

Nepriință în estetică

[Introducere]

Jacques Rancière

Estetica are un prost renume. Nu trece anul fără ca vreo lucrare nouă să nu-i proclame fie sfârșitul zilelor, fie perpetuarea stricăciunilor sale. În oricare dintre cazuri, acuza e aceeași. Estetica ar fi discursul ademenitor prin care filosofia sau o filosofie anume deturneză în folosul ei sensul operelor de artă și-al judecăților de gust.

Dacă acuza e statornică, premisele ei variază. Acum douăzeci, trezeci de ani, sensul procesului se putea rezuma în termenii lui Bourdieu. Judecata estetică „dezinteresată”, așa cum i-a fixat Kant formula, era prin excelență locul „tăgăduirii socialului”.¹ Distanța estetică slujea la disimularea unei realități sociale marcate de separația radicală între „gusturile de necesitate”, proprii *habitus*-ului popular, și jocurile distincției culturale rezervate doar aceluia ce și le pot permite. În lumea anglo-saxonă, o aceeași inspirație însuflețea lucrările de istorie socială ori culturală a artei. Îndărățul iluziilor artei pure sau al proclamațiilor avangardelor, unii ne arătau realitatea constrângerilor economice, politice și ideologice ce fixează condițiile practicii artistice.² Alții salutau, sub titlul *The Anti-Aesthetic*, triumful unei arte postmoderne care o rupe cu iluziile avangardismului.³

Această formă de critică a ieșit complet din modă. De douăzeci de ani încoace, opinia intelectuală dominantă nu conține să denunțe în orice formă de explicare „socială” o complicitate viemănoasă cu utopiile emancipării, declarate răspunzătoare de oroarea totalitară. Și, la fel cum ea cîntă reîntoarcerea la simpla politică, ea sărbătorește iarăși nuda așezare față-n-față cu evenimentul necondiționat al operei. Am fi putut crede că estetica va ieși cu reputația spălată din acest nou curs al gândirii. Dar, din câte se pare, nici vorbă de așa ceva. Acuzăția a fost pur și simplu inversată. Estetica a devenit discursul pervers ce interzice acest față-n-față, supunând operele – sau aprecierile noastre – unei mașinării de gândire concepute în alte scopuri: absolut filosofic, religie a poemului sau vis de emancipare socială. Diagnosticul acesta se lasă susținut, fără probleme, de înșeși teoriile antagoniste. *Adieu à l'esthétique* [Adio esteticii] a lui Jean-Marie Schaeffer face astfel ecou cărții lui Alain Badiou *Petit manuel d'inesthétique* [Mic manual de inestetică]. Cele două gândiri sînt însă una la antipodul celeilalte. Jean-Marie Schaeffer se sprijină pe tradiția analitică pentru a opune rătăcirilor esteticii speculative analiza concretă a atitudinilor estetice. Prima ar fi înlocuit studiul comportamentelor estetice și-al practicilor artistice cu un concept romantic al absolutului Artei, spre a putea rezolva falsa problemă care-o chinua: reconcilierea inteligibilului cu sensibilul. Alain Badiou pomește, în ce-l privește, de la principii diametral opuse. În numele unei Idei platoniciene ale cărei evenimente ar fi operele de artă, el respinge o estetică în care adevărul acestora se află supus unei (anti)filosofii compromise în celebrarea romantică a unui adevăr sensibil al poemului. Dar platonismul unuia și antiplatonismul celuilalt cad de acord în denunțarea, în estetică, a unei gândiri a amestecului, ținînd de confuzia romantică între gândirea pură, afectele sensibile și practicile artei. Și unul, și celălalt răspund la asta printr-un principiu al separării care să așeze la locul lor elementele și discursurile. Apărînd, împotriva „esteticii filosofice”, drepturile filosofiei (bune), ei încă se mulează pe discursul sociologului antifilosof care opune iluziei speculative realitatea atitudinilor și a

