

Alain Badiou*

Umetnost in matematika

Znano je, da sta matematična dejavnost in umetniška ustvarjalnost že od nekdaj povezani. Pitagorejci so znanost števil povezali ne le z gibanjem zvezd, temveč tudi s tonovskimi načini v glasbi. Vemo tudi, da sta babilonska in egiptovska arhitektura predpostavljali razvito geometrijsko znanje, čeprav še niso poznali pojma dokaza. Če gremo še dlje v preteklost, v velikih predzgodovinskih dekoracijah najdemo formalne oziroma abstraktne risbe skupaj s prikazi živali, čeprav nam ni natančno znano, o čem pričajo.

Ker sem filozof, oziroma verjamem, da to sem, se mi to vprašanje, kot številna druga, zastavlja skozi zoperstavitev Platona in Aristotela. Matematika je po Platonu temeljnega pomena, saj je posrednica med izkustvom oziroma odnosom do čutnega sveta in čisto umskostjo oziroma dialektičnim gibanjem. Platon povzdiguje matematiko z vidika njene povezanosti z bitjo na sebi, katere obliko imenuje Ideja. Hkrati opazi tudi njeno nečistost, saj mora potrditi njegove hipoteze (mi bi rekli aksiome), ne more pa nanje sklepati na podlagi nekega vrhovnega načela. Zaradi tega je manjvredna od dialektike. Toda to dejstvo ne sme zasenčiti njene večvrednosti glede na vse oblike empirične vednosti, sploh zaradi tega, ker je matematika bolj strukturna in ima manj opraviti z nepreverljivimi intuicijami. Platon bi zagotovo občudoval prefinjene konstrukcije Galoisa in Grothendiecka. Pozdravil bi objektivistično in ontološko vizijo matematike, na primer Kroneckerjeve. V sodobni filozofiji matematike bi se pridružil Gödlovemu enostavnemu realizmu ali dialektičnemu realizmu Alberta Lautmanna.

23

Po drugi strani pa je Platon zaradi njene zmožnosti, da posnema naravne objekte sumničav do umetnosti. Platon je prvi formalist in to v natančnem pomenu teorije form. Zanj vsako resnično gibanje mišljenja stremi k Formi, ki je iztrgana realnemu in ga presega. Umetnosti posnemanja, deskriptivna poezija ali slikarstvo, ostajajo ujetnice neposredne forme na robu brezformnega. Ne uspe pa se jim od njega ločiti, da bi izpostavile čisto formo, katere neposredne forme so

* *École Normale Supérieure*, Pariz, Francija

zgolj šibke konsekvence. Platon obsoja zgolj dekorativne in melodramatične učinke varljivega slikarstva in krvavih tragedij. Pri ljudeh povzročajo iluzionistično otrplost in gojijo senzacionalne afekte, jih odvrtaajo od Ideje in navajajo na brezformno. Sploh pa je umetnost način, kako ljudi pokvariti, da bi jim bilo lažje vladati.

Vendarle pa lahko čutni svet in njegovo umetniško posnemanje v najboljšem primeru igrata tudi vlogo posrednika na poti k Ideji, ne sicer iz vidika Mišljenja, zato pa iz vidika Afekta. Zaljubljeno občudovanje lepote telesa ali elegične pesmi lahko služi kot pot nič manjšega občudovanja Ideje Lepega. Umetnost lahko – če se zaveže določeni strogosti in se zadržuje bližje formi kot pa njemu domnevno naravnemu in psihološkemu izvoru – vsaj nakaže smer, v kateri je treba iskati izhod iz Votline. Platon bi zagotovo priznal veličino Corneilla ali Poussina, pa tudi Mondriana, Kandinskega ali Bouleza. Gotovo bi z veseljem prišel tudi sem, na razstavo Soulages. Cenil bi tudi didaktično zavzetost Bertolta Brechta in njegovo idejo, pa kateri je gledališče sredstvo uničenja iluzij občinstva in prikaza hrbtni strani socialnega in političnega okrasja.

