpolnjenost brez konca – ali to *končno končevanje* [*cette finiton finie*], kolikor skušamo s tem razumeti neko izpolnjenost, ki se omejuje na to, kar je, a prav zato odpira možnost neki drugi izpolnjenosti, ki je torej prav tako *končno končevanje*, – ta paradoksalni način do-vršitve je brez dvoma to, kar naša celotna tradicija zahteva in čemur se *obenem* v mišljenju izogiba. Ta dvoumna poteza ima zelo globoke vzroke, katerih se bomo dotaknili kasneje. Tako ta tradicija označi kot mejnik, kot nek *konec* v banalnem pomenu, in zelo hitro tudi kot neko *smrt* tisto, kar bi v resnici prav lahko bil suspenz neke oblike, hipnost neke poteze, sinkopa neke pojavitve – in torej prav tako, vsakič znova, nekega izginotja. Ali smo to sposobni misliti? Se pravi, uganili ste, misliti preostanek.

⁸ Kant, *Kritika razsodne moči*, par. 47. Renan: *Dialogues et Fragments philosophiques*, objava brez referenc, str. 83 (2^e Dialogue, »Probabilités«, *in fine*). Duchamp: povzeto po Nella Arambasin, *La Conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914*, doktorska disertacija iz antropologije religij, Univerza Pariz IV-Sorbonna, november 1992, I. del, str. 204; to delo je bogat vir dragocenih podatkov, kar zadeva razpravo o »koncu umetnosti«, in o njenih učinkih na umetnost in na diskurz o umetnosti v tem obdobju.

⁹ S takšnimi razmišljanji je pričel Jan Patočka; glej: *L'Art et le Temps*, franc. prevod E. Abrams, POL, 1990.

Treba ga bo. Kajti če se umetniški dogodek, ki se dovrši in zamre, ponavlja v svoji zgodovini, če celo oblikuje to zgodovino kot ritem svojega ponavljanja (in to, ponavljam, potihoma morda že od Lascauxa dalje), potem se v tem izkazuje neka nujnost. Iz tega se ne bomo izvlekli niti z zaklinjanjem niti z blagoslavljanjem. Zatorej, kot tu ne iščem neke sodbe okusa, prav tako ne predlagam neke *finalne* sodbe o sodobni umetnosti, sodbe, ki bi jo merila, v dobrem ali slabem, z vatlom nekega teleološkega dokončevanja (ki bi bilo neizogibno tudi teološko, in na ta način kozmološko in antropološko). Predlagam nasprotno, da namreč preučimo, za kakšno vrsto »do-vršitve« ali »končnega/niskončnega končevanja« je dovetno to, kar *ostaja*, ko se neka izpolnjenost izkazuje in ko vztraja pri tem izkazovanju. Moj predlog je torej naslednji: gre za *končno, ali preostalo do-vršitev* [*une perfection finie, ou vestigiale*].

4. Če smo zares pozorni in natančno pretehtamo besede in njihovo zgodovino, potem bomo soglašali s tem, da obstaja neka opredelitev umetnosti, ki povzema vse druge (vsaj na Zahodu, pa saj »umetnost« je koncept Zahoda). Zagotovo ni naključje, da je to Heglova opredelitev: umetnost je *čutna prezentacija Ideje*. Nobena druga ji ne ubeži dovolj, da bi se ji v temelju zoperstavila. V sebi zajema, vse do nas, bit ali bistvo umetnosti. Prek več verzij ali odtenkov velja od Platona pa vse do Heideggerja (vsaj do teksta, ki ga poznamo pod imenom *Izvir umetniškega dela*; drugače se godi prvi verziji tega besedila, kakršno je objavil E. Martineau leta 1987; ta analiza, ki je tule sicer ne morem pričeti, bi bila nujna). Onkraj tega smo mi: upiramo se in razpravljamo o tem, kar je znotraj/zunaj te opredelitve; na nas je, da razpravljamo z njo, ker je neizogibna in vendarle, kot bi rad pokazal, že presežena.

Ne le, da ta opredelitev preganja filozofijo, ampak celo narekuje opredelitve, za katere bi se zdelo, da so oddaljene od filozofskega diskurza. Vzemimo nekaj primerov: Durellov obrazec, ki sem ga navedel, ne govori o ničemer drugem; niti tale, od Josepha Conrada: »Umetnost je mogoče opredeliti kot poskus individualnega duha, da bi bil kar najbolj pravičen do vidnega vesolja, in sicer tako, da osvetljuje resnico, ki je razpršena, a vendarle ena sama, ko v sebi skriva vsakega od svojih vidikov«¹⁰; kot tudi ne tale drugi, čigar podobnost je samo bolj prikrita in katerega Norman Mailer povzema po Martinu Jonsonu: »Umetnost je izmenjava čustev«¹¹, niti ne tale, ki ga je zapisal Dubuffet: »Ni umetnosti brez opoja. Pa kaj: nora opojnost! ki um prekopica! Obrezumlja! [...] Umetnost je najbolj strastna orgija v dosegu človeka ...«¹²

¹⁰ Uvod v *Le Nègre du Narcisse* (slov. prev.: Črnc z »Narcisa«, op. prev.).

