

Artă și filosofie

Alain Badiou

O legătură dintotdeauna afectată de un simptom, acela al unui balans, al unei pulsații.

La începuturi, avem verdictul ostracizant al lui Platon la adresa poemului, a teatrului, a muzicii. Trebuie de bună seamă spus că, dintre acestea toate, întemeietorul filosofiei, cunoscător rafinat al tuturor artelor vremii lui, bineînțeles, nu reține, în *Republica*, decât muzica militară și cântul patriotic.

La cealaltă extremitate, aflăm o smerenie cucemică față de artă, o îngenunchere pocăită a conceptului, gândit ca nihilism tehnic, dinaintea cuvântului poetic care doar el oferă lumea unui Deschis, în care propria restrînsă e latentă.

Dar la urma urmei deja Protagoras sofistul desemna în deprinderea cu artele cheia educației. Exista o alianță între Protagoras și Simonide poetul, iar Socrate al lui Platon caută să-i dejoace opreliștea și să-i pună intensitatea demnă de gândit în slujba propriilor sale țeluri.

Îmi vine în minte o imagine, o matrice analoagă de sens: filosofia și arta sînt istoric legate una de cealaltă, precum sînt, după Lacan, Maestrul și Isterica. Se știe că isterica vine să-i zică maestrului: „Prin gura mea vorbește adevărul, iată-mă-s, aici *de față*, iar tu, care știi, să-mi spui cine sînt”. Și bănuim că, oricare ar fi subtilitatea învățată a răspunsului dat de maestru, isterica îi va da de-nțeleș că nu-i chiar așa, că acest *de față* despre care-i vorba nu se lasă apucat, că totul e de reluat și că mai trebuie încă muncit, mult, pentru ca să-i placă. Iar așa, ea-i pune capac maestrului și devine stăpîna acestuia [*maîtresse du maître*]. Tot astfel, arta e aici deja, de față, întotdeauna, adresîndu-i gînditorului întrebarea mută și sînteietoare asupra identității ei, în vreme ce prin neconținută sa inventare, prin metamorfoza sa, ea se declară totuși dezamăgită de tot ce enunță filosoful despre ea.

Dacă îi repugnă înrobirea amoroasă, idolatria pe care e nevoit s-o plătească printr-o epuizantă și mereu dezamăgitoare producție de cunoaștere, maestrul istericei nu are de ales, trebuie să folosească bîta. Și la fel, maestrul filosof rămîne împărțit, în privința artei, între idolatrie și cenzură. Ori le va zice tinerilor, discipolii săi, că miezul oricărei educații virile a rațiunii constă în a te ține la distanță de Creatură, ori va sfîrși prin a admite că doar ea, această strălucire opacă din a cărei captivitate nu te poți desprinde, ne instruieste despre ocolul prin care adevărul poruncește să fie produsă cunoaștere.

Și, întrucît ceea ce ne solicită e înnodarea artei cu filosofia, reiese de aici că, formal, acest fel de nod e gândit sub două scheme.

Pe prima o voi numi-o schema *didactică*. Teza ei spune că arta e incapabilă de adevăr sau că orice adevăr îi este exterior. Nu va fi greu să recunoaștem aici cum arta se oferă (precum isterica) în felul adevărului adevărat, nemijlocit sau gol-golot. Și că această goliciune expune arta ca pur *farmec* al adevărului. Mai exact: că arta e aparența [*l'apparence*] unui adevăr fără temei, fără argument, a unui adevăr epuizat în simpla lui prezență. Numai că – și acesta-i întreg sensul procesului platonician – se va respinge această pretenție, această ispitire. Miezul polemicii platoniciene referitoare la *mimesis* desemnează arta nu atît ca imitație a

Textul este piesa de deschidere a volumului *Petit manuel d'inesthétique* [Mic manual de inestetice], Paris, Seuil, 1998, a cărui traducere integrală se află în planurile editoriale Idea. Prima publicare a eseului datează din 1994 și a avut loc în Christian Descamps (éd.), *Artistes et Philosophes: éducateurs?*, [Artiști și filosofi: educatori?] Paris, Centrul Georges-Pompidou.

ALAIN BADIOU (n. 1937) este una din figurile de prim rang ale filosofiei franceze contemporane. Este autorul unei gândiri dintre cele mai originale și puternice, sub trăsăturile ei oarecum clasice, „metafizice”, pe o scenă intelectuală din care n-au lipsit în ultimele decenii nici personalitățile cu faimă mondială, nici curente de gândire care au făcut epocă. Angajamentul său constant și de durată (anterior lui mai '68) de partea unei stîngi revoluționare, fără concesiile și postpartinicia – angajament consecvent cu fibra intimă și temele filosofării sale – nu-i răpește nimic din singularitate; dimpotrivă, conferă autenticitate unei gândiri dedicate tocmai principialității ori „adevărului” (universalității) instaurate, după el, numai de „evenimentul” veritabil (singularitatea concretă, impredictibilă, rară, văzută în același timp ca unica origine și validare atît a posibilității de transformare radicală, cît și a unui subiect care, tot după Badiou, nu există propriu-zis decît afită vreme cît rămîne angrenat în evenimentialul său fondator).

