

Jakub Stejskal*

Rancièrova estetska revolucija in njeni modernistični preostanki

I.

Rancièrova interpretacija zahodne moderne estetske tradicije med kustosi, umetnostnimi kritiki in umetniki svoj uspeh zagotovo vsaj delno dolguje svojemu priznanemu antimodernizmu. Zmožna je reformirati celotno tradicijo misli, ki se mnogim v svetu umetnosti zdi brezupno napačna. V Rancièrovih rokah postane estetska teorija zopet pomembno orodje interpretacije umetnosti. A ne glede na to, kako fascinantna za sodobno umetnost je Rancièrova reforma estetike, nas njegov glasni antimodernizem ne sme zaslepiti za določeno modernistično potezo, ki je v njegovi estetiki implicitna; ta poteza je v sporu s splošno naravnostjo njegove estetike ter zato vodi k potencialnim neskladjem. Rancière je močno skeptičen do tega, da obsedenost modernistov s prelomi, čistimi začetki in formalnimi revolucijami lahko ujame karkoli bistvenega v zvezi s tem, kar imenuje »estetski režim umetnosti«. Za Rancièra ta fetišizem novega zamegli pravi program moderne »estetske revolucije«, ki jo sestavlja ponovni premislek o tem, kaj naj šteje kot umetniško delo. Ta ponovni premislek se ozre nazaj v zgodovino umetnosti, da bi pokazal nov način življenja, obljubljenega skozi umetnost. Trdim, da je Rancièrovo minimaliziranje osrednjosti estetskega režima potreba, da bi našel nove načine izraznosti na račun starega in je v nasprotju z njegovo koncepcijo »redistribucije čutnega«, spodbujene z umetnostjo v njenem najboljšem pomenu.

39

Rancière je prepričan, da je modernost/modernizem v umetnosti – zanimivo, ne razlikuje med tema dvema pojmom – neustrezen termin. Konotira na linearno teleologijo napredovanja proti vedno bolj izpopolnjenim formam umetniške izraznosti in na radikalni prelom s preteklimi formami umetnosti. Po Rancièrovem mnenju skušajo modernistične interpretacije usode umetnosti, soočene z inherentno kontradiktorno konfiguracijo estetskega režima, tako rekoč »zgodbo narediti jasno«, s čimer neizogibno reducirajo njeno kompleksnost. Še dlje, Rancière nakazuje, da so takšne napačne interpretacije neke vrste na-

* Oddelek za estetiko, Karlova univerza, Praga

merne popačitve. V *Le partage du sensible* trdi, da pojem modernosti »marljivo deluje v smeri maskiranja specifičnosti tega režima umetnosti« (*»s'applique à occulter la spécificité de ce régime des arts«*)¹ in »zdi se, da je bil namenoma iznajden zato, da bi preprečil jasno razumevanje transformacij umetnosti in njenih razmerij z drugimi področji kolektivne izkušnje« (*»semble ainsi comme inventée tout exprès pour brouiller l'intelligence des transformations de l'art et de ses rapports avec les autres sphères de l'expérience collective«*).² Toda kaj motivira modernistične kritike in mislece, da namerno popačijo kompleksnosti moderne estetike? Rancière ne čuti potrebe po tem, da bi to na tem mestu razložil, toda če izhajamo iz širšega konteksta njegovega pisanja o omenjeni temi, lahko sklepamo, da moderniste obtožuje, da se skušajo izogniti implikacijam polnega prepoznavanja egalitarne narave estetskega režima. S poudarjanjem vrhunskih dosežkov moderne umetnosti so bili modernisti vpleteni v načrt zamolčevanja širšega konteksta estetskega režima. Kot pravi Rancière: »Ideja modernosti je dvomljiv pojem, ki skuša vzpostaviti jasna razlikovanja v kompleksni konfiguraciji estetskega režima umetnosti. Ohraniti skuša forme prekinitve, ikonoklastične geste itd., s tem da jih ločuje od konteksta, ki jih avtorizira: splošna reprodukcija, interpretacija, zgodovina, muzej, dediščina ...« (*»L'idée de modernité est une notion équivoque qui voudrait trancher dans la configuration complexe du régime esthétique des arts, retenir les formes de rupture, les gestes iconoclastes, etc., en les séparant du contexte qui les autorise : la reproduction généralisée, l'interprétation, l'histoire, le musée, le patrimoine...«*).³ V nekem smislu je to še preveč znana kritika estetskega modernizma in Rancièrova obramba zapuščine estetike je primerljiva s podobnimi sodobnimi prizadevanji na drugi strani Rokavskega preliva, kakor tudi na drugi strani Atlantika, ki skušajo estetiko rešiti greenbergovskega bremena prekomerno ozkega formalizma.⁴ Toda v nasprotju s temi prizadevanji Rancièrova podpora estetiki ne vključuje – vsaj kolikor vem – nobene izdatne razprave o temi, ki je osrednja za zahodno estetsko teorijo, namreč estetska sodba in z njo povezan pojem estetske vrednosti. In ravno ta Rancièrov molk je tisti, ki po mojem mnenju vodi k potencialnim problemom.