¹¹ *Morceaux de bravoure*, Gallimard, Pariz 1992, str. 401.

¹² *Prospectus et tous écrits suivants*, I, Gallimard, Pariz 1967, str. 79.

Da bi razumeli, ne enostavne identitete, marveč globoko istovrstnost teh obrazcev, zadošča, da ne pozabimo na to, da heglavska Ideja nikakor ni Ideja razuma. Ni niti ideat nekega pojma, niti ideal kake projekcije. Ideja je namreč zbiranje določitev biti v sebi in za sebe (če malo pohitimo, jo lahko poimenujemo tudi resnica, smisel, subjekt, bit sama). Ideja je prezentacija biti ali stvari sami sebi. Tako je v sebi skladna in notranje vidljiva, drugače rečeno, ona je stvar sama, kolikor je videna, pri čemer je beseda hkrati vzeta kot samostalnik¹³ (stvar kot neka vidljiva oblika) in kot pridevnik (*videna* stvar, dojeta v njeni obliki, toda izhajajoč iz sebe, ali iz svojega bistva).

S tega vidika je umetnost čutna vidljivost te inteligibilne, se pravi nevidne vidljivosti. Nevidna oblika – Platonov εἶδος – se nanaša nase in si prilajša samo sebe kot vidno. Na tak način se povnanja in izraža svojo bit Oblike in svojo obliko Biti. Vse velike misli o »posnemanju« so bile vselej zgolj misli o posnemanju bodisi podobe bodisi Ideje (ta pa ni, saj razumete, nič drugega kot *samo-posnemanje* biti, njena transcendentna ali transcendentalna mimika) – in obratno, vse misli o Ideji so bodisi misli o podobi bodisi o posnemanju. Vključno, in še zlasti tedaj, ko se razločijo od posnemanja zunanjih oblik, ali od tako razumljene »narave«. Tako so vse te misli teleološke in se trmasto vrtijo okrog velikega motiva o »*vidni podobi nevidnega Boga*«, kar bo za Origena definicija Kristusa. Tako je vsa modernost, ki govori o nevidnem ali o nepredstavljenem, vselej vsaj na dobri poti, da bo obnovila ta motiv. Prav ta je, na primer, spet tisti, ki narekuje Kleejevo misel, vklesano na njegovem grobu in katero navaja Merleau-Ponty: »*Sem neviden v imanenci*.«¹⁴

Kar je vredno premisleka, je torej naslednje: vidljivost nevidnega kot takega, ali idealiteta, ki je postala prezentna, bodisi v paradoksalni prezenci svoje brezdanjosti, svojih temin, ali pa svoje odsotnosti. Prav to, od Platona dalje, ustvarja *lepo*, morda pa še bolj od Plotina naprej, po katerem gre pri pristopanju k lepoti za to, da postajaš to, kar si, v svoji intimnosti, luči in čisti viziji, kot »*edino oko, ki je sposobno videti poslednjo lepoto*«¹⁵. Poslednjo lepoto, ali sij resnice, ali smisel biti. Umetnost ali čutni smisel absolutnega smisla. In prav to omogoča lepemu, da seže onkraj sebe v »sublimno«, nato v »grozno«, in ravno tako v »groteskno«, v upadanje »ironije«, v neko splošno entropijo oblik, ali v čisto in enostavno postavitev nekega *ready-made* objekta.

5. Morda se bodo nekateri pre naglili z naslednjih sklepom: zdaj pa vidite, zakaj gre umetnost v pogubo, ko ni več Ideje, da bi jo predstavila, ali pa

¹³ Gre za samostalnik in pridevnik v vsebinskem, ne v morfološkem smislu (Op. prev.).

¹⁴ *L'Œil et l'Esprit* (slov. prev.: *Oko in duh*, op. prev.), IV. pogl.

¹⁵ *Ennéades*, II, 6.

umetnik tega noče več početi (ali pa je zgubil smisel za Idejo). Ni več smisla, ali ga nemara nič več nočemo; z zavračanjem smisla in »voljo po koncu«, s katero Nietzsche označuje nihilizem, smo se ujeli na limanice. Zato se od umetnika zahteva, bolj ali manj eksplicitno, naj ponovno najde Idejo, Dobro, Resnično, Lepo ...

Šibak tako tu kot drugod je diskurz tistih, ki verjamejo, da zadošča, če zaplapolamo z zastavo »vrednot« in navržemo nekaj moralnih pridig. Četudi je treba dopustiti možnost, da pri katerem od umetnikov gre za nihilizem (pri tistem, kot pravi Nietzsche, ki »izpostavlja cinično naravo in cinično zgodovino«¹⁶), bo vendarle potrebno analizirati njegov izvor povsem drugače in potegniti drugačen zaključek. Kolikor se umetnost dotika neke skrajnosti, kjer dosega trenutek izpolnitve in/ali suspenza, a jo obenem še naprej opredeljuje in ji zapoveduje »čutna prezentacija Ideje«, potem se zares zaustavlja in dreveni ob poslednji bleščavi Ideje, na njeni čisti in temačni usedlini [*son résidu*]. Navsezadnje ne ostane drugega kot Ideja umetnosti same, kot neka čista gesta prezentacije, ki se sklanja k sebi sami. Toda ta usedlina še vedno deluje kot Ideja in celo kot čista Ideja čistega smisla, ali kot idealna vidljivost, ki nima druge vsebine kot luč samo: kot čisto jedro temin nekega absolutnega samo-posnemanja.

Nič ni bolj platonističnega ali bolj heglavskega kot nekatere oblike, v katerih pretehta neka čistost, ali neka izčiščenost, enkrat materialna, drugič konceptualna, minimalistična, performativna, ali dogodkovna. Lahko bi rekli, da gre za umetnost usedlinaste Ideje. Četudi usedlinasta, ta ne sproža nič manj, marveč nasprotno, neko neskončno željo po smislu in po prezentaciji smisla. In ta usedlina ni preostanek, o katerem bom govoril. Je njegova hrbtna stran.

V resnici pomembna značilnost veliko današnjih umetniških del ni v brezobličnosti ali v popačenosti, v gnusnem ali v čemerkoli že, pač pa v iskanju, želji ali volji po smislu. Želimo *opomeniti* – svet in njegovo zavrženo nasprotje, tehniko in tišino, subjekt in njegovo odsotnost, telo, spektakel, še ne opomenjeno, ali čisto voljo-do-opomenjenja. »Iskanje smisla« je *leitmotiv* (bolj ali manj zaveden) tistih, ki pozabljajo, tako kot Wagnerjev *Parsifal*, da je struktura tega iskanja nekakšna struktura bega ali izgubljanja, kjer želeni smisel polagoma izgublja vso svojo živost.

Tako lahko zahtevamo po Ideji in po njeni zapovedi zasačimo in razgalimo do obisti. Toliko bolj do golega in v živo, kolikor bolj so jima odvzeti referenti in kode za te referente (ki so se nekoč nanašali na religijo, mite, zgodovino, junaštvo, naravo, čustvo, še preden so se navezali na vizijo, na čutenje samo, na teksturo ali materijo, vse do samonanašajoče se forme). Prav tam, kjer se

¹⁶ *Werke in drei Bänden*, III, str. 617, Éd. Schlechta, München, Hanser 1956.

Ideja razbohota, zagrizeno ali pa naivno, se umetnost izčrpa in iztroši: od nje ne ostane drugega kot metafizična želja. Je zgolj še zev, ki teži k svojemu *koncu/smotru*, k nekemu praznemu τελος-u / θεος-u, čigar podobo še predstavlja. Nihilizem torej, a zgolj kot enostaven preobrat idealizma. Če je za Hegla z umetnostjo konec, ker se je Ideji uspelo predstaviti v njenem lastnem elementu, v filozofskem konceptu, potem se za nihilista, obratno, umetnost konča, ko se predstavi v svojem lastnem, a praznem konceptu.

6. S tem vendarle še nismo izčrpali vseh virov opredelitve umetnosti – niti virov umetnosti same. Nismo še prišli h koncu z njenim *koncem*. Ta razkriva še neko dodatno zapletenost, iz katere danes izhaja vsa zamotanost umetniških zadev. Da bi to zapazili, je potrebno storiti korak naprej v logiko »prezentacije Ideje«.

Ta korak ima dve časovni razsežnosti, pri čemer prva še pripada Heglu (in prek njega vsej tradiciji), medtem ko druga meji na Hegla – in prehaja k nam (*via* Heidegger, Benjamin, Bataille, Adorno).