Po Platonu ima torej matematika v redu Resničnega vlogo, ki jo ima očiščena umetnost v redu Lepega. To je vloga posredovanja, uvajanja v emancipatorne zmožnosti dialektike. Umetnost in matematiko povezuje tisto, o čemer nas obe poučujeta. Na robu empiričnega, vendar ne reducirani nanj, nas poučujeta o tem, kaj je forma, kar nam omogoča začeti naš vzpon k povsem formalnemu dojetju Idej.

Rekli bi lahko, da sta lahko po Platonu glede na generično idejo forme umetnost in matematika dve izhodiščni točki avtentičnega mišljenja. Umetnost, ki se posveča lepim formam v čutnem, potisne naš Afekt v čisto smer Ideje. Matematika, ki se posveča strukturam, ki jih lahko izvlečemo iz realnega, potisne naše Mišljenje v isto smer. Razlika med dvema potema se nazadnje osredotoči na dialektiko dveh Idej, Lepote in Resnice. Lahko bi rekli, da umetnost sproži možnost Resnice Lepote, medtem ko matematika sproži možnost Lepote Resnice.

Pri Aristotelu je povsem drugače. Za začetek matematika, neposredno in povsem eksplicitno, izvira iz estetiki. Neki dokaz ni zares resničen, temveč predvsem lep. Aristotel to prepričanje razvije v knjigah *Beta* in *Mi Metafizike*. Zaključek je do-

končen: preden pove, da so »najvišje forme lepega red, simetrija in določenost«, Aristotel zatrdi: »lepo je poglavitni objekt matematičnih dokazov«¹.

Ta zaključek se umešča v kontekst, ki je povsem nasproten Platonovemu. Sploh ne gre za vprašanje vzpona k resnici Ideje. Matematika je po Aristotelu čista estetika mišljenja preprosto zato, ker nima nobenega razmerja z bitjo oziroma realnim. Po eni strani matematični objekti, *matematika*, kot jim pravi Aristotel, kljub svojemu imenu nimajo neodvisne objektivne realnosti ali povsem inteligibilne eksistence (kot jo imajo pri Platonu). Citiram: »povsem nemogoče je, da bi imele matematične reči obstoj, ločen od čutnih bivajočih«². Toda po drugi strani je nemogoče tudi, da bi matematični objekti obstajali v čutnem, ne da bi bili lahko od njega ločeni. Torej nimajo niti empirične eksistence. Kot pravi sam Aristotel, matematični objekti glede na naše čutno izkustvo niso niti ločeni niti neločeni. Pravzaprav dejansko ne obstajajo. So čiste fiktivne konstrukcije brez fizične ali metafizične eksistence, ki obstajajo zato, da bi ustvarjale dozdevek afirmacije ločene eksistence nečesa, kar dejansko ne more biti ločeno. Na primer, matematična sfera obstaja tako, da sferičnost loči od vsakršne dejanske sfere. Rekli bi, da je ta ločitev nemogoča. Aristotel pa nam pravi, da je prav ta nemožnost sama matematična fikcija. Njena norma je transparentna lepota enostavnih relacij, ki jih konstruira, izhajajoč iz objektov, ki ne obstajajo. Aristotelu bi bil vseč Hilbertov aksiomatični formalizem. Razveselil bi se slavne Russellove izjave, ki v bistvu trdi, da v matematiki ne vemo, o čem govorimo, niti če je to, kar govorimo, resnično. Zaploskal bi Bourbakijevi predstavitvi matematike kot čiste igre pisave.

Tudi glede umetnosti je Aristotel antiplatonist. Iz umetniških postopkov izključi vsakršno poklicanost k Ideji ali k razkritju biti. Kakor je matematika, ki ni ne fizika ne metafizika, pravzaprav estetika, tako umetnost, ki nikakor ni spoznanje, pravzaprav spada pod praktično antropologijo. Tisto, kar šteje, je umetniško dejanje, njegov učinek na Afekt gledalca, bralca ali priče. Aristotelova poglavitna ideja je, da gre za učinek očiščenja – danes bi rekli sublimacije. Umetnost nas z umetnimi sredstvi za trenutek identificira z izjemnimi situacijami. S tem nas

¹ »Najpomembnejše oblike lepega, ki so red, sorazmerje in opredeljenost, so kar najbolj predmet dokazovanja matematičnih znanosti.« Aristoteles, *Metafizika*, prev. Valentin Kalan, Založba ZRC, Ljubljana 1999, str. 335 (1078b).

² »Če pa je to nemogoče, se razkrije, da je tudi za <matematične> predmete nemogoče, da bi obstajali v ločenosti od čutnozaznavnih stvari.« *Ibid.*, str. 331 (1077a).

osvobodi mučnih sanjarjenj in različnih inhibicij, ki jih te situacije v nas sicer vzbujajo. Umetnost je subjektivna in družbena intervencija. Pravzaprav je dimenzija kolektivne Etike.

Aristotel bi iz svojega groba pozdravil sodobna gibanja, ki umetnosti pripisujejo funkcije, ki bi jim lahko rekli funkcije kritične sublimacije vsega, kar je nasilno ali odbijajoče. Prepoznal bi se v Artaudovem gledališču krutosti, v morbidnosti nemškega ekspresionizma, v koreografijah izpostavljenega, usmrčenega in omaževevanega telesa. S številnimi sodobnimi ustvarjalci bi delil prepričanje, da v umetniški dejavnosti ne šteje forma, temveč učinek, ne resnica, ampak iskrenost izraza, ne ločitev, pač pa imanenca, ne odlog in večnost, zato pa delovanje tu in zdaj. Aristotel bi z odobravalnim očesom gledal performanse in instalacije, ki jih Platon večinoma ne bi obiskoval. Pozabimo na prekarnost montaže in premišljeno ubogost vsega, naj živi *trash*, razklanost, iztrebki, smrtna groza, če vse to na pričah vzbudi novo subjektivno kemijo.

Tako smo prišli do zapletenega križišča.

Prva izbira: ali umetnost in matematika določata jasno razločena postopka resnice, ki pa zadevata samo bit tega, kar je, in to v čisti dimenziji Ideje? Ali pa sta tako ena kot druga domeni, ki nimata nobenega razmerja z resničnim spoznanjem tega, kar je. Je to spoznanje zares fizikalno, morda metafizično, nikakor pa ne matematično ali umetniško?

Drugače rečeno: ali Lepo in Resnično označujeta v izhodišču in sredstvih povsem različni poti s skupnim ciljem? Ali pa Lepo označuje domeno matematične ali umetniške fikcije, ločene od Resničnega, njegov pomen pa je estetski ali etičen, nikakor pa ne teoretski?

Druga izbira: je pojem Forme realna točka, na kateri konvergirata umetnost in matematika? V tem primeru obstaja vsaj lokalni preplet matematike in določenih umetnosti. Ali pa gre zgolj za homonimijo? Če je tako, forma v matematiki označuje jezikovni kristal struktur, v umetnosti pa sredstvo zapeljevanja ali očaranja subjektov, celo njihovega nezavednega, preko izoliranja, reformaliziranja in razstavitve [*exposant*] fragmentov čutnega realnega.

Vsaka od možnosti, ponujenih pri prvi temeljni izbiri, se sama spet razdeli na dvoje, kar na tej točki preiskave proizvede štiri možnosti, ki za vedno določijo – kot boje v pristanišču – véliko epistemološko in estetsko razpravo o razmerju oziroma nerazmerju med matematiko in umetnostjo.

Če pri prvi izbiri sprejmemo platonistično perspektivo, po kateri matematika in umetnost, Resnica in Lepota, lahko sta in morata biti na ravni Ideje in pripravljati dialektiko, moramo izvedeti še, kakšna je razsežnost njune razlike in katera ima prednost. Vprašanje bi lahko zastavili takole: obe, matematika in umetnost, imata možne didaktične funkcije za Subjekt, za katerega se predpostavlja, da je usmerjen k Ideji (ali da ga Ideja usmerja). Kakšna je razlika med tema dvema didaktikama? Filozofska projekcija tega vprašanja je zelo jasna. Za Platona, Descartesa ali Spinozo, za Husserla in mene samega, je matematika prva, ki reši mišljenje. Za Schellinga, Nietzscheja in Heideggerja, za Wittgensteina ali Deleuza pa to pot odpre umetnost. Pod skupnim znamenjem Ideje, ki lahko prelomi z odtujenostjo vsakdanjega življenja, torej razlikujemo med dvema tendencama.