Absolvent al Ecole Normale Supérieure (studii de matematică, în paralel cu cursuri audiate la Sorbona, 1956–1961), el a revenit în 1999 la ENS ca *directeur d'études*, după ce (începînd cu 1969) a predat la Université de Paris VIII (faimoasa Vincennes-Saint-Denis, unde a fost tovarăș de aprîge polemici cu Althusser, Deleuze și Lyotard). Predă de asemenea la Collège international de philosophie, Paris și la European Graduate School, Elveția. Principala sa lucrare filosofică este *L'être et l'événement* [Ființa și evenimentul] (1988); alte titluri reprezentative: *Théorie du sujet* [Teoria subiectului] (1982), *Manifeste pour la philosophie* [Manifest pentru filosofie] (1989), *L'Éthique* [Etica] (1993), *Saint Paul. La fondation de l'universalisme* [Sfîntul Pavel. Întemeierea universalismului] (1997).

lucrurilor, cât ca imitație a efectului de adevăr. Iar această imitație își trage vigoarea din caracterul ei *nemijlocit*. Platon va susține atunci că a fi captivul unei imagini imediate a adevărului *deturneză de la detur*. Dacă adevărul poate exista ca farmec, atunci vom pierde forța trudei dialectice, a lentei argumentări ce pregătește reurcarea la Principiu. Se cere atunci ca pretinsul adevăr nemijlocit al artei să fie denunțat drept unul fals, drept părelnicul curat al efectului de adevăr [*le semblant propre de l'effet de vérité*]. Și întocmai asta-i definiția artei, și doar a ei: să fie farmecul unei păreri de adevăr [*le charme d'un semblant de vérité*].

Urmează de aici că arta trebuie fie condamnată, fie tratată într-un fel pur instrumental. Îndeaproape supravegheată, arta poate fi ceea ce-i acordă unui adevăr prescris *din afară* forța tranzitorie a părelnicului ori a farmecului. Arta acceptabilă trebuie să stea sub supravegherea filosofică a adevărilor. E o didactică sensibilă, iar ceea ce ea transmite nu-i de lăsat în voia imanenței. Norma artei trebuie să fie educația. Iar norma educației e filosofia. Un prim nod al celor trei termeni ai noștri.

În această perspectivă, esențialul rezidă în controlarea artei. Or, acest control este posibil. De ce? Fiindcă dacă adevărul de care e arta în stare îi vine din afară, dacă arta-i o didactică sensibilă, decurge de aici, și e un aspect capital, că esența „bună” a artei se dă, nu în opera de artă, ci în efectele sale publice. Rousseau va scrie: „Spectacolele sînt făcute pentru popor și doar prin efectele lor asupra-i li se pot stabili calitățile absolute”.

În schema didactică, absolutul artei e, așadar, sub controlul efectelor publice ale părelnicului, ele însele normate de un adevăr extrinsec.

Acestui comandament educativ i se opune în mod absolut ceea ce voi numi schema *romantică*. Teza ei susține că în stare de adevăr e *numai* arta. Și că în sensul acesta ea împlinește ceea ce filosofia nu poate decât indica. În schema romantică arta e corpul real al ce-i adevărat. Sau și ceea ce Lacoue-Labarthe și Nancy au numit absolutul literar. E de la sine vădit că acest corp real este unul de slavă. Filosofia poate fi prea bine Tatăl retras și de nepătruns. Arta e Fiul pătîmind care izbăvește și mîntuie. Geniul e răstîgnire și înviere. În acest sens, arta educă ea însăși, fiindcă ea [ne] învață puțința de infinitate deținută în coeziunea trecută prin supliciu a unei forme. Arta ne izbăvește de sterilitatea subiectivă a conceptului. Arta e absolutul ca subiect, ea este *întrupare*.

Și cu toate astea, între proscrierea didactică și glorificarea romantică (cu un „între” care nu-i în esență temporal), a existat, pare-se, o epocă de relativă pace între artă și filosofie. Chestiunea artei nu-l frămîntă pe Descartes; sau pe Leibniz ori pe Spinoza. Ei nu par a avea de ales, acești mari clasici, între asprimea unui control și extaza unei alinări.

Oare n-a semnat Aristotel deja un soi de tratat de pace între artă și filosofie? Ba da, există fără discuție o a treia schemă, schema *clasică*, despre care vom spune că, de la bun început, *dezisterizează arta*.

Dispozitivul clasic, așa cum e pus el pe picioare de Aristotel, se ține în două teze:

- a) Arta – așa cum susține schema didactică – e incapabilă de adevăr, esența ei e mimetică, ordinea sa e aceea a părelnicului.
- b) Ceea ce nu contează (cu totul invers decât crede Platon). Nu contează fiindcă *menirea* artei nu e defel adevărul. Sigur, arta nu este adevăr, dar ea nici măcar nu pretinde să fie așa ceva, și deci e inocentă. Aristotel îi rînduiește artei cu totul altceva decât cunoașterea și o eliberează astfel de bănuiala platoniciană. Acest altceva, căruia îi zice uneori *catharsis*, privește descărcarea pasiunilor într-un transfer asupra părelnicului. Arta are o funcție terapeutică, și nicidecum cognitivă ori revelatorie. Arta nu ține de teoretic, ci de etic (în sensul cel mai larg al cuvîntului). Decurge de aici că norma artei constă în utilitatea ei în tratarea afecțiunilor sufletului.

Marile reguli privitoare la artă se deduc de îndată din cele două teze ale schemei clasice.

Întîi și-nîti, criteriul artei este să placă. Acest „a plăcea” nu e deloc o regulă a opiniei, o regulă a majorităților. Arta trebuie să placă deoarece „a plăcea” semnalează caracterul efectiv al lui *catharsis*, priza reală a teraputicii artistice a pasiunilor.