Prvo obdobje se povrne k trditvi, da je prav »čutna prezentacija Ideje« absolutna nujnost Ideje. Drugače rečeno, Ideja je lahko to, kar je – predstavitev stvari v njeni resnici — samo skozi, v in kot ta čutni red, ki je obenem njeno povnanjenje, še več, ki je povnanjenje samo, in sicer kot tisto, kar je odvezto Ideji pri povratku-na-sebe in za-sebe. Ideja mora sestopiti iz sebe, da bi bila sebstvo. Temu se reče dialektična nujnost. Kot vidite, so njene implikacije dvoumne: po eni strani je umetnost še vedno nujna, – kako bi se torej mogla končati? –, toda po drugi strani je Ideja tista, ki je predstavljena zato, da bi se končala. Ne bom se več zaustavljal ob tej dvoumnosti, čeprav se moramo še veliko naučiti o zelo specifičnem načinu, ki je na delu v Heglovi *Estetiki* in v njej na skrivaj zapleta, celo sprevrača shemo »konca umetnosti«.

Prehajam torej k drugemu obdobju – k tistemu, ki ga Hegel ne doseže, oz. ne more doseči, skratka k tistemu, kar ostaja kot usedlina dvoumnosti (in čemur se ta dvoumnost torej tudi odpre, na svoj način). Na kratko bi to drugo obdobje lahko opredelili takole: ko se Ideja predstavi, se kot Ideja odtegne. Predlagam, da si to opredelitev ogledamo поблиže.

Predstavitev Ideje je povnanjenje tega, kar je bilo znotraj le, če je notranje to, kar je → *notri*« – samo zunanje in toliko, kolikor je zunaj. (To je v bistvu prava logika samo-posnemanja). Namesto, da bi se ponovno našla in se povrnila kot nevidna idealnost vidnega, Ideja zabriše svojo idealnost, da bi bila to, kar je – toda brž ko je to, kar »je«, to že ni več in ne more več biti.

Z drugimi izrazi: smisel je v njegovi lastni odtegnitvi, in morda je ravno to tisto, kar nam *ostane* od filozofije Ideje, se pravi tisto, kar nam ostane za *misliti*. A da bi odtegnitev smisla *ne bila ponovno neka nepredstavljliva Ideja, ki bi jo bilo*

treba predstaviti, prav to je tisto, kar iz tega ostanka [*ce reste*] in njegove misli ne-razdružljivo napravlja neko nalogo umetnosti: kajti če ta odtegnitev ni neka nevidna idealiteta, ki bi jo bilo potrebno vizualizirati, potem si v celoti zarisuje pot zgolj skozi vidno, kot vidno samo (in kot čutno nasploh). Potemtakem gre za nalogo umetnosti, ki ne bi več zadevala prezentacije Ideje, zato je bi jo morali opredeliti drugače.

7. Prav tu je ostanek preostanek. Če nevidnega ni, potem tudi vidne podobe nevidnega ni. Z odtegnitvijo Ideje, se pravi z dogodjem, ki pretresa našo zgodovino zadnji dve stoletji (ali pa že kar petindvajset stoletij), se odteguje tudi podoba. In kot bomo videli, to drugo, kar ni podoba, je preostanek.

Podoba se odteguje v smislu slepila ali fantazme Ideje, ki naj bi izpuhtela v idealni prezenci sami. Odteguje se torej kot podoba *nečesa*, neke stvari ali nekoga, ki ne bi bila, ona ali on, neka podoba. Zabriše se kot simulaker ali kot obličje biti, kot Kristusov mrtvaški prt ali kot glorijska Boga, kot odtis neke matrice ali kot izraz nečesa nepredstavljivega. (Medtem si zapomnite, kajti k temu se bomo še povrnili, da se morda najprej zabriše neka zelo natančno določena podoba: človek kot podoba Boga.)

Daleč od tega, da bi bili ta »civilizacija podobe«, ki jo prav tako obtožujejo, da je zagrešila zločine nad umetnostjo; smo prej civilizacija brez podobe, ker smo brez Ideje. Naloga umetnosti danes je odgovoriti temu svetu, ali odgovarjati zanj. Ne gre za to, da bi upodabljala to odsotnost Ideje, kajti v tem primeru bi umetnost ostala ujeta v ontoteološko shemo podobe nevidnega, tega boga, ki ga je bilo treba po Montaigneu »upodabljati neupodobljivega«. Gre torej za neko drugo nalogo, katere osnutek je potrebno sedaj nakazati.