Tendencia A pravi: matematika je tista, ki v zgodovini človeštva mišljenje odpira obenem racionalnemu in nadčutnemu kraljestvu Ideje. Na ta način nam ponuja paradigmo, na podlagi katere lahko sodimo o tem, kaj je umetnost, ki je vredna svojega imena, torej umetnost, ki na podlagi čutnih materialov prav tako zatrjuje, da Subjekti lahko želijo Idejo. To tendenco bomo poimenovali *platonistična*. Brez dvoma je prav ta najbolj oddaljena od sodobnih demokratičnih zanimanj.

Tendencia B pravi: umetnost je prva, ki v njeni čutni obliki sprosti moč Ideje. Ona je tista, ki Subjekte povzdigne nad resentment in omogoča veličastno afirmacijo tega, kar je. Kot je rekel Schopenhauer, brez glasbe življenja ni vredno živeti. Tudi matematika gre včasih po isti poti, posebej v radikalnih oziroma nasilnih teoretskih dogodkih, s katerimi se zoperstavi vulgarnim in odtujenim mnenjem. Na primer takrat, ko zatrdi, da je lahko mera nekega segmenta iracionalna ali da obstaja neskončno različnih neskončnosti. Toda v okviru svoje običajne akademske eksistence ostaja v najboljšem primeru manjvredna igra, v najslabšem pa disciplina, podložna razdejanjem tehnike. To tendenco bomo poimenovali *nietzschejanska*.

Sedaj pa predpostavimo, da sprejemamo aristotelovsko perspektivo, po kateri umetnost in matematika nista na ravni Ideje ali biti, ampak imata omejene an-

tropološke funkcije, v nekaterih primerih estetske, v drugih pa etične. Postavlja se vprašanje, ali je mogoče znotraj splošne antropologije poenotiti ti dve funkciji ali pa to ni mogoče. Lahko matematično fikcijo postavimo na isto raven kot umetniško stvaritev? Je matematik umetnik?

Tendencia C pravi, da navsezadnje lahko. Ko Aristotel kot kriterije priključuje red, simetrijo in določenost, je jasno, da lahko govori tako o arhitekturi kot o matematiki. Kriteriji matematične estetike so znani. Imamo načelo ekonomije: aksiomatika je toliko lepša, če razumno omejimo število aksiomov; dokaz je toliko lepši, če je kratek ozirna lahko shaja brez kompliciranih sredstev, da bi prišel do neke vrste elementarne preprostosti. Imamo tudi načelo racionalne totalizacije: nova teorija je čudovita, če integrira množico rezultatov, ki so bili prej razpršeni in pokaže njihovo koherentnost. Obstaja še načelo plodnosti: teorem je vreden občudovanja, če implicira kar največ pomembnih konsekvenc, tudi daleč stran od svojega neposrednega konteksta. Vse to brez velikih sprememb velja tudi za vse vrste umetniških dejavnosti. O tem se lahko prepričate sami: pogledjte pravila klasičnega gledališča, po katerih se je ravnal Racine, romaneskno pripoved v Jamesovem delu, konstrukcije Hölderlinovih velikih didaktičnih pesnitev, funkcijo vodilnega motiva pri Wagnerju, sintetično moč Tintoretovih velikanskih religioznih slik, funkcijo tišine pri Webernu, obdelavo prostora pri Nicolasu de Staëlu ali načelo serij pri Anselmu Kiefferju. Zaključimo lahko torej, da je matematika veja estetike. To tendenco bomo imenovali *aristotelovsko*.

Nazadnje obstaja še tendenca D, ki se izreka za strogo nesimetrijo med umetnostjo in matematiko. Znotraj iste izhodišče usmeritve, ki umetnosti in matematiki pripisuje povsem antropološko vrednost, razume matematično estetiko kot radialno drugačno od vsake druge. Tako kot tendenca B (nietzschejanska), razvrednoti matematično estetiko zaradi njenega subjektivnega siromaštva, saj v antropološkem okviru ne uspe *ustreči* človeku v tistem, kar je zanj zares pomembno. Igre matematične pisave so razumljene kot preveč arbitrarne in abstraktne, da bi zares odločale o edini pomembni stvari, namreč smislu življenja in kritičnemu izrazu tega, kar ovira svobodno ustvarjalno izražanje človeškega subjekta. Matematična estetika je razumljena kot hladna, neosebna in morda celo prikrajšana za kakršenkoli smisel. V vsakem primeru je poudarjeno, da nima tistega globokega razmerja z notranjostjo in nezavednim subjekta, ki jo ima umetnost, da bi ganila, se dotaknila, izražala in sublimirala. Kritična in etična funkcija umetnosti naj bi bila bistvena. Tendenco D bomo imenovali *wit-*

tgensteinovsko. Prav ta je danes brez dvoma prevladujoča, saj ustreza sodobnemu humanizmu žrtve.

Z vidika štirih tendenc, platonistične, nietzschejanske, aristotelovske in wittgensteinovske, se moramo vrniti h ključnemu vprašanju, ki ga implicira druga izbira, o kateri smo govorili zgoraj, torej k tistemu, ki zadeva koncept *Forme*. Ali ima oziroma bi lahko imela ta beseda isti pomen v obeh disciplinah, o katerih govorimo?

Očitno je, da je vprašanje umetnosti vprašanje premestitve meje med tem, kar ima formo, in tem, kar je razumljeno kot brez-formno. Navsezadnje lahko zgodovino sodobne umetnosti razumemo kot postopno vključevanje vedno večjega dela brez-formnega v dispozitive, ki so formalni vsaj zaradi tega, ker so ločeni, čeprav jih ne ločuje skorajda nič. Z Duchampom, kot vemo že od začetka prejšnjega stoletja, je ločitev česarkoli, na primer pisoarja ali kolesa, zvedena na njegovo razstavitev in nominalno etiketo. To zadošča, da katerikoli objekt pridobi funkcijo umetniškega dela in je kot takšen lahko označen. Umetnost je danes morda tisti kraj, na katerem se eksperimentira z neskončnim načinom, na katerem se nenehno premešča rob med neposredno brezformnostjo in formalnim. To implicira tudi raziskovanje različnih načinov ločitve in neločenosti med tem, kar neki ali več subjektov odloči, in tem, kar je bilo že dano. Priti kolikor je le mogoče blizu neločenosti, omejiti razstavitev, ki potrjuje veljavnost podpisa, na skoraj nič, je eksplicitni cilj gledališča brez gledališča, performansa, vključene-ga v tkivo običajnega življenja, objekta, razstavljenega kjerkoli, hrupa, zabeleženega kot glasbe in tako naprej. Sodobna umetnost se v svojem delovanju sprašuje, kaj je forma, s tem ko raziskuje njene minimalne diferencialne možnosti.

Vprašanje form pa je sicer eden od poglobitnih vprašanj moderne oziroma sodobne matematike. Prvinski pojem matematičnih objektov, na primer geometrijskih figur in aritmetičnih števil, je nasledila vladavina struktur in njenih konstitutivnih relacij. Celotna matematična šola, ki je sledila Hilbertu, se je predstavljala kot formalistična. Gotovo pa je, da se lahko formalna paradigma spremeni. V tridesetih letih prejšnjega stoletja je prevladovala algebra, na koncu stoletja geometrija, topologija in diferencial, danes pa je matematika konstruktivistična in algoritmična, toda treba je vedeti, da pod pritiskom zunanjih okoliščin. Imamo matematiko, kakršno si zasluži obsesija finančnih izračunov in uničujoča prevlada informatike. V vsakem primeru pa znotraj-matematične

paradigme določa značaj formalnih relacij in ne domnevno naravna eksistenca takšnega ali drugačnega tipa objekta.

Ali beseda »forma« v obeh primerih označuje isto stvar? Platonist, torej nekdo, ki sledi tendenci A, bo brez dvoma odgovoril pritrdilno. Če je »forma« tisto, kar nas usmerja k Ideji, to velja tudi za umetniško delo, če njegove forme ne glede na njegov čutni aparat in zapeljevanje v zadnji instanci afirmira nekaj, kar je povsem intelektualne narave. Lahko bi rekli, da je umetniško delo artikulirano gibanje njegovih lastnih form. S tem hočem reči, da ga, tako kot matematiko, konstituira sistem relacij. Razlika je v tem, da umetniško delo ponuja aktivacijo teh relacij neposredno v čutnem, med različnimi bloki objektivnosti (zvočne, vizualne, bralne), ki jih pridobi iz realnega, da bi jih javno razstavilo. Šel bom tako daleč, da bom trdil, da s tega vidika za platonista ni razlike v naravi med umetniškim delom in teoremom. Ugovarjali boste, da je umetniško delo singularnost, ki jo moramo videti, sprejeti, razumeti. Toda tudi teorem moramo sprejeti in razumeti, da bi dojeli, kaj pomeni njegova eksistenca teorema. Je teorem, kolikor se giblje proti ravni Ideje, kaj bolj nepresojen kot Boulezova sonata ali Pollockova slika? Ali od svojih prič res zahteva napor, ki je po svoji naravi dejansko drugačen? Po mojem mnenju, nikakor. Pesem Mallarméja ali Wallaca Stevensa je v svojem času od bralca zahtevala enake vrste pozornost na novost v relacijah, ki jih spravlja v igro, kot so jo zadnji Beethovnovi kvarteti od poslušalca na začetku 19. stoletja, ali tisto, kar v matematiki obsega Galoiseva teorija od poučenega amaterja.

Kot je že postalo jasno, sem sam platonist in govorim v imenu tendence A. Cena, ki jo je treba za to plačati, je strogo razločevanje v domeni umetnosti. Pertinencnost omenjene identitete med teoremom in umetniškim delom predpostavlja določeno umetniško usmeritev, v kateri rob med formo in brez-formnim ne sme biti preveč zabrisan. V matematiki je tako, da tudi ko je govora o brez-formnem, o teoriji Kaosa, ostajamo pri transparentnih formalizmih. Platonist od umetnosti zahteva, da je kljub zadrževanju blizu brezformnega, *trash*a ali obscenosti, formalna distanca, ki jo podpira, razvidna in afirmirana. To pomeni, da mora obdržati prvotno skrb za relacije med bloki čutnega realnega in je ne žrtvovati na račun spontanega gibanja izraza ali skrbi za nasilni učinek.

Vsak lahko brez težav najde primere za to, kar ta pozicija vključuje in kaj izključuje.

Tisti, ki sledijo tendenci B, torej nietzschejanci, ne razmišljajo na takšen način. Zanje je forma umetnosti projekcija vitalne energije, ustvarjalni poganjek [*excroissance*], ki nas povezuje z véliko zemeljsko afirmacijo. Kot je zapisal Nietzsche: »umirajoči Zaratustra drži zemljo v objemu«. Umetnost izhaja iz telesa. Res je sicer, da prelamlja z običajnimi navadami resentimenta in krivde, toda le zato, da bi bolje odkrila sveto afirmacijo, ki tvori našo pripadnost močnemu neorganskemu življenju. Nasprotno se matematike drži nekaj zakrnelega in monotonega. Znanost je sicer, predvsem za zgodnjega Nietzscheja, emancipatorna disciplina, toda ne po svoji formalistični dimenziji, temveč zaradi svoje kritične moči, predvsem kar zadeva krščanske predsodke. Umetnost v resnici nima kaj početi z matematiko, prej bi nas morala od nje osvoboditi – osvoboditi formalnih relacij, kar bi nam omogočilo odkriti neskončno mnogoterost interpretacij in variacij. Umetnost mora ostati, kolikor je le mogoče divja – sijajna divjost, ki Ideje ne žrtvuje, temveč jo povzdigne. Morda njen manifest danes ponuja ples, neposredna mobilizacija telesa. Zaratustra ni kar tako »pobesneli plesalec«. Če se želimo poučiti o tem, kar je v nietzschejanski usmeritvi v igri – povsem premeščeno in preoblikovano telo –, si oglejmo koreografske interpretacije Stravinskijeve *Posvetitve pomladi*, od Nižinskega prek Bėjarta do Pine Bausch in ostalih! Spoznali bomo zgodbo Forme-telesa, forme-življenja, ki umetnost upravičeno razreši vsake možne matematike.

Tisti, ki sledijo tendenci C, aristotelovci, bodo spet prišli do drugačnega sklepa. Zanje je forma abstrakcija, skupna umetnostim in matematiki, saj sprejema splošne norme, ki veljajo za ene in drugo. Red, simetrija, mera učinkov – zakaj vse to? Zato, ker nismo več na ravni Ideje, ampak na ravni razumnega antropološkega raziskovanja. Prav ona distribuira najpomembnejšo, torej etično normo, ki obljublja ravnovesje in osebni razvoj, ter omogoča, da vsakdo prispe na mesto, ki mu je namenjeno. Matematika je pozitivna estetika zato, ker se varuje pošastnega, bizarnih izjem in majavih relacij. Tudi, ko se sreča z navidez patološkimi ovirami, na primer iracionalnimi geometrijskimi razmerji, zveznimi funkcijami, ki na nobeni točki nimajo odvoda ali neskončnimi množicami točk, katerih mera je nična, jih nazadnje integrira v sistematične teorije. Matematična estetika pomiri fiktivne ekscentričnosti uma, tako kot nas gledališka estetika očisti nesrečnih strasti. Preprosto rečeno, aristotelovec je humanist. Prav v imenu forme bo sumničav do pretiranih formalizmov teorije množic kakor tudi do abstrakcij celostnega serializma pri Boulezu petdesetih let. Teorijo kategorij bo zavrnil kot »abstraktni nesmisel«, v nagnjenosti sodobnih umetnosti do mor-

bidnega in odbijajočega pa bo videl ostudno pretiravanje. Kar zadeva forme, aristotelovec je in bo ostal človek srednje poti, tako pri matematiki kot pri umetnosti: noče priti preblizu Ideji, zato nasprotuje formalizmu; noče priti preblizu brezformnemu, zato nasprotuje senzualizmu. Pod temi pogoji si matematika in umetnosti delijo tisto, kar bi lahko imenovali dobra forma.

In končno tisti, ki sledi tendenci D, wittgensteinovec, predlaga še en vidik. Prav domnevna matematična forma je zanj brezformna. Kaj sploh je Ideja in kaj – kar je isto – moralni blagor Subjekta? To je nekaj, kar presega tako svet kot običajno govorico in podeli smisel eksistenci onstran jezikovnih iger, na katere nas omejuje empirija. Ta onstran običajnega izkustva je estetske oziroma etične narave. Po samem Wittgensteinu sta estetika in etika isto, ista forma, ki jo imenuje mistični element. Ta element se kot afektiven, etičen in estetski zoperstavlja matematični formi, ki predstavlja monotono zaporedje enakovrednosti, računanje brez mišljenja, votlo formo, ki jo lahko obravnavamo, kakor je sam počel, kot »poigravanje«. Wittgenstein pravi: »Občutek sveta kot omejene celote je mistični občutek.«³ Prav s tem pa brez prestanka ukvarja umetniška forma: v vsakomur oblikovati občutje mej sveta. Zaradi tega je umetniška forma vedno luknjasta, nepredvidljiva, nestabilna. Razkriva kritično negotovost naše pripadnosti svetu. Je nomadska in nestalna. Wittgensteinovcu so vseč Schumannova kratka dela norosti, Picassove risbe, Cagova dela, minimalistična umetnost, Charovi pesniški aforizmi, performansi. Sâmo Wittgensteinovo življenje je zaporedje obskurnih performansov. Jasno je, da si umetnost in matematika ne delita nobenega koncepta forme. Forma umetnosti zadeva mistiko meditacije o ubogosti sveta. Matematična forma je repetitivna pisava možnih tautologij.

32

Odgovarjanje na naše vprašanje, ki je navsezadnje vprašanje forme v matematiki in umetnosti, nas je tako pripeljalo do tega neuglašene kvarteta.

Prva violina, tendenca A ali platonistična tendenca, nam pravi, da forma kot pot k Ideji tako v umetniškem delu kot v matematičnem teoremu konec koncev izhaja iz iste usmeritve ustvarjalne dejavnosti oziroma misli.

³ Ludwig Wittgenstein, *Logično filozofski traktat*, prev. Frane Jerman, Mladinska knjiga, Ljubljana 1976, str. 165.