Textul de față, lipsit în original de un titlu anume, este uvertura cărții *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Gallée, 2004, pe care Editura Idea intenționează s-o publice pe viitor în traducere integrală. Publicînd acum această primă parte, caracterul său programatic și reprezentativ (nu doar pentru cartea în sine, cu problematica ei, ci și pentru intenția întregului grupaj al prezentei *arhive*) ne-a îndreptățit să dăm, metonimic, acestui volet introductiv chiar titlul cărții. Cu privire nemijlocit la titlu, cititorului ori studiului francofon nu-i va fi probabil greu să recunoască în el similitudinea calculată cu forma unui titlu a cărui faimă e de mult stabilită – acela al scrierii freudiene intitulată *Das Unbehagen in der Kultur* (traduse în franceză ca *Malaise dans la civilisation*). Inconvenientul terminologic din titlul traducerii românești consacrate a eseului lui Freud a făcut, din păcate, ca acesta să nu poată constitui modelul de urmat pentru titlul cărții lui J. Rancière. Avem convingerea că vocabula propusă pentru a-l reda pe *malaise* (și implicit calapodul său german) îi traduce fidel înțelesul prescris prin sintaxa titlului în care figurează, unde ea are a semnificația nu o realitate, ci mai degrabă structura implicită a unei probleme. (N. red.)

1. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement* [Distincția. Critica socială a judecării], Minuit, 1979.

2. Printre numeroasele lucrări publicate în acest sens de către istoricii sociali și culturali ai artei, vom reține în mod special lucrările lui Timothy J. Clark, *Le Bourgeois absolu: les artistes et la politique en France de 1848 à 1851* [Burghezul absolut: artiștii și politica în Franța între 1848 și 1851], Art Édition, 1992 și *Une Image du peuple: Gustave Courbet et la Révolution de 1848* [O imagine a poporului: Gustave Courbet și Revoluția de la 1848], Art Édition, 1991. [Edițiile originale ale ambelor lucrări datează din 1973 – N. red.]

3. Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* [Antiestetice. Eseuri despre cultura postmodernă], New York, The New Press, 1998.

JACQUES RANCIÈRE s-a născut la Alger în 1940 și și-a făcut studiile la Paris, la Școala Normală Superioară, unde, alături de L. Althusser și E. Balibar, a fost coautor al cărții *Lire le Capital* [Citind Capitalul]. Angajamentul althusserian de la 25 de ani nu l-a împiedicat, după 1968, s-o ia pe căile care duc la propria operă, la interferența și distribuția intereselor sale între filosofia politică, chestiunile de estetică, teoria literaturii sau a filmului, pedagogia emancipării, o operă a cărei importanță e azi tot mai recunoscută. Între 1968 și 2000 a predat la Universitatea din Paris – VIII (St. Denis), unde este în prezent profesor emerit de estetică și filosofie politică. A fost de asemenea profesor invitat la mai multe universități americane și a colaborat cu diverse instituții artistice din Franța și din lume. A publicat: *La mésentente* [Dezacordul] (1995), *Aux bords du politique* [La țărurile politicului] (1998), *La haine de la démocratie* [Detestarea democrației] (2005), dar și *La nuit des prolétaires* [Noaptea proletanilor] (1981, 1997), *Le philosophe et ses pauvres* [Filosoful și săracii săi] (1983), *Le Maître ignorant* [Magistrul neștiutor] (1987), *Les noms du savoir* [Numele cunoașterii] (1992) (teorie politică, democrație și epistemologia emancipării); *Le partage du sensible* [Împărțirea sensibilului] (2000), *L'inconscient esthétique* [Inconștientul estetic] (2001), *Le destin des images* [Destinul imaginilor] (2003), *Malaise dans l'esthétique* [Nepriință în estetică] (2004) (teorie estetică); *La parole muette* [Cuvîntul mut] (1998), *Politique de la littérature* [Politica literaturii] (2007) (chestiuni ale literaturii). Între 1975 și 1983 a animat revista *Les Révoltes logiques*, activitate cuprinsă mai apoi în *Les scènes du peuple* [Scena ale poporului] (2003).

practicilor. Ei cad astfel de acord și cu opinia dominantă, care ne arată glorioasa prezență sensibilă a artei ca fiind devorată de-un discurs *despre* artă ce tinde a-i deveni acesteia chiar realitatea.

Am regăsi aceeași logică și în gândiri asupra artei întemeiate pe alte filosofii ori antifilosofii, bunăoară la Jean-François Lyotard, unde ceea ce e contrapus esteticii idealiste e pecetea sublimă a trăsăturii picturale ori a timbrului muzical. Toate discursurile acestea critică în mod asemănător confuzia estetică. În același timp, nu doar unul dintre ele ne lasă să-nțelegem o altă miză decurgând din această „confuzie” estetică: realități ale divizării în clase opuse iluziei judecății dezinteresate (Bourdieu), analogie a evenimentelor poemului cu acelea ale politicii (Badiou), șoc provocat de Altul suveran opus iluziilor moderniste ale gândirii care-și făurește o lume (Lyotard), denunțare a complicității între utopia estetică și utopia totalitară (corul de sub-contractorii). Distingerea între concepte nu-i degeaba omonimă cu *distincția* socială. Confuziei sau distincției estetice i se adaugă în mod limpede mize care vin să atingă ordinea socială și transformările ei.