Jasno je vsaj to, da bi se s podobo odtegnila vsa umetnost, če bi jo še najprej opredeljevali kot nek odnos podobe do Ideje, ali podobe do neupodobljivega (dvojni odnos, ki približno zaznamuje delitev na lepo in sublimno v tradicionalnih filozofskih določitvah umetnosti). In dejansko je prav to tisto, kar je Hegel predvidel. Če je njegova izpostavitve doživela tolikšen odmev, če so jo celo razširjali in preusmerjali, je to čisto preprosto zato, ker je bila resnična in zato, ker se je umetnost začela poslavljati od svoje vloge kot podobe. Se pravi od svoje ontoteološke vloge: prav v religiji, ali kot religija, heglovska umetnost postaja »stvar preteklosti«. Toda tako se je umetnost začela, ali ponovno pričela, na drugačen način, postajala je vidna drugače kot podoba, začutiti jo je bilo mogoče drugače.

V svetu brez podobe se v tem smislu razvija neko vrvenje, nek vrtnec podobarstva, v katerem *se* ne najdemo več, v katerem se umetnost sama nič več ne znajde. Gre za neko bujno množenje *videnj*, kjer se vidno in čutno sama razpršita v obilje odbleskov, ki pa se na nič ne nanašajo. Videnja, ki ne dajo

nič videti, in ki sama ne vidijo ničesar: videnja brez *vizije*. (Pomislite na izbris romantične postave, kjer je bil umetnik *vizionar*.) Drugače rečeno, a na sorazmeren način, ta svet prečka neka »radikalizirana« prepoved podob, kot pravi Adorno¹⁷, in tako »je sama postala osumljena praznoverja«, razen če ne gre zgolj za tesnobo pred »ničem«, kar naj bi držalo pokonci vsako podobo. S tem »nanašanjem na nič« se torej razpre neka poglobitna dvoumnost: bodisi ta »nič« na grenkoben, in če smem tako reči, na obsesiven način še naprej razumemo kot tisto negativno Ideje, kot negativno Idejo ali kot brezno Ideje (kot praznino v osrčju njenega samo-posnemanja) – ali pa ga je mogoče razumeti kako drugače. Prav to bi želel predlagati pod imenom tega *skoraj ničesar*, kar je preostanek.

8. To kar ostane ob odtegnitvi podobe, ali kar ostane v njeni odtegnitvi, kot ta odtegnitev sama, je v resnici *preostanek*. Koncept te besede nam bosta najprej podali, kar brez dvoma ni naključje, teologija in mistika. Od tod ga bomo prevzeli, da bi nam postal bolj domač. Teologi so vzpostavili razliko med podobo in preostankom, da bi razločili med znamenjem Boga v umni stvaritvi, v človeku kot *imago Dei*, in nekim drugim načinom tega znamenja, v ostanku stvarjenja. Za ta drugi način, preostali način, je značilno naslednje (tu si sposojam analizo Tomaža Akvinskega): preostanek je nek učinek, ki »predstavlja samo vzročnost svojega vzroka, ne pa tudi njegove oblike«. ¹⁸ Tomaž Akvinski kot primer podaja dim, čigar vzrok je ogenj. Dejansko, dodaja, ko se nanaša na smisel besede *vestigium*, ki najprej označuje podplat ali stopalo, neko sled, nek odtis koraka: »Preostanek pokaže, da se je tod gibal nek mimoidoči, ne pa tudi, kateri mimoidoči.« Preostanek ne razpozna svojega vzroka ali svojega modela, za razliko (še enkrat gre za primer Tomaža Akvinskega) od »Merkurjevega kipa, ki predstavlja Merkurja«, in ki je neka *podoba*. (Tu je potrebno spomniti na to, da je pri aristoteljskih konceptih model prav tako nek vzrok, »formalni« vzrok.)

V kipu je ideja, εἰδὼς in idol boga. V preostalem dimu ni εἰδὼς-a ognja. Lahko bi rekli tudi takole: kip ima nekaj »notranjega«, neko »dušo«, dim pa je brez te notranjosti. Od ognja ne ohranja drugega kot njegovo izgorevanje. Reče se »Ni dima brez ognja«, toda tukaj dim najprej napeljuje k odsotnosti ognja, oblike ognja (za razliko, jasno razloži Akvinski, od prižganega ognja

¹⁷ *Dialectique négative (Negativna dialektika)*, op. cit, str. 313.

¹⁸ *Somme théologique*, Ia, qu. 45, art. 7. O podobi in preostanku, pri Tomažu Akvinskem in drugod, se velja poučiti iz analiz Georgesja Didi-Hubermana v njegovem *Fra Angelico – Dissemblance et figuraton*, Flammarion, Pariz 1990. Od njega se oddaljim, ko predlagam nedialektično interpretacijo besede *vestigium*: toda v okviru teologije je dialektična interpretacija, kakor jo podaja Didi-Huberman, popolnoma utemeljena.

kot učinka prižigalnega ognja). Vendar nimamo v mislih te odsotnosti kot take, ne nanašamo se na nepredstavljalnost ognja, marveč na prisotnost preostanka, na njegov ostanek ali na njegovo utiranje prisotnosti. (*Vestigium* prihaja iz *vestigare*, »slediti sledi«, beseda je nepoznanega izvora, tako da se njegova sled zgublja. Tu ne gre za »zasledovanje«, ampak samo za to, da vstavimo svoj korak v sledove koraka.)

Zagotovo za teologijo ogenj obstaja, gre za ogenj Boga – in celo samo ogenj more biti resnično in v vsej polnosti: ostanek je dim in pepel (ali pa gre tu vsaj za enega od polov teološke obravnave, pri čemer drugi ostaja potrjevanje in odobravanje vsake ustvarjene stvari). Ne iščem torej neke nepretrgane izpeljave »preostanka« na podlagi teologije: kajti v tem primeru bi vpeljeval še en ostanek teologije. Da je preostanek lahko popolnoma religiozen, nam dokazujejo drobcu islamskih legend: odtis Mohamedove noge v trenutku njegovega vnebovzvetja. Sicer pa je zadaj za krščansko teologijo celotna biblična duhovnost in teologija sledi ter prehoda. Sled Boga zatorej ostaja *njegova* sled, in Bog se v njej ne zabriše. Mi iščemo nekaj drugega: umetnost naznanja nekaj drugega. Celu pretirana pozornost do te besede »preostanek«, tako kot do katere koli druge besede, bi lahko zapadla v težnjo, da bi iz nje napravili neko bolj ali manj sveto ime, neke vrste svetinjno (kar je druga oblika »ostanka«). Tu je potrebno upravljati z neko semantiko, ki bo sama kot preostanek: ne pustiti smislu/smeri [*le sens*], da bi se postavil/a iznad stopinje mimoidočega.

Na podlagi teh pogojev predpostavljam – za kar verjamem, da je mogoče predlagati izrecno šele po Heglu – , da je umetnost dim brez ognja, preostanek brez Boga, in ne prezentacija Ideje. Konec umetnosti-podobe, rojstvo umetnosti-preostanka; skratka, osvetlitev tega, da je bila umetnost vedno preostanek (in da se je torej vselej izmaknila ontoteološkemu principu). Toda kako to razumeti?

9. V umetnosti bi bilo torej potrebno razlikovati med podobo in preostankom – neposredno v umetniškem delu samem, se pravi znotraj istega dela, morda kar znotraj vseh. Treba bi bilo razlikovati med tem, kar izvaja ali zahteva neko *istovetnost* modela ali vzroka, pa četudi na negativen način, in tistim, kar predpostavlja – ali izpostavlja – zgolj stvar, *neko stvar*, in torej v nekem smislu *kar koli*, vendar pa ne kakor koli, ne kot podobo Niča, in prav tako ne kot čisti ikonoklazem (kar se morda nanaša na isto). Nekaj na način preostanka.

Da bi jasno uvideli, za kaj gre pri tem singularnem pojmovanju, ki se kot neko čudno, težko določljivo telo umešča med prisotnost in odsotnost, med vse in nič, med podobo in Idejo, obenem pa beži pred temi dialektičnimi pari, se povrnimo k *vestigium*-u. Najprej spomnimo, da je za teologa *vestigium Dei*

tisto neposredno čutno, je čutno sâmo v svoji ustvarjeni biti. Človek je *imago*, kolikor je *rationalis*, medtem ko je *vestigium* tisto, kar je čutno. To prav tako pomeni, da je čutno tisti element, v katerem, ali skozi katerega se podoba zabriše in odtegne. Ideja se v njem zgublja – sicer pušča svojo sled, nedvomno, a ne kot odtis svoje oblike: kot obris [*le tracé*], korak njenega izginotja samega. Torej ne oblike njenega samo-posnemanja, niti ne oblike nasploh kot samo-posnemanja, marveč to, kar od nje ostane, ko je nikjer več ni.

Že samo če stopimo korak naprej od ontoteološke zamejitve, korak, ki sledi Heglu po Heglu, a navsezadnje zunaj njega, korak proti *skrajni točki konca umetnosti*, ki končuje ta konec z nekim drugim dogodkom, tedaj nimamo več opravka z dvojico predstavljajoče čutnega in predstavljenega ideala. Opravka imamo z naslednjim: oblika-ideja se odtegne, preostala oblika te odtegnitve pa je to, kar nas naše platonizirajoče besedišče sili poimenovati »čutno«. *Estetika* kot področje in kot mišljenje čutnega ne govori o ničemer drugem. Tu pa sled ni čutna sled nečesa nečutnega, k čemur bi nas napotila ali usmerjala (določala smer proti nekemu Smislu), pač pa je obris [*le tracé*] ali *zarisovanje* [*le tracement*] čutnega, kot njegov *smisel* sam. Kot ateizem (prav to je bil Hegel nedvomno že razumel).

Kaj bi radi s tem povedali? Pomaknimo se še malo naprej v razumevanju *vestigium*-a. Ta beseda označuje stopalo [*la plante du pied*] in njegov odtis ali sled. Na tej podlagi bomo postavili, če lahko tako rečem, dve tezi, ki ne bosta podobarski. Noga [*le pied*] je najprej v nasprotju z obrazom, je najbolj prikrita *postava* [*la face*] ali *površina* [*la surface*] telesa. Tu lahko pomislimo na, z eno besedo, ateološko upodobitev Mantegnovega *Mrtvega Kristusa*, čigar stopala so obrnjena proti našim očem.¹⁹ Spomnili se bomo lahko tudi tega, da beseda *postava* izhaja iz nekega korena, ki pomeni *postaviti*: postaviti, predstaviti, izpostaviti, brez nanašanja na kar koli. Tu ne gre za nič drugega kot za neka tla, ki podpirajo, vendar ne pomenijo podstati ali inteligibilnega *subjekta*: samo prostor, razsežnost in mesto prehajanja. S *stopalom* smo na ravni *ploskega* in *ploščatega*, vodoravnega raztega, brez napotila na iztegnjeno navpičnico.

Prehajanje napravlja drugo tezo: preostanek priča o nekem koraku, hoji, plesu ali o nekem skoku, zaporedju, poletu, padanju, prihajanju-ali-odhajanju, o nekem *transire*. To ni nek razpad, ki je razoran ostanek neke prezenca, gre samo za nek neposreden dotik tal.

Preostanek je ostanek nekega koraka.²⁰ To ni njegova podoba, kajti *korak* sam ni v ničemer drugem kot v svojem lastnem preostanku. Brž ko je na-

¹⁹ To bi med drugim lahko primerjali z Rembrandtovo *La Leçon d'anatomie du Dr.s J. Deyman* (*Učno lekcijo o anatomiji dr. J. Deymana*).

²⁰ Govoriti o *koraku*, pomeni pozdraviti Blanchota in Derridaja.

pravljen, je že mimo. Bolje rečeno, kot *korak* ni nikoli enostavno nekje »napravljen« in odložen. Preostanek je, če lahko tako rečemo, njegov dotik ali njegova izvedba, ne da bi bil njegovo delo. Še drugače rečeno, z izrazi, ki sem jih malo prej uporabil, preostanek je njegovo *neskončno končevanje* (ali *neskončenje*) in ne *končna dovršitev*. Prezence koraka ni, pač pa je prav on sam prihod v prezenco. Nemogoče je dobesedno reči, da *se* korak *nahaja*: nasprotno, vsako *nahajanje* je v strogem pomenu besede vselej že preostanek nekega koraka. Korak, ki je svoj lastni preostanek, ni nekaj nevidnega – ni Bog, niti korak Boga ne –, in prav tako ni enostavno, razstavljeno površje vidnega. Korak ritmizira vidno nevidnega, ali pa obratno, če že moramo govoriti ta jezik. Ta ritem zajema sekvenco in sinkopo, potek in prekinitve, potezo in vrzel, stavek in spazem. Tako napravlja figuro, toda ta figura²¹ ni podoba v takšnem pomenu, o katerem sem prejle govoril. Korak figure, ali preostanek, je njeno zarisovanje, njeno uprostorjenje.

Zato se je potrebno odreči poimenovanju in določanju *biti* preostanka. Kar preostane, ni neka bitnost, – in nedvomno nas prav to naposled napelje na sled »bistva umetnosti«. Da je umetnost danes svoj lastni preostanek, prav to nam odpira pot do nje. Umetnost ni zapadla prezentacija Ideje, niti prezentacija neke zapadle Ideje, marveč predstavlja to, kar ni »Ideja«, premikanje, prihod, prehajanje, odhajanje vsakega prihoda-v-prezenco. Tako v Dantejevem *Peklu* dodatno potapljanje barke ali valjenje novih kamnov najavljata pogubljenecem – a jim ne omogočata, da bi videli – nevidno prehajanje nekega živega bitja.²²

10. Če bi zaobrnilo vprašanje biti, bi se lahko vprašali še o zastopniku: od *koga* je korak? Čigav je preostanek?