Druga violina, tendenca B ali nietzschejanska tendenca, nam pravi, da resnična forma vedno izhaja iz zemeljskega in telesnega življenja in se dovrši v eksistencialnem plesu, ki nas naredi odprte za dionizično afirmacijo. Le umetnost premore moč takšne forme. Matematika je meniško urjenje, zaudarja po obsesiji zaradi občutka krivde. Le izjemoma ponovno najde čilost, ki jo je premogla ob rojstvu, večno vračanje svoje grške silovitosti.

Viola, tendenca C ali aristotelovska tendenca, nam pravi, da je vsaka forma produkcija, umeščena v antropološki prostor. Zanja velja humanistična in umerjena norma, ne glede na to, ali je matematična ali umetniška. V vsakem primeru forma umešča neko fikcijo v mirno dimenzijo reda.

Violončelo, tendenca D ali wittgensteinovska tendenca, nam pravi, da je vsaka forma mistična in da je mistični element dejansko nekaj, česar matematika nikakor ni zmožna. V resnici je treba za potovanje onstran ograde sveta in raziskovanje njegovih meja skozi občutje izumljati estetske in etične forme, ki absolutno presegajo tautologijo, v kateri se razreši matematični račun.

Lahko bi rekli: izberite svojo tendenco! In nedvomno ste jo že izbrali.

Dodal bi le, da včasih v našem kvartetu vendarle nastane skrivnostna harmonija. Kar naenkrat se naši štirje solisti uglasijo glede tega, kaj je forma, pri čemer med matematiko in umetnostjo ni več razlike. To se zgodi takrat, ko se v enem ali drugem polju pojavi tako ključna sprememba, tako svetla novost, da se ji noben ustvarjalec dobre volje ne more upreti. Gre za lastno moč tistega, kar se daje, ne kot nadaljevanje neke tendence ali neke šole, temveč kot dogodek, ki je tako močan, da pomete s subjektivnimi opozicijami, ki zadevajo relacijo umetnosti in znanosti. Temu smo bili priča v renesansi in na začetku 17. stoletja, ko se je ves svet vrtel med bliskovitimi novostmi v znanosti in nič manj radikalnimi spremembami v likovni, glasbeni, gledališki in drugih umetnostih. Pomislite na Leonarda da Vincija. Temu smo bili priča tudi na začetku prejšnjega stoletja, pred prvo svetovno vojno, ko je vrtoglavi trenutek zajel tako slikarstvo kot algebro, tako fiziko kot glasbo, tako aksiomatiko kot romanopisje, tako formalno logiko kot poezijo. Nenadoma smo dojeli nekaj, nekaj v zvezi s formo, z njenim odnosom do starih form in do brez-formnega, nekaj, kar prehaja po vseh subjektih in vseh domenah, v katerih gre za resnico. Pomislite na Joyca, Freuda, Einsteina ...

Temu pravimo dogodek forme ali dogodek razmerja med formami na eni strani in Idejo, ki usmerja te forme, ne glede na njihov register, na drugi.

V takšnih časih lahko vsakdo, ne da bi kaj dosti premišljeval o svoji nekdanji tendenci, A, B, C ali D, reče nekaj takšnega, kot je zapisal René Char v *L'éclair me dure*: »Kako izreči mojo svobodo, mojo osuplost na koncu tisočerih ovinkov: ni dna, ni meja.«⁴

Gibanje form med »strogo matematiko«⁵, kot jo je imenoval Lautréamont, na eni strani in glasbo, gledališčem, poezijo, slikarstvom, romanom, arhitekturo, kiparstvom, filmom, plesom, videom, performansom, instalacijo in vsem, kar bo še prišlo, na drugi, se danes nahaja v zaprtem in zmedenem prostoru mnogih ovinkov. To na naše veliko presenečenje zagotovo pripravlja to svobodo, katere neznano možnost lahko ustvari le dogodek: svet, v katerem ni ne dna ne meja.

Prevedel Rok Benčin

⁴ »Comment dire ma liberté, ma surprise, au terme de mille détours : il n'y a pas de fond, il n'y a pas de plafond.« René Char, »Knjižnica gori«, v: *René Char*, prev. Aleš Berger, Mladinska knjiga, Ljubljana 1990, str. 56.

⁵ Comte de Lautréamont, *Maldororjevi spevi. Poezije*, prev. Aleš Berger, Cankarjeva založba, Ljubljana 1985, str. 71.