Paginile următoare opun acestor teorii ale distincției o teză simplă: confuzia pe care ele, în numele unei gândiri ce-așază fiecare aspect în elementul propriu, o vor denunțată este de fapt chiar nodul prin care gândiri, practici și afecte se află instituite și înzestrate cu teritoriul sau obiectul lor „propriu”. Dacă „estetică” e numele unei confuzii, această „confuzie”, de fapt, este chiar ceea ce ne îngăduie să identificăm obiectele, modurile de experiență și formele de gândire a artei pe care pretindem că le izolăm pentru a o denunța. A desface nodul pentru a discerne mai bine, în singularitatea lor, practicile artei sau afectele estetice înseamnă atunci, poate, a ne condamna la ratarea acestei singularități.

Să luăm un exemplu. Jean-Marie Schaeffer vrea să denunțe confuzia romantică arătându-ne independența conduitelor estetice față de operele de artă și judecățile pe care ele le suscită. El se folosește pentru asta de-un scurt pasaj din *Viața lui Henri Brulard*, unde Stendhal evocă cele dintâi zgomote – neînsemnate – care l-au marcat în copilărie: clopotele unei biserici, o pompă de apă, flautul unui vecin. El compară aceste amintiri cu cele ale unui scriitor chinez, Shen Fu, evocând munții pe care acesta, copil fiind, îi vedea în mușuroaiele de cârțiță percepute de la firul ierbii. El vede aici dovada unor „atitudini estetice”, identice în pofida culturilor diferite, și care nu vizează operele de artă. E lesne totuși să vezi aici exact contrarul. Contribuind la inventarea unui gen literar care tulbură granițele – viața artistului ca operă –, Stendhal instituie ceea ce e menit să devină forma exemplară a narațiunii romanești noi: juxtapunerea de microevenimente sensibile a căror rezonanță, prin straturile temporale, se opune vechii înlănțuirii a acțiunilor voluntare și a efectelor lor, cele voite și cele neintenționate. Departe de a demonstra independența atitudinilor estetice față de operele de artă, el produce mărturia unui regim estetic în care distincția între lucrurile artei și cele aparținând vieții obișnuite se-ncurcă. Zgomotul timp al unei pompe de apă introdus de el în biografia sa de scriitor este totuna cu cel pe care Proust, cu prețul de a-l sintetiza cu cântecul sturzului al lui Chateaubriand, îl va consacra drept marca însăși a noii Idei platoniciene. E și acela al sirenei de vapor introduse de Varèse în *Ionisation*. E zgomotul a cărui distincție față de muzică n-a încetat, în secolul al XX-lea, să se tulbure în muzica însăși, așa cum ea se tulburase în al XIX-lea la muzele literare.

Departe de a denunța „confuzia” teoriei estetice, pompa de apă a lui Stendhal stă mărturie tocmai despre acel ceva pe care această teorie se străduie, în felul său, a-l interpreta: ruina vechilor canoane ce separau obiectele artei de-acelea ale vieții obișnuite, forma nouă, deopotrivă mai intimă și mai enigmatică, luată de raportul între producțiile conștiente ale artei și formele involuntare ale experienței sensibile care-i resimt efectul. Este chiar ceea ce „speculațiile” lui Kant, ale lui Schelling sau ale lui Hegel înregistrează: la primul, „ideea estetică” și teoria geniului ca mărci ale raportului fără de raport între, pe de-o parte, conceptele artei și, de cealaltă, fără de conceptul experienței estetice; la al doilea, teoretizarea artei ca unitate a unui proces conștient și a unui inconștient; la al treilea, metamorfozele frumuseții între zeul olimpien cu orbitele goale și scenele de gen olandeze sau micii cerșetori ai lui Murillo. Stendhal nu omite chiar să ne spună, insistând cu complezență pe senzațiile prichindelului de la 1787 și de la 1788, ce va fi la orizontul speculațiilor lor: această educație sensibilă nouă, formată de zgomotele și evenimentele insignifiante ale vieții obișnuite, e totodată și educația unui mic republican, chemat să-și sărbătorească ajungerea la majorat [*son âge de raison*] în vremea la care Revoluția Franceză va sărbători domnia Rațiunii.