40

¹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, La fabrique, Pariz 2000, str. 33–34.

² *Ibid.*, str. 37.

³ *Ibid.*

⁴ V minulem desetletju smo bili priče povečanemu zanimanju za estetsko teorijo kot relevantno orodje za interpretacijo sodobne umetnosti in kulture v anglofonem akademskem svetu. Za reprezentativen izbor prispevkov na to temo glej: Francis Halsall, Julia Jansen, Tony O'Connor (ur.), *Rediscovering Aesthetics*, Stanford University Press, Stanford 2009.

II.

V tem poglavju bom skušal rekonstruirati Rancièrovo splošno koncepcijo estetike v luči njegovega nasprotovanja modernizmu. Oprl se bom na nekaj njegovih del, ki se ukvarjajo s problemom »estetskega režima umetnosti«, in sicer na *Le partage du sensible, L'inconscient esthétique*, »The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy«, *Le destin des images* in »The Politics of Literature«. Moj namen je podati razumljivo sliko njegovega stališča o tem, početje, ki ga Rancière z dvoumno rabo osrednjih terminov⁵ in z nenehnim spreminjanjem svojega obravnavanja iste teme, kar ima za posledico občutek izmuzljivosti,⁶ zagotovo prav nič ne olajšuje.

Rancière meni, da si je modernistična pripoved – s svojim čislanjem radikalnih prelomov in eksperimentiranja – napačno razlagala pomen estetske revolucije, ki je bila nakazana že v pionirskem delu Giambattista Vica in jo je nato vpeljal Kant, naprej razvil Schiller, v prakso pa so jo uspešno prenesli – med drugimi – veliki francoski romanopisci Flaubert, Balzac in Zola. Primer literarnega realizma je za Rancièra ključen (kakor bo tudi zame, čeprav iz drugih razlogov), saj služi temu, da izpostavi pomembno poanto: namreč to, da »estetski režim umetnosti«, ki ga je inavgurirala estetska revolucija, ne opusti reprezentacije v prid nefiguraliki in abstrakciji, temveč raje opusti hierarhično konfiguracijo reprezentacij, značilnih za klasično ali aristotelovsko poetiko (»reprezentacijski režim umetnosti«). Kar so veliki realisti odvrkli, je niz pravil, ki organizira hierarhično strukturo reprezentacijskega sistema, ki vlada razmerjem med območjem razuma in območjem čutov. Pomen estetske revolucije se nahaja (kot Rancière pokaže v naslovnem razdelku svoje knjige *L'inconscient esthétique*) v novem razumevanju specifičnosti umetniške produkcije. Ta specifičnost ni več

⁵ Tak je na primer termin »režim«: včasih se zdi, da je njegov pomen soroden pomenu hegeljanske dobe umetnosti, posebej če upoštevamo Rancièrovo tridelno klasifikacijo estetskih režimov. Po drugi strani Rancière omenjene režime (etični, reprezentacijski, estetski) nerad periodizira, čeprav etični režim poistoveti s Platonovim cenzorskim pristopom k podobam, reprezentacijski z Aristotelovo *Poetiko* in njenimi neoklasičnimi interpretacijami, estetski režim pa s pojavom moderne estetike. Ni presenetljivo, da je *Slovar tehničnih izrazov*, dodan k Rancièrovi knjigi *The Politics of Aesthetics: Distribution of the Sensible*, uveden zato, da »zagotavlja pragmatične znake«, ne pa kot »sistematični leksikon« (str. 80).