Apoi, numele aceluia ceva la care trimite „a plăcea” nu e adevărul. „A plăcea” se leagă aici doar de ceea ce, dintr-un adevăr, extrage ajustarea unei identificări. „Asemnarea” cu adevărul nu e cerută decât într-atît cît să-l angreneze pe spectatorul artei în „a plăcea”, vasăzică într-o identificare care organizează un transfer și, prin urmare, o destituire a pasiunilor. Crîmpeiiu acesta de adevăr e mai degrabă *ceea ce un adevăr constrînge* [să se petreacă] *în imaginar*. Acestei „imagarizări” a unui adevăr, degrevat de lestul oricărui real, clasicii i-au spus „verosimilitate”.

În cele din urmă, pacea între artă și filosofie se bazează în întregime pe delimitarea dintre adevăr și verosimilitudine. Și tocmai de aceea maxima clasică prin excelență este: „adevăratul poate câteodată să nu fie verosimil“, ceea ce enunță delimitarea și rezervă, *alături* de artă, drepturile filosofiei. Filosofie care, după cum vedem, își acordă posibilitatea de-a nu fi verosimilă. O definiție clasică a filosofiei: neverosimilul adevăr.

Care e prețul plătit pentru această pace? Fără îndoială, arta e inocentă, însă în sensul că e nevinovată de orice adevăr. Adică trecută în registrul imaginarului. Vorbind în modul cel mai riguros, în schema clasică arta nu-i o gândire. Ea e toată în actul său ori în operația sa publică. Că arta are „a plăcea“, o predispune unei slujiri. S-ar putea zice așa: în viziunea clasică, arta e serviciu public. Exact așa o înțelege de altminteri și statul, atât în vasalizarea artei și artiștilor de către absolutism, cât și în șicana modernă a creditelor. Statul (mai puțin, poate, acela socialist, mai degrabă didactic) este, în privința nodului care ne preocupă, esențialmente clasic.

Să recapitulăm.

Didacticism, romantism, clasicism sînt schemele posibile ale nodului dintre artă și filosofie, termenul terț al acestui nod fiind educația subiecților și mai ales aceea a tineretului. În didacticism, filosofia se înnoadă cu arta în modalitatea unei supravegheri educative a menirii sale extrinsece în raport cu adevăratul. În romantism, arta realizează în sînul finitudinii întreaga educație subiectivă de care e în stare infinitatea filosofică a Ideii. În clasicism, arta captează dorința și-i educă transferul prin propunerea unei asemuiri a obiectului său. Filosofia nu e convocată aici decît ca estetică: ea își dă sfatul cu privire la regulile lui „a plăcea“.

Ceea ce caracterizează, după mine, secolul nostru pe terminate e că el n-a introdus, la o scară masivă, vreo nouă schemă. Deși se pretinde că ar fi veacul „sfrîșiturilor“, al rupturilor, al catastrofelor, pentru nodul care ne preocupă îl văd mai curînd ca un secol conservator și eclectic.

Care sînt, în secolul al XX-lea, dispozițiile masive ale gândirii? Care să-i fie *singularitățile* masiv reperabile? Nu le văd decît pe acestea trei: marxismul, psihanaliza și hermeneutica germană.

Or, e limpede că în materie de gândire a artei marxismul e didactician, psihanaliza – clasică, iar hermeneutica heideggeriană – romantică.

Că marxismul e didactician nu-i ceva a cărui dovadă să stea în primul rînd în evidența ucuzurilor și-a persecuțiilor din statele socialiste. Dovada cea mai sigură se află în gîndirea descătușată și creatoare a lui Brecht. Pentru Brecht, există un adevăr general și extrinsec, un adevăr de caracter științific. Acest adevăr este materialismul dialectic, despre care Brecht n-a avut nicio îndoială că era soclul raționalității celei noi. În esența sa, acest adevăr e filosofic, iar „filosoful“ e personajul-far al dialogurilor didactice ale lui Brecht; el are în sarcină supravegherea artei prin presupunerea latentă a adevărului dialectic. Unde, de altfel, Brecht e stalinist, dacă prin stalinism înțelegem, cum se și cuvine, fuziunea politicii cu filosofia materialistă dialectică sub jurisdicția acesteia din urmă. Sau să spunem că Brecht practică un platonism stalinizat. Țelul suprem al lui Brecht a fost să creeze o „societate a prietenilor dialecticii“, iar teatrul era, în numeroase privințe, mijlocul pentru o asemenea societate. Distanțarea este un protocol de supraveghere filosofică „în act“ a scopurilor educative ale teatrului. Părelnicul trebuie pus la distanță de el însuși pentru ca, în cartul însuși, să fie *arătată* obiectivitatea extrinsecă a ce-i adevărat.

În fond, măreția lui Brecht e aceea de-a fi căutat cu îndrîjire regulile imanente ale unei arte platoniciene (didactice), în loc să se mulțumească, așa cum face Platon, să categorisească artele existente în bune și proaste. Teatrul lui „nonaristotelic“ (ceea ce-nseamnă: neclasic și, în cele din urmă, platonician) este o invenție artistică de primă forță în elementul reflexiv al unei subordonări a artei. Brecht a activat în mod teatral dispozițiile antiteatrale ale lui Platon. A făcut asta centrînd arta pe formele de subiectivare posibile ale adevărului exterior.

De aici, de altfel, și importanța dimensiunii epice. Căci epicul este ceea ce, în intervalul jocului, exhibă *curajul* pentru adevăr. Pentru Brecht, arta nu produce niciun adevăr, ci e elucidare, sub presupunerea a ce-i adevărat, a condițiilor curajului ei. Arta este, sub supraveghere, o terapeutică a lașității. Nu a lașității în general, ci a lașității *în fața adevărului*. De aceea, bineînțeles, e centrală figura lui Galilei și tot de aceea piesa aceasta e capodopera zbuciumată a lui Brecht, cea în care paradoxul unei epopei lăuntrice a exteriorității adevăr[at]ului se răsucește pe el însuși.

Că hermeneutica heideggeriană e încă romantică este evident, după mine. În aparență, ea expune o împletire indiscernabilă a spunerii poetului și a gîndirii gînditorului. Avantajul rămîne totuși la poet, căci gînditorul

nu-i decât vestirea reînțoarcerii, făgăduința supraviețuirii zeilor în toiul restriștii, elucidarea retroactivă a istorialității ființei. În vreme ce, cât îl privește, poetul săvârșește, în carnea limbii, păzirea obliterată a Deschisului.

Se poate zice că, pe dos față de filosoful-artist al lui Nietzsche, Heidegger desfășoară figura poetului-gînditor. Ce-i însă important pentru noi, și caracteristic pentru schema romantică, este că de circulat *circulă un același adevăr*. Retrasul ființei ajunge la gîndire în împreunarea poemului cu interpretarea lui. Interpretarea nu face decât să *predea* poemul cutremurului finitudinii, unde gîndirea se muncește să îndure retragerea ființei ca luminii. Gînditor și poet, în sprijinul pe care și-l aduc reciproc, întrupează în cuvînt destelenitul din închiderea ei [*le déclois de sa clôtüre*]. Treabă la care poemul rămîne, la propriu, inegalabil.

Psihanaliza este aristotelică, absolut clasică. Pentru a ne convinge, n-avem decât să recitim atît eseurile lui Freud despre pictură, cît și pe-ale lui Lacan despre teatru ori poezie. Arta e gîndită în acestea drept ceea ce face așa încît obiectul dorinței, de nesimbolizat, să advină printr-un scăzămînt la însuși apogeul unei simbolizări. Opera face ca, în aparatul ei formal, scînteierea indicibilă a obiectului pierdut să dispară de tot, atrăgîndu-și astfel invincibil privirea sau urechea celui care i se expune. Opera de artă reia un transfer, deoarece ea exhibă, într-o configurare singulară și sicută, creșterea simbolicului de către real, extimitatea obiectului a, cauză a dorinței, cu Altul, comoară a simbolicului.

Voi zice atunci așa: secolul acesta, care n-a modificat în esență doctrinele legării artei cu filosofia, a resimțit într-o măsură deloc mai mică *saturarea* acestor doctrine. Didacticismul e saturat prin exercițiul istoric și etatist al artei în slujba poporului. Romanticismul e saturat prin ceea ce rămîne pură făgăduință, asociată necontenit supozității reînțoarcerii zeilor, în aparatul futură! heideggerian. Iar clasicismul e saturat prin conștiința de sine pe care i-o acordă desfășurarea completă a unei teorii a dorinței: de unde, cu condiția de a nu ceda mirajelor unei „psihanalize aplicate”, convingerea dezastruoasă că raportul psihanalizei față de artă nu-i niciodată decât un serviciu făcut psihanalizei înseși. Un serviciu gratuit al artei.

Saturația celor trei scheme tinde să producă azi un fel de desfacere a termenilor, un de-raport disperat între artă și filosofie, precum și năruirea pur și simplu a ceea ce circula între ei: tema educativă.

Avangardele secolului, de la dadaism la situaționism, n-au fost decât niște experiențe de escortă a artei contemporane, iar nu desemnarea adecvată a operațiilor acesteia. Ele au jucat un rol mai degrabă de reprezentare decât de legare. Asta fiindcă avangardele n-au fost decât căutarea disperată și instabilă a unei scheme de mediere, a unei scheme didactico-romantice. Didactice, ele au fost prin dorința lor de-a pune capăt artei, prin denunțarea caracterului ei alienat și inautentic. Romantice deopotrivă, prin convingerea că arta trebuia să renască numaidecît ca absolutitate, ca o conștiință integrală a propriilor sale operații, ca adevăr nemijlocit lizibil de sine. Văzute ca propunere a unei scheme didactico-romantice sau ca absolutitate a distrugerii creatoare, avangardele au fost înainte de toate anticlasice.

Limita lor a fost aceea că n-au putut pecetlui în mod durabil o uniune nici cu formele contemporane ale schemei didactice, nici cu acelea ale schemei romantice. Empiric vorbind: comunismul lui Breton și al suprarealiștilor a rămas alegoric, la fel ca fascismul lui Marinetti și al futuriștilor. Avangardele n-au reușit, așa cum le era menirea conștientă, să se pună în fruntea unui front anticlasic unit. Didactica revoluționară le-a condamnat în virtutea a ce era romantic în ele: stîngismul distrugerii totale și al conștiinței de sine făurite ex *nihilo*, incapacitatea de acțiune largă, divizarea în grupuscule. Romanticismul hermeneutic le-a condamnat pentru ce era didactic în ele: afinitatea revoluționară, intelectualismul, disprețuirea statului. Și, îndeosebi, fiindcă didacticismul avangardelor se recomanda printr-un voluntarism estetic. Se știe doar că, pentru Heidegger, voința e ultima figură subiectivă a nihilismului contemporan.

Avangardele au dispărut astăzi. Situația globală e pînă la urmă aceasta: saturare a celor trei scheme moștenite, sleire [*clôtüre*] a oricărui efect al uneia scheme încercate în veacul acesta, care a fost în fapt o schemă sintetică, didactico-romanticismul.

Teza în jurul căreia această cărțuie nu-i decât o suită de variațiuni se va enunța atunci așa: avînd în vedere situația aceasta de saturare și de sleire, trebuie încercat să propunem o nouă schemă, un al patrulea mod de legare al filosofiei și artei.

Metoda investigației va fi mai întîi negativă: ce anume cele trei scheme moștenite, cea didactică, cea romantică și cea clasică, au în comun și de care ar fi important, astăzi, să ne desprindem? Acest „comun” al celor trei scheme privește, cred, raportul artei cu adevărul.

Categoriile acestui raport sînt imanența și singularitatea. „Imanență” trimite la chestiunea următoare: e oare adevărul realmente lăuntric efectului artistic al operelor? Sau, dimpotrivă, opera de artă nu-i decât instru-

1. În lipsa unei opțiuni mai bune, lexicalizate ca atare în limbă, sintagma propusă aici ca... traducere este de citit jumătate ca decalc după *appareillage*, cum figurează în original, jumătate ca o cheie de descifrare a rațiunilor pentru care Badiou a folosit aici anume acest cuvînt. Îndrăzneala propunerii, atît de partea autorului, cît și – inevitabil – de partea traducătorului, reclamă atunci, pentru a putea fi asumată și de cititor, cîteva explicații. Substantivul *appareillage* (derivat din verbul *appareiller*: a pregăti, în genere, ceva complex pentru o întrebuințare precisă, cu accepții specificate apoi pentru diverse domenii de utilizare: arhitectură, industrie textilă, chirurgie, marină) îngemănează în el, în utilizarea sa de aici, două fascicule de sens distincte, dar și „concurrente”. Abia împreună ele creează, în metisarea lor, efectul interpretativ precis al descripției metaforice oferite pentru dimensiunea heideggerianului *Gestell* avută în vedere, căci evident că despre asta este vorba. (Din păcate, un alt candidat potențial pentru redarea lui *Gestell* ca *appareillage*, și anume „preparativ”, există în română, ca substantiv, exclusiv sub forma de plural. Dar chiar și dacă singularul ipotetic „preparativ”, fie și forțînd uzul, ar putea funcționa, la fel de ipotetic, și altfel decât adverbial, el ar rămîne încă *prea* firav pentru a se putea măsura cu amplitudinea, densitatea și forța lui *Gestell*...) Cît privește ceea ce spune cuvîntul *appareillage* în sine, potrivit celor două axe de sens ale sale, este vorba de: 1) *pregătire* de plecare (a unei nave), dar deopotrivă și a pietrelor de construcție (dimensionare, fățuire, aliniere etc.) după un anumit plan de punere în operă a proiectului unei clădiri sau a unei lucrări de zidărie (sens particular aculturat în română prin neologismul specializat „apareiaj”); și 2) aparataj, aparatură, *ansamblu de aparate*. Însă pentru o ureche franceză în *appareillage* răsună atît *appareil*, cît și *apparat*, ambele disputîndu-și împreună tot ceea ce, în mare, poate semnifica și românescul „aparat” în felurile lui ūzuri, deși cu

mentul unui adevăr exterior? „Singularitate“ trimite la o altă chestiune: adevărul pentru care stă arta mărturie îi este oare absolut propriu? Sau acesta poate circula și-n alte registre ale gândirii operante?

Or, ce constatăm? Că, în schema romantică, raportul adevărului cu arta este efectiv imanent (arta expune descinderea finită a Ideii), dar nu și singular (căci e vorba despre adevărul, unul, iar gândirea gânditorului nu intră-n rezonanță cu nimic care să difere de ceea ce devoalează spunerea poetului). Că, în didacticism, raportul e cu siguranță singular (doar arta poate expune un adevăr *în forma părerii sale*), însă nicidecum imanent, căci în definitiv poziția adevărului e extrinsecă. Și în fine că, în clasicism, nu-i vorba decât despre ceea ce un adevăr constrânge [să fie] în imaginar, sub înfățișările verosimilului.

În schemele moștenite, raportul operelor artistice cu adevărul nu reușește niciodată să fie deodată singular și imanent.

Vom afirma deci această simultaneitate. Ceea ce se zice, deopotrivă, așa: arta *însăși* e o procedură de adevăr. Sau și: identificarea filosofică a artei ține de categoria de adevăr. Artă e o gândire ale cărei fapte [*œuvres*] sînt realul (și nu doar efectul [de...]). Iar această gândire, sau adevărurile pe care ea le activează, sînt ireductibile la alte adevăruri, fie ele științifice, politice ori amoroase. Ceea ce înseamnă totodată și că arta, ca gândire singulară, e ireductibilă la filosofie.

Imanentă: arta e riguros coextensivă cu adevărurile cu care ea e darnică.

Singularitate: aceste adevăruri nu se dau nicăieri altundeva decât în artă.

Ce se întâmplă, în această viziune a lucrurilor, cu al treilea termen al nodului, funcția educativă a artei? Artă educă pur și simplu fiindcă ea produce adevăruri și fiindcă „educație“ n-a însemnat niciodată (de nu doar în montaje opresive sau pervertite) decât următorul lucru: a dispune în așa fel cunoașterile și priceperile încît, pe-acolo, un adevăr oarecare să-și poată croi drum.

Către ce anume educă arta nu e altceva decât propria sa existență. Nu-i vorba decât de a *întîlni* această existență, care va să zică: de a gândi o gândire.

Filosofia, din acest moment, are drept raport al său cu arta, așa precum cu oricare altă procedură de adevăr; să o *arate* ca atare. Filosofia e de fapt codoașa întîlnirilor cu adevărurile, matroana adevăr[at]ului. Și la fel cum frumusețea trebuie să fie în femeia întîlnită, nefiind defel cerută pentru matroană, tot astfel adevărurile sînt artistice, științifice, amoroase ori politice, iar nu filosofice.

Problema se concentrează atunci pe *singularitatea* procedurii artistice, pe ceea ce autorizează diferențierea sa ireductibilă față de știință, spre exemplu, ori față de politică.

Trebuie priceput bine că, sub simplitatea sa manifestă, așa zice aproape ingenuitatea sa, teza după care arta ar fi o procedură de adevăr *sui-generis*, imanentă și singulară, e în realitate o propunere filosofică absolut înnoitoare. Cea mai mare parte a consecințelor acestei teze sînt încă nedezvăluite, iar ea obligă la o considerabilă muncă de reformulare. E simptomatic pentru ce spun să constați că Deleuze, bunăoară, continuă să distribuie arta de partea sensibilului ca atare (afect și percept), într-o continuitate paradoxală cu motivul hegelian al artei ca „formă sensibilă a Ideii“. El disjunge astfel arta de filosofie (dedicată invenției doar de concepte) într-o modalitate care lasă încă total în umbră veritabila menire a artei ca gândire. Asta se întîmplă atunci cînd, neconvocînd în această afacere categoria de adevăr, nu izbutești să stabilești planul de imanentă în care se produce diferențierea între artă, știință și filosofie.

Principala dificultate îmi pare că se ține în următorul punct: atunci cînd ne punem să gândim arta ca producere imanentă de adevăruri, *care e oare unitatea pertinentă a ceea ce se cheamă „artă“*? Să fie opera de artă, singularitatea unei opere? Să fie autorul, creatorul? Sau poate altceva?

Esența chestiunii are de-a face în realitate cu problema raportului dintre infinit și finit. Un adevăr e o multiplicitate infinită. Nu pot stabili aici pe cale demonstrativă acest punct, așa cum am făcut-o în altă parte. Să spunem că e ceea ce au văzut bine adepții schemei romantice, pentru a-și răzui numaidecît descoperirea în diagrama estetică a finitudinii, a artistului în ipostază de Christ al Ideii. Sau, ca să fiu mai conceptual: infinitatea unui adevăr este ce-ul prin care acesta se sustrage identității sale pure și simple cu cunoașterile stabile.

Or, o operă de artă e în mod esențial finită. E finită într-un triplu sens. Mai întîi, ea se expune ca obiectivitate finită în spațiu și/sau în timp. Apoi, ea e întotdeauna normată de-un principiu grec de desăvîrșire: ea se mișcă în complinirea propriei sale limite, indicînd că-și desfășoară întreaga perfecțiune de care e-n stare. În sfîrșit și mai ales, ea instruește în ea însăși chestiunea propriului său capăt [*fin*], e procedura convingătoare a finitudinii sale. Este de altfel și motivul pentru care (altă trăsătură care-o deosebește de infinitul generic

unele pierderi (de exemplu, sensul îndeobște tehnic ori cel savant al lui „aparat“ nu reține accepția de fast, de pompă – de mare gătire/pregătire în circumstanțe de ceremonie – a lui *appareil*, așa cum, pe de altă parte, *apparat* se folosește în franceză, printr-o influență germană, doar în sensul de aparat critico-filologic însoțind un text). Circulația sensurilor în interiorul acestei constelații lexicale – a „aparaturii“, să zicem –, contaminările e format după *proeparare*, *appareiller* provine, via **appliculare* (lat. țîrzie), din *appariri* < *apparo* (a [se] pregăti, a face preparative [de], a pune la cale), al cărui participiu perfect e tocmai *apparatus*. (Ca adjectiv, acesta din urmă înseamnă: prevăzut cu de toate, bogat, frumos, strălucit, iar ca termen de retorică – prea studiat; ca substantiv în schimb, *apparatus* putea însemna: 1) pregătiri, preparative; 2) materiale, obiecte, instrumente, mașini [subînțeles: bune pentru ceva]; 3) fast, lux, pompă; în fine 4) ornament stilistic [în retorică].)

Revenind la „traducerea“ de către Badiou a lui *Gestell* ca *appareillage*, adică la indicul de extras de aici în privința intenției sale precise, așa cum e cristalizată ea prin această alegere terminologică pe fundalul tezei despre schema romantică, ea pare destul de limpede. Recursul la tema lui *Gestell* – numele heideggerian deopotrivă al esenței artei (cf. *Originea operei de artă*) și al esenței tehnicii (cf. *Întrebarea despre tehnică*) – pentru a ilustra maximal teza despre natura romantică a hermeneuticii are nevoie să privilegieze, perfect plauzibil de altfel, un al treilea fascicul de trăsături definitorii ale lui *Gestell*. Dacă sînt oarecum recesive în raport cu definițiile sale deja notorii, ele nu sînt mai puțin concludive și deci decisive pentru concepția heideggeriană *integrală* a nexului artă, nihilism al tehnicii, respectiv destin final al filosofiei între primele două. Așadar, nu doar Instalația (arta, cf. „instalarea adevărului în figură“), nici doar Dispozitivul/Somația (tehnostiința ca realizare oarbă a adevărului metafizicii), ci și, integrîndu-le cumva pe ambele și surplombîndu-le – Pregătirea/Prefigurarea sau Aparatul futur al care și el este *Gestell*, dar în *Ereignis* (bascularea ce împlinște, la nădălnicul obscur al dezastului, făgăduința-vestire dezlăuitoare a ce va să vină după metafizică). (N. tr.)

al ce-i adevărat în genere) ea, în toate punctele sale, e de nesubstituit: odată „lăsată“ pe seama propriului său țel imanent, ea e așa cum e pentru totdeauna și orice retuș sau modificare îi este inesențială ori o distruge.