E nevoie, așadar, ca raționamentele discursului antiestetic contemporan să fie luate în răspăr pentru a înțelege, deopotrivă, și ce înseamnă estetică și ce anume motivează animozitatea pe care-o suscită azi numele ei. Asta poate fi rezumat în patru puncte.

„Confuzia“ estetică ne spune mai întâi următorul lucru: artă în general nu există mai mult decât ar exista conștiente sau sentimente estetice în general. Estetica s-a născut ca discurs acum două secole. În aceeași epocă în care arta începea să-și impună singularul nedeterminat în opoziție cu lista artelor frumoase sau a artelor liberale. Pentru a exista artă, nu e de ajuns, în fond, să existe pictori sau muzicieni, dansatori sau actori. Nu e de ajuns să existe sentiment estetic pentru ca noi să găsim plăcere în a-i vedea sau a-i auzi. Ca să existe artă, e nevoie de o privire și de-o gândire care s-o identifice. Această identificare presupune ea însăși un proces complex de diferențiere. Pentru ca o statuie sau o pictură să fie artă, se cer întrunite două condiții în aparență contradictorii. Trebuie să vedem în acestea produsul unei arte, și nu o simplă imagine în privința căreia să se judece doar legitimitatea de principiu sau asemănarea de fapt. Dar mai trebuie totodată și să fie perceput aici altceva decât produsul unei arte, adică al unei exersări reglate a unei priceperi în a face [*savoir-faire*]. Dansul nu e artă cîtă vreme nu vedem în el decât săvîrșirea unui ritual religios sau terapeutic. Dar nu e așa ceva nici atunci cînd vedem în el doar exercițiul unei simple virtuozități corporale. Pentru ca el să fie socotit o artă, e nevoie de altceva. Acest „altceva“ se chema, pînă în epoca lui Stendhal, o *istorie*. Pentru poeticienii secolului al XVIII-lea, chestiunea de a ști dacă arta dansului aparține artelor frumoase se reduce la o întrebare simplă: povestește dansul o istorie? Este el *mimesis*? *Mimesis* este, în fond, ceea ce deosebește priceperea artistului de cea a artizanului, ca și de cea a furnizorului de amuzament. Artele frumoase sînt zise astfel deoarece legile guvernînd *mimesis* definesc totodată un raport reglat între o manieră de a face – o *poiesis* – și o manieră de a fi – o *aisthesis* – care e afectată de ea. Acest raport de trei, al cărui garant se cheamă „natură umană“, definește un regim de identificare al artelor, cel pe care am propus să-l numim regim reprezentativ. Momentul la care arta își substituie singularul pluralului artelor frumoase și suscită, pentru a-l gândi, un discurs care se va chema estetică este acela în care se desface nodul acesta al unei naturi productive, al unei naturi sensibile și al unei naturi legislaatoare care se numea *mimesis* sau reprezentare.⁴

Estetica e înainte de toate discursul ce enunță această ruptură a raportului de trei care garanta ordinea artelor frumoase. Sfirșitul *mimesis* nu e sfirșitul figurației. Este sfirșitul legislației mimetice care acorda între ele natura productivă și natura sensibilă. Muzele cedează locul muzicii, vasăzică raportului fără mediere între calculul operei și purul afect sensibil, care e și raportul nemijlocit între aparatul tehnic și cîntul interiorității: soloul de corn ce face sufletul cuvintelor lui Fiordiligi⁵, dar și fluierul vecinului și pompa de apă care formează un suflet de artist. *Poiesis* și *aisthesis* se raportează de-acum nemijlocit una la cealaltă. Dar ele se raportează în chiar ecartul rațiunilor lor. Singura natură umană care să le acorde este o natură pierdută sau o umanitate ce stă încă să vină. De la Kant la Adorno, trecînd prin Schiller, Hegel, Schopenhauer sau Nietzsche, discursul estetic nu va avea alt obiect decât gîndirea acestui raport dezacordat. Ceea ce el se va porni în felul acesta să enunțe nu e fantezia unor capete speculative, este regimul nou și paradoxal de identificare al lucrurilor artei. Acesta e regimul pe care am propus să-l numim regim estetic al artei.