Od bogov ni, če pa že, potem priča o njihovem odhodu. Toda ta odhod je star toliko kot umetnost iz Lascauxa. Če »Lascaux« zares pomeni »umetnost«, se pravi, če »umetnost« ni izhajala iz neke magične navlake in nato iz religije postopoma, temveč že vse od začetka naznanja neke druge razmere, ne odtis kolen, marveč sled koraka, potem vprašanje podobe ni nikoli prevzelo umetnosti. Idolatrija in ikonoklazem se dogajata le v odnosu do Ideje. To nikakor še ne pomeni, da umetnost in religije niso bile homogene (dobro bi bilo treba razmisliti tudi o razlikah med njimi). Toda celo v religiji umetnost ni religiozna (Hegel bi bil to razumel).

O koraku živali bi imeli veliko povedati, o njihovem ritmu in o njihovem

²¹ V zvezi z vprašanjem o figuri, glej Philippe Lacoue-Labarthe in J.-L.N., »Scène«, *Nouvelle Revue de psychanalyse*, pomlad 1992.

²² XII, 28 in XIII, 27.

načinu hoje, o množenju njihovih sledi, preostankih tac in vonjev, ter o tem, kar bi pri človeku še utegnil biti živalski preostanek. Nato bi se morali posvetiti še temu, kar je Bataille poimenoval »Lascauxova žival«. (Ob predpostavki, da lahko, kar zadeva žival, zanemarimo vse druge vrste korakov ali prehajanj, tehtanja, drgnjenja, stike, vsa trenja, brazde, raze, marmoracije, praske, ...)

Toda tvegal bom trditev, da je preostanek od človeka. Ne človeka-podobe, ne človeka, pokornega zapovedi, da je treba biti podoba svoje lastne Ideje, ali Ideje sebi lastnega. Potemtakem človeka, kateremu se beseda »človek« slabo prilega, kolikor ga je težko odtegniti Ideji, se pravi humanistični teologiji. Recimo raje, vsaj poskusimo izreči, nič več kot za poskus, *prehajajoči* [*le passant*]. Vsakič znova nek prehajajoči in vsakič znova *kdor koli* – ne da bi bil anonimen, le njegov preostanek ga z ničemer ne poistoveti.²³ Vsakič je torej tudi *skupen*.

Prehaja, *je* v prehodu: kar imenujemo tudi *eksistirati*. Eksistirati: bit, ki prehaja bit samo. Prehod, odhod, zaporedje, prehajanje, oddaljevanje, ritem in sinkopa biti. Ne torej zahteva po smislu, marveč prehod kot *ves kraj* smisla, kot vsa njegova prezenca. Obstajala naj bi dva načina prisotne biti, ali *prae-esse*: bit-pred/naproti [*l'être-au-devant-de*], prezentirano, Ideja, in bit-pred/spredaj [*l'être-en-avant-de*], ki je pred drugimi (a ne prezentira), v prehajanju, in zatoorej vselej-že minula. (V latinščini je *vestigium temporis* lahko pomenilo zelo kratko časovno razdobje, trenutek ali hip. *Ex vestigio* = takoj, pri priči, na kraju samem.)

Vendarle ime človeka vse preveč ostaja neko ime, neka Ideja in neka podoba – zato njegov izbris ni bil napovedan zaman. Brez dvoma, izgovoriti ga na novo, s čisto drugim tonom, obenem pomeni zavračanje tesnobne prepovedi podob, ne da bi s tem nujno vpeljali človeka humanizma [*l'homme de l'humanisme*], se pravi samo-posnemanje njegove Ideje. Toda za zaključek in tako le mimogrede bi lahko za trenutek poskusili še z eno drugo besedo, v mislih imam *ljudi* [*des gens*]. »Ljudje«: beseda-preostanek, ime brez poimenovanja neimenovanega in nerazločenega, kolikor gre za *generično* ime v najboljšem pomenu, a čigar množina se izogiba splošnosti, prej naznanja nasprotno, ednino *vrst* [*des genres*], spolov, rodov [*gentes*], ljudstev, načinov življenja, oblik (Koliko *žanrov* je v umetnosti? Koliko *žanrov žanrov*? Nikoli pa ne umetnosti, ki ne bi imela nobenega žanra ...), in ednina/množina *generacij* in *porajanj* [*des engendremments*], se pravi zaporedij in prehajanj, prihodov in odhodov, skokov, ritmiziranja. – *Umetnost in ljudje*: zapuščam vas ob tem naslovu za kako drugo priložnost.

Prevedla Valentina Hribar Sorčan

²³ Pozdrav, tokrat, Thierryju de Duveu (»Počni kar koli...«, *Au nom de l'art*, Minuit, Pariz 1981).