Mi-ar plăcea chiar să susțin că opera de artă e de fapt singurul lucru finit care există. Că arta este creație de finitudine. Și anume a unui multiplu intrinsec finit, care își expune organizarea în și prin tăietura finită a prezentării sale și care face o miză din mărghinirea sa.

Dacă susținem deci că opera e adevăr, va fi nevoie să susținem, dintr-o aceeași mișcare, și că ea e descindere a infinit-adevărului în finitudine. Însă această figură a descinderii infinitului în finit e tocmai simburile schemei romantice, care gîndește arta ca întrupare. E izbitor să vezi că această schemă mai subzistă la Deleuze, pentru care arta întretine cu infinitul haotic un raport mai fidel ca oricare altul, tocmai fiindcă ea-l configurează în finit.

Nu pare că dorința de-a propune o schemă a înnodării filosofie/artă care să nu fie nici clasică, nici didactică, nici romantică ar fi compatibilă cu menținerea operei ca unitate pertinentă de examinare a artei sub semnul adevărilor de care este ea în stare.

Mai ales că există și o dificultate suplimentară: orice adevăr își are originea într-un eveniment. Las și aici această aserțiune în starea de axiomă. Să spunem că-i zadarnic să-ți închipui că s-ar putea *inventa* ceva, orișice (și orice adevăr este invenție), dacă nimic nu se petrece, dacă „n-a avut loc nimic altceva decît locul“. Căci am fi atunci împinși către o concepție „genială“, sau idealistă, a invenției. Problema care trebuie să ne preocupe e imposibilitatea de a zice despre operă că ea e *deopotrivă* un adevăr și evenimentul în care acest adevăr se originează. Se susține foarte adesea că opera de artă trebuie gîndită mai curînd ca singularitate evenimentială decît ca structură. Dar orice fuziune între eveniment și adevăr conduce îndărăt la o viziune „christică“ a adevărului, fiindcă atunci un adevăr nu-i decît autorevelarea evenimentială a lui însuși.

Calea de urmat îmi pare să țină în cîteva propoziții, nu multe la număr:

– Ca regulă generală, o operă nu-i un eveniment. E un fapt al artei, ceva din care procedura artistică e urzită.

– O operă nu-i nici vreun adevăr. Un adevăr este o procedură artistică inițiată de un eveniment. Această procedură nu-i *compusă* decît din opere. Numai că ea nu se manifestă – ca înfinitate – în niciuna. Opera e deci instanța locală, punctul diferențial al unui adevăr.

– Punctului acestuia diferențial al procedurii artistice îi vom zice *subiect* al său. O operă e subiect al procedurii artistice considerate sau căreia îi aparține această operă. Sau și: o operă de artă e un punct-subiect al unui adevăr artistic.

– Un adevăr nu are vreo altă ființă decît a operelor, e un multiplu (infini) generic de opere. Însă aceste opere nu țes ființa unui adevăr artistic decît după hazardul ocurențelor lor succesive.

– Se mai poate zice și așa: o operă e o *anchetă* situată asupra adevărului pe care ea îl actualizează local sau din care ea este un fragment finit.

– Opera se află astfel supusă unui principiu de nouitate. Căci o anchetă e retroactiv validată ca operă de artă reală în calitatea ei de anchetă *care nu avusese loc*, de punct-subiect inedit al tramei unui adevăr.

– Operele compun un adevăr în dimensiunea postevenimentială care instituie *constrîngerea unei configurații artistice*. Un adevăr e în cele din urmă o configurație artistică, inițiată de un eveniment (un eveniment e în general un grup de opere, un multiplu singular de opere) și desfășurată la voia împlinirii sub formă de opere care îi sînt punctele-subiect.

Unitatea pertinentă în gîndirea artei ca adevăr imanent și singular este atunci, în definitiv, nu opera, nici autorul, ci configurația artistică inițiată printr-o ruptură evenimentială (care în general perimează o configurație anterioară). Această configurație, care e un multiplu generic, n-are nici nume propriu, nici contur finit și nici măcar o totalizare posibilă sub un singur predicat. Nu poate fi epuizată, ci doar descrisă într-un mod imperfect. Ea e un adevăr artistic, și orișicine știe că nu există vreun adevăr al adevărului. O desemnăm în general prin concepte abstracte (figurare, tonalitate, tragedie...).

Ce să-nțelegem, mai precis, prin „configurație artistică“?

O configurație nu e nici vreo artă, nici gen, nici perioadă „obiectivă“ a istoriei artei, nu e nici măcar un dispozitiv „tehnic“. Este o secvență identificabilă, inițiată evenimential, compusă dintr-un complex virtual infini de opere și despre care se poate zice cu noimă că produce, în stricta imanență a artei despre care-i vorba,

un adevăr *al acestei arte*, un adevăr-artă. Filosofia va purta urma configurației prin aceea că ea va avea a arăta în ce sens configurația cu pricina se lasă prinsă prin categoria de adevăr. În mod reciproc, de altfel, montajul filosofic al categoriei de adevăr va fi singularizat prin configurațiile artistice ale vremii. Așa încât e adevărat că, de cele mai multe ori, o configurație poate fi gândită la îmbinarea procesului efectiv al artei cu filosofii care-l surprind.

O să cităm bunăoară tragedia greacă, de atâtea ori surprinsă ca o configurație, de la Platon sau Aristotel la Nietzsche. Evenimentul inițiator poartă numele „Eschil”, însă acest nume, ca orice nume evenimential, e mai curînd indicele unui gol central în situația anterioară a poeziei cîntate. Se știe că odată cu Euripide configurația se saturează. În muzică, mai degrabă decît sistemul tonal, dispozitiv prea structural, o să cităm stilul clasic, în sensul în care vorbește despre el Charles Rosen, o secvență identificabilă între Haydn și Beethoven. Vom spune fără dubii că, de la Cervantes la Joyce, romanul este un nume de configurație pentru proză.

Se va observa că saturația unei configurații (romanul narativ în preajma lui Joyce, stilul clasic în preajma lui Beethoven etc.) nu înseamnă deloc că ea în genere ar fi o multiplicitate finită. Căci nimic, de dinăuntru său, n-o mărginește sau nu expune un principiu al sfîrșitului ei. Raritatea numelor proprii, scurtimea secvenței sale sînt date empirice fără importanță. De altminteri, dincolo de numele proprii reținute ca ilustrații semnificative ale configurației, sau ca puncte-subiect „strălucite” ale traiectoriei sale generice, în realitate există mereu o cantitate virtual infinită de puncte-subiect minore, neștiute, redundante etc. care fac în aceeași măsură parte din adevărul imanent a cărui ființă este configurația. Se întîmplă cu siguranță ca ea să nu mai dea loc unor opere clar perceptibile sau unor anchete decisive asupra ei înseși. Se întîmplă de asemenea ca un eveniment incalculabil să facă astfel încît, retrospectiv, în lumina constrîngerilor uneia noi, o configurație să apară ca perimată. Însă în toate cazurile, spre deosebire de operele care îi constituie materia, un adevăr-configurație este intrinsec infinit. Ceea ce va să însemne limpede că ea ignoră orice maxim intern, orice zenit, orice cuvînt de încheiere solemnă. Este cu putință, de altfel, ca ea să fie reluată în epoci de incertitudine sau rearticulată în numirea unui eveniment nou.

Din aceea însă că degajarea ca gîndire a unei configurații se face adesea la lizierele filosofiei – deoarece filosofia stă sub condiția artei *ca adevăr singular*, deci așa cum e dispusă aceasta în configurații infinite – nu trebuie, cu niciun chip, trasă concluzia că filosofia-i aceea căreia i-ar reveni să gîndească arta. În realitate, *o configurație se gîndește ea pe sine în operele care o compun*. Căci, să nu scăpăm din vedere, o operă e o anchetă inventivă asupra configurației, care gîndește, așadar, gîndul care aceasta *va fi fost* (sub presupunerea desăvîrșirii infinite a configurației). Mai precis: configurația se gîndește sub punerea la încercare a unei anchete care, simultan, o constituie local, îi conturează de-venitul [*l'â-venir*] și îi răsfrînge retroactiv curbura temporală. Din acest punct de vedere, trebuie susținut că arta, configurare „în adevăr” a operelor, este în fiecare punct [al ei] gîndire a gîndirii care e.

Moștenim atunci o triplă problemă:

- Care sînt configurațiile contemporane?
- Ce se-ntîmplă astfel cu filosofia sub condiția artei?
- Unde e în toate acestea tema educației?

Vom lăsa deoparte primul punct. Întreaga gîndire contemporană despre artă e plină de anchete, adesea pasionante, despre configurațiile artistice care au marcat secolul: serialism, proză romanescă, epocă a poezilor, ruptură a figurării etc.

În privința celui de-al doilea punct, nu pot decît reafirma propriile-mi convingeri: filosofia, sau mai curînd o filosofie, e întotdeauna elaborarea unei categorii de adevăr. Ea nu produce prin ea însăși niciun adevăr efectiv. Ea surprinde adevărurile, le arată, le expune, enunță că se află. Făcînd asta, ea întoarce timpul către eternitate, căci orice adevăr, ca infinitate generică, e veșnic. În sfîrșit, ea compozibilizează adevăruri disparate și, prin asta, enunță ce este acest timp, cel în care ea operează, ca timp al adevărurilor care decurg din el. Cu privire la al treilea punct, să reamintim că nu există educație decît prin adevăruri. Întreaga, insistentă problemă e ca ele să existe, în lipsa lor categoria filosofică de adevăr fiind pur și simplu vidă, iar actul filosofic – o pedanterie academică.

Acest „existe” indică o coresponsabilitate a artei, care produce adevăruri, și a filosofiei, care, cu condiția să existe, are ca datorie și ca foarte dificilă sarcină să le arate. Să le arate, asta înseamnă în esență: să le

deosebească de opinie. Așa încît chestiunea zilelor noastre este aceasta, și deloc alta: există oare și altceva decît opinie, adică, ierte-ni-se (sau nu) provocarea, există oare și altceva decît „democrațiile“ noastre? Mulți răspund, și eu împreună cu ei, că da. Da, există configurații artistice, există opere care le sînt subiectele gînditoare, există filosofie pentru a disocia în mod conceptual toate astea de opinie. Vremurile noastre prețuiesc ceva mai mult decît „democrația“ cu care se fălesc.

Vom proceda mai întîi, pentru a hrăni în cititor această convingere, la cîteva *identificări* filosofice ale artelor: Poem, teatru, cinema și dans le vor fi pretextele.

Traducere de Adrian T. Sîrbu