În asta constă al doilea punct. „Estetică“ nu e numele unei discipline. E numele unui regim de identificare specifică al artei. Acest regim s-au apucat filosofii, cu începere de la Kant, să-l gîndească. Dar ei nu l-au creat. Cînd Hegel face să defileze în ale sale *Prelegeri de estetică* istoria formelor de artă ca istorie a formelor spiritului, el ia act de o mutație contradictorie petrecută în statutul operelor. Pe de-o parte, descoperirile arheologiei au reasezat antichitățile grecești la locul lor și la distanța lor, respingînd Grecia slefuită construită de epoca clasică. Ele au construit o nouă istoricitate a operelor, făcută din proximități, din rupturi și din reluări, în locul modelului evolutiv și normativ care regla raportul clasic al Anticilor față de Moderni. Dar, în același timp, ruptura revoluționară a separat picturile și sculpturile de funcțiile lor de ilustrare religioasă sau de decorare a mărețiilor senioriale și monarhice pentru a le izola în spațiul muzeului, real sau imaginar. Ea a accelerat deci constituirea unui public nou, nediferențiat, în locul destinatarilor specificați ai operelor reprezentative. Iar acțiunile de jaf revoluționare și imperiale în țările cucerite au vînzolit și amestecat produsele școlilor și ale genurilor. Aceste deplasări au avut ca urmare accentuarea singularității sensibile a operelor, în detrimentul valorii lor reprezentative și al ierarhiei subiectelor și genurilor în conformitate cu care ele fuseseră clasate și judecate. Revalorizarea filosofică de către Hegel a picturii de gen olandeze, urmînd promovării publice și negustorești a acesteia, semnaleză începutul acestei lente eroziuni a subiectului figurativ, a acestei mișcări seculare care a împins subiectul în arierplanul tabloului pentru a face să apară, în locul său, gestul pictorului și manifestarea materiei picturale. În acest fel și-a făcut drum mișcarea de transformare a tabloului în arhivă a propriului său proces conducînd la revoluțiile picturale spectaculoase ale secolului următor.

4. Pentru vorbitorul de franceză gîndul își poartă mai marcat evidența în însăși formularea sa datorită felului în care termenul *représentation* semnifică în această limbă. Spre deosebire de neologismul românesc care, nominal, i-ar fi echivalentul, în vocabula franceză prefixul *re-* e resimțit ca marcînd o valoare, nu atât de replicare ori reduplicare (într-o „imagine“ – materială sau mentală), cît de întărire a ideii de prezență pe care cuvîntul o exprimă. *Représenter* înseamnă astfel, și mai ales în acest context, pur și simplu „a face prezent“. Ceea ce, în schimb, ne ajută să ne reamintim că, generic, *mimesis* poartă mai puțin asupra facturii „imitative“ a artefactului ca atare, respectiv asupra raportului de conformitate („asemănare“) a acestuia cu ceva din afara lucrurilor artei (și „după care“ ar fi făcut), ci caută să gîndească însăși operația artelor, cît privește esențialul ei comun tuturor: moduri calificate de a face prezent, de a aduce ceva la prezență (conform înfățișării – „reprezentării“ – făcute *anume* pentru asta). Și că, în acest sens, *mimesis* a putut fi în anumite condiții însuși numele propriu vicariant al artei, la singular; în contradicție cu modul de a „produce“ propriu naturii (*techné* versus *physis*). (N. tr.)

5. „Dar oare din ce pregătire magică se înalță acum aburul acestei scînteietoare apariții de spirite? Privesc și nu văd altceva decît o biată țesătură de raporturi între numere, înfățișată într-un fel palpabil pe niște lemn perforat, pe-un dispozitiv de coarde din maț și de fire de alamă.“ Wackenroder, *Fantaisies sur l'art* [Fantezii despre artă], tr. fr. de Jean Boyer, Aubier, 1945, p. 331 (traducere modificată). Am comentat în altă parte sensul acestei „apariții“: cf. „La métamorphose des Muses“ [Metamorfoza muzelor], in *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons* [Sonic Process. O nouă geografie a sunetelor], Centrul Georges-Pompidou, 2002.

6. Personaj din opera lui Mozart *Così fan tutte*. (N. red.)

În același fel, atunci când Schelling definea arta ca uniune a unui proces conștient cu unul inconștient, el consacra o răsturnare de perspectivă produsă de avântul percepției „filologice” a poemelor, de la Giambattista Vico la Johann Gottfried Herder sau Friedrich Wolf, și de fenomene culturale precum entuziasmul publică pentru falsul Ossian. Marile modele poetice sînt acum citite ca expresii ale unei puteri colective anonime tot atît de mult, și chiar mai mult, pe cît ca realizările intenționate ale unei arte ghidate de reguli poetice. Jean-Marie Schaeffer se miră că estetica filosofică a uitat, în celebrarea artei, ceea ce Kant totuși subliniasă: importanța conduitelor estetice vizînd spectacolele naturii. Dar nu există aici nicio uitare. De la Kant începînd, estetica n-a încetat să vrea să gîndească acest nou statut care face ca operele artei să fie percepute ca lucrări [*œuvres*] ale naturii, adică drept operația unei naturi nonumane, nesupuse voinței unui creator. Conceptul de geniu, care s-a dorit a fi asociat încoronării artistului unic, exprimă, pe dos, această echivalență a ceea ce e voit cu ce nu este așa, care face acum ca operele artei să fie recunoscute și apreciate pe ruinele criteriilor de perfecțiune ale artelor.

Filosofii inițiatori ai esteticii nu au inventat această lentă revoluție a formelor de prezentare și de percepție care izolează opere pentru un public nediferențiat și, în același timp, le alipește unei puteri [de creație] anonime: popor, civilizație sau istorie. Nu mai mult au inventat ei ruptura ordinii ierarhice care definea ce subiecte și ce forme de expresie erau sau nu demne să intre în domeniul unei arte. N-au inventat această nouă scriitură făcută din microevenimente sensibile pe care o atestă *Viața lui Henri Brulard*, privilegiul nou al infimului, al instantaneului și discontinuuului care va însoți promovarea oricărui lucru sau oricărei persoane joșnice în templul artei și va marca literatura și pictura înainte de a îngădui fotografiei sau cinemaului să devină arte. Ei n-au inventat, pe scurt, toate aceste reconfigurări ale raporturilor scripturalului și vizualului, ale artei pure și artei aplicate, ale formelor de artă și formelor de viață publică sau ale vieții obișnuite și negustorești care definesc regimul estetic al artei. Nu le-au inventat, însă ei au elaborat regimul de inteligibilitate în sînul căruia ele au devenit posibil de gîndit. Ei au surprins și conceptualizat fractura regimului de identificare în care erau percepute și gîndite produsele artei, ruptura modelului de adecvare pe care normele ce reglau *mimesis* îl asigurau între *poiesis* și *aisthesis*. Sub numele de estetică, ei au sesizat și gîndit în primul rînd deplasarea fundamentală: lucrurile artei se identificau de-acum din ce în ce mai puțin după criteriile pragmatice ale „manierelor de a face”. Ele se defineau din ce în ce mai mult în termeni de „moduri de a fi sensibile”.⁷

Ei au gîndit această revoluție la modul unei sfidări adresate gîndirii. Acesta e al treilea punct: e cu totul inutilă denunțarea esteticii de către contemporanii noștri. Cei care au înălțat-o în stimă au fost cei dinții care s-o facă. „Ar fi vremea să ne debarasăm complet de această expresie care, de la Kant, nu încetează să revină în scrierile amatorilor într-ale filosofiei, cu toate că absurditatea i-a fost adesea recunoscută [. . .]. Estetica a devenit o adevărată *qualitas occulta*, iar în spatele acestui cuvînt de neînțeles s-au ascuns o grămadă de afirmații fără noimă și de cercuri vicioase în argumentare ce ar fi trebuit denunțate încă demult.” Declarația aceasta radicală nu vine din partea vreunui campion excesiv de suspicios al filosofiei analitice anglo-saxone. Ea figurează în *Prelegeri despre literatură și artă* a lui August Schlegel, cel mai vîrstnic dintre frații diabolici, căruia i se atribuie bucuria o responsabilitate majoră în iluziile fatale ale esteticii romantice și speculative.⁸ Sînt jeneala estetică [*le malaise esthétique*] e tot atît de veche precum estetica însăși. Cuvîntul „estetică”, o referință la sensibilitate, nu e potrivit pentru a exprima gîndirea artei, spune la rîndul lui Hegel, înainte de-a se justifica prin uzajul stabilit pentru scuza că-l reia. Scuza de ieri e la fel de superfluă ca acuzațiile de astăzi. Inaproprierea e constitutivă. Estetica nu e gîndirea „sensibilității”. Ea este gîndirea sensoriumului paradoxal care îngăduie de-acum înainte definirea lucrurilor artei. Acest sensorium e acela al unei naturi umane pierdute, adică al unei norme de adecvare, pierdute, între o facultate activă și o facultate receptivă. Acestei norme de adecvare pierdute i se substituie uniunea imediată, uniunea fără concept a unor opuși, activitatea voluntară pură și pura pasivitate. Originea artei, spune Hegel, e gestul copilului care se joacă de-a rîcoșeurile pentru a transforma suprafața apei, aceea a aparentelor „naturale”, într-o suprafață de manifestare exclusiv a voinței sale.⁹ Dar acest copil ce face cercuri pe apă e și acela a căruia capacitate artistică se ivește din pura contingentă a zgomotelor dimprejur, a zgomotelor amestecate ale naturii și ale vieții materiale fără artă. Nu putem gîndi fără contradicție acest copil cu dublă față. Dar cine vrea să înlăture contradicția din gîndire suprimă de asemenea și arta și sentimentul estetic pe care crede că-l prezervă așa.

Ceea ce complică lucrurile și exacerbează mizele pe care le are aici gîndirea este că o natură „umană” e în același timp o natură „socială”. Acesta e al patrulea punct. Natura umană a ordinii reprezentative ajus-ta regulile artei la legile sensibilității și emoțiile acesteia la perfecțiunile artei. Dar această ajustare mergea

7. „Estetică” va desemna, așadar, în acest text două lucruri: un regim general de vizibilitate și de inteligibilitate a artei și un model de discurs interpretativ aparținînd ei însuși formelor acestui regim. Contextul și propria sa noimă vor fi de ajuns în cele ce urmează pentru a indica pentru cititor sensul cuvîntului adecvat unei ocurențe sau alteia.

8. August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst* [„Prelegeri despre artă și literatură frumoasă” – cum a tradus M. Isbășescu titlul, inversîndu-i termenii], in *Kritische Ausgabe der Vorlesungen* [Ediția critică a Prelegerilor], Paderborn, F. Schöningh, 1989, t. I, p. 182–183. [În rom., există traduse doar două fragmente din această lucrare în antologia August Wilhelm și Friedrich Schlegel, *Despre literatură*, tr., prefață și note de M. Isbășescu, Univers, 1983. (N. tr.)]

9. Cf. *Prelegeri de estetică*, Ed. Academiei RSR, 1966, vol. I, Introducere, p. 37. (N. tr.)

mână în mână cu un partaj care lega operele de artă de celebrarea demnităților temporale, acorda demnitatea formelor lor cu demnitatea subiectelor lor și atribuia facultăți sensibile diferite celor situați pe locuri diferite. „Omul de gust, spunea Voltaire, are alți ochi, alte urechi, altă simțire decât omul grosolan.”¹⁰ Natura, care acorda operele cu sensibilitățile, le acorda cu un partaj al sensibilității care-i așeza pe artiști la locul lor și îi separa pe aceia pe care arta îi privea de cei fără legătură cu ea. În acest sens, Bourdieu are dreptate, dar împotriva lui însuși. Cuvântul „estetică” spune, de fapt, că această natură socială e pierdută împreună cu cealaltă. Iar sociologia s-a născut tocmai din voința de a reconstitui această natură socială pierdută. Detestarea „esteticii” îi este, din acest motiv, consubstanțială. Fără îndoială că sociologia, în vremea lui Bourdieu, și-a abandonat visurile originare de reorganizare socială. Însă ea continuă să dorească, pentru binele științei, ceea ce ordinea reprezentativă voia spre binele distincțiilor sociale și poetice, și anume: clase separate să aibă simțuri distincte. Estetica, în ce-o privește, este gândirea noii dezordine. Dezordinea aceasta nu constă numai în aceea că ierarhia subiectelor și-a publicurilor se-ncurcă. Ci că operele de artă nu se mai raportează la cei care le comandaseră, cărora le fixau imaginea și le celebrau grandoarea. Ele se raportează la „geniul” popoarelor și se oferă, în drept cel puțin, privirii oricui. Natura umană și natura socială încetează să se mai garanteze una pe cealaltă. Activitatea ce fabrică și emoția sensibilă se înfîlesc „liber”, precum cele două bucăți ale unei naturi care nu mai mărturisește despre vreo ierarhie a inteligenței active asupra pasivității sensibile. Acest ecart al naturii în raport cu ea însăși e locul unei egalități inedite. Și această egalitate se înscrie într-o istorie care poartă, în schimbul pierderii, o promisiune nouă. Tînăra față despre care vorbește Hegel, cea care urmează Muzelor, nu ne oferă decât fructele desprinse de pe arbore, amintirea voalată, „fără efectivitate”, a vieții care a purtat operele de artă.¹¹ Dar, tocmai, acestea nu sînt așa decât fiindcă lumea lor, lumea naturii împlinindu-se în cultură, nu mai este, ori poate că n-a fost niciodată, decât în retrospectivă gîndirii. A existat poate – n-a existat, fără îndoială, niciodată – o dimineată greacă cînd fructele artei se culegeau din arborele vieții. Dar ceea ce dispăre în această pierdere a unui bun ipotetic e, în orice caz, ordinea care lega natura umană legiuitoare a artei de natura socială determinînd locul fiecăruia și „simțurile” convenite pentru acest loc. Domnia revoluționară a naturii îi devine [acestei ordini ipotetic pierdute] un vis zadarnic. Dar ceea ce se ridică drept răspunsul la acest vis imposibil e făgăduința purtată de însăși pierderea, prin suspendarea regulilor pentru acordul naturii umane cu cea socială: umanitatea ce stă să vină, pe care Schiller o vede anunțată în „liberul joc” estetic, „gustul nesfîrșit al Republicii” pe care Baudelaire îl simte în cîntecele lui Pierre Dupont, „făgăduința fără de care n-am putea trăi măcar o clipă” pe care Adorno o aude reînnoită în chiar vîlul cu care se acoperă sonoritatea coardelor la începutul *Primei simfonii* a lui Mahler. „Estetică” e cuvîntul care spune nodul singular, stingheritor cînd încerci să-l gîndești [*malaisé à penser*], care s-a format acum două secole între sublimitățile artei și zgomotul unei pompe de apă, între un timbru voalat de coarde și făgăduința unei umanități noi. Nepriința și resentimentul pe care-l suscită astăzi se învîrt mereu, de fapt, în jurul acestor două raporturi: scandal al unei arte care primește în rîndul formelor sale și în locurile ei „orice”-ul obiectelor de folosință curentă și al imaginilor vieții profane; promisiuni exorbitante și minciunoase ale unei revoluții estetice care voia să transforme formele artei în formele unei vieți noi. Acuzăm estetica de-a fi vinovată de „orice”-ul artei, o acuzăm pentru a o fi împins la rătăcire printre promisiunile falacioase ale absolutului filosofic și ale revoluției sociale. Intenția mea nu este să „apăr” estetica, ci să contribuim la limpezirea a ce va să zică acest cuvînt, ca regim de funcționare al artei și ca matrice de discurs, ca formă de identificare a propriului artei și ca redistribuire a raporturilor între formele experienței sensibile. Paginile care urmează se dedică, mai aplicat, discernerii modului în care un regim de identificare al artei s-a legat de promisiunea unei arte care-ar fi mai mult decât o artă sau n-ar mai fi artă. Ele caută, pe scurt, să arate cum estetica, în calitatea sa de regim de identificare al artei, poartă în ea însăși o politică sau o meta-politică. Analizînd formele și transformările acestei politici, ele încearcă să înțeleagă stînjeneala sau resentimentul pe care chiar cuvîntul [„estetică”] le suscită în zilele noastre. Dar nu e vorba doar de-a înțelege sensul unui cuvînt. A urmări istoria „confuziei” estetice înseamnă de asemenea încercarea de a lămuri o altă confuzie pe care critica esteticii o întretine, aceea care înecă, la un loc, operațiile artei și practicile politicii în indistinția etică. Miza, aici, nu trimite doar la lucrurile artei, ci la felurile în care, astăzi, lumea noastră se dă percepției și în care puterile își afirmă legitimitatea.

[...]

10. Voltaire, articolul „Gust”, *Dictionnaire philosophique* [Dictionar filosofic], Paris, 1827, t. VIII, p. 279. (Să reamintim că *Dictionnaire philosophique*, citat aici din comoditate, este o culegere fictivă. Cea mai mare parte a elementelor din articolul „Gust” sînt de fapt împrumutate din a șasea parte a *Questions sur l'Encyclopédie* din 1771.)

11. G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, tr. fr. de Jean-Pierre Lefebvre, Aubier, 1991, p. 489 [cf. *Fenomenologia spiritului*, Ed. Academiei RSR, 1965, p. 422–423 (N. tr.)]. („Tînăra față care urmează Muzelor” este titlul unui text al lui Jean-Luc Nancy care comentează acest pasaj în *Les Muses*, Gallée, 1994, pp. 75–97.)