⁶ Ta občutek izmuzljivosti morda izvira tudi iz dejstva, da pri Rancièru, kot piše Mark Robson, »ni zmeraj mogoče razločiti parafraze od 'komentarja'« (Mark Robson, »Jacques Rancière's Aesthetic Communities«, *Paragraph* (28/2005), str. 81.

kodificirana v poetiki, torej v racionalnem nizu pravil, ki področje mimetičnih umetnosti razločuje od drugih tehnik. Od sedaj naprej se razume, da ta specifičnost vključuje posebno vrsto izkustva, in sicer estetsko izkustvo. Rancière občasno sicer uporablja ta termin, vendar raje govori o čutnosti, o »senzoriju«, ki štrli ven iz normalnega režima čutnega.⁷ V tem estetskem senzoriju ni jasnega razlikovanja med objekti mišljenja in čutnimi objekti. Kar je predstavljeno čutom (pathos), je že napadeno z mislijo (logos), in kar je produkt misli, je že napadel patos.⁸ To je konstelacija, ki jo Rancière imenuje estetsko nezavedno, to je, ideja, da čutno ne more biti ločeno od razumskega, da sta vselej že pomešana med sabo. Prve opise te ideje Rancière najde v Vicovi historicistični interpretaciji Homerja, ki zanj ni suvereni mojster tropov, temveč pristen glas, ki prihaja k nam iz daljne preteklosti, v kateri so bile besede péte in v kateri ni bilo jasnega razlikovanja med poezijo in navadno komunikacijo.⁹ Izvor poezije ni poistoveten z osvajanjem tehnike, ki ji vladajo nespremenljiva pravila, temveč z naravnim izvorom jezika, ki je onstran razumskega mojstrstva posamičnega individuuma. Toda Kantova estetika in njegova koncepcija genija kot naravnega izvora estetskih idej ter njen nadaljnji razvoj v spisih Schillerja, Schellinga in drugih nemških romantikov ter idealistov je bila šele tista, ki je dala polni izraz novemu režimu umetnosti, ki je podprl estetsko nezavedno kot tisto, ki vpliva na umetniško produkcijo, in opustil konvencije fiktivne reprezentacije, ki so temeljile na zakoličenih odnosih ter razlikovanih med področjem misli in področjem čutov. Razločevalnost umetnosti kot tiste, ki je prosta vseh hierarhičnih ureditev, zunanjih delovanjem estetskega nezavednega, je možna z zabrisovanjem ločnice med zavestnim in nezavednim, med duhom in naravo, med razumsko voljo in telesno željo. To zabrisovanje, kot skuša pokazati Rancière, odpira novo politično, kakor tudi estetsko perspektivo, v skladu s katero dejansko predstavlja spravo področij razuma in čutov, zaželeno stanje, ki naj bi ga človeštvo doseglo. Za Rancièrovo utemeljitev je ključno, da je ta perspektiva tudi strogo egalitarna: ne vključuje nobene hierarhične distribucije krajev in vlog in, kot posledico, nobene razmejitve primernih medijev in izraznih sredstev od neprimernih. Tako je kontradiktorna napetost med avtonomijo (tj. umetnostjo, ki je prosta vsake zunanje določenosti) in heteronomijo (umetnost, ki ponazarja način življenja,

42

⁷ Glej npr. Jacques Rancière, »The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy«, *New Left Review* (14/2002), str. 135.

⁸ Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, La fabrique, Pariz 2001, str. 31–38.

⁹ *Ibid.*, str. 28–30.

ki naj bi bilo doseženo) konstitutivna za estetski režim.¹⁰ Ta nova egalitarna perspektiva pa je popačena z vedno novimi poskusi ločitve čutnega in razumskega, kot jo po Rancièrovem mnenju kažejo skoraj vse različice hermenevtike sumničnja, ki si prizadevajo izolirati *rationale*, skrit za videzi, ali skrito iracionalnost v srcu diskurzivnih praks (večina Rancièrove knjige *Le destin des images* se posveča razpravljanju o različnih preoblekah ikonološke različice hermenevtike sumničnja). Na vsak način Rancière te teorije obtožuje, da ponovno uvajajo hierarhične delitve, ki si jih je estetska revolucija prizadevala opustiti; delitve med tistimi, ki vedo, in pasivnimi recipienti, kakor tudi delitve med privilegiranimi formami izraznosti, ki se podrejajo racionalnemu sistemu ali bistvenemu cilju, in formami, ki niso v sozvočju z bistvom. Modernizem je tu pravi primer. Ta skuša dobre forme, najbližje bistvu umetnosti, ločiti od slabih form, tako da zagovarja bodisi avtonomno stran estetskega režima bodisi heteronomno.

V *Le partage du sensible*, morda svojem najvplivnejšem delu o estetiki, Rancière pod drobnogled postavi termin modernost/modernizem. Za Rancièra je v zvezi z modernostjo najbolj vprašljiva enostranska interpretacija tega, kar dejansko konstituira estetski režim, pravo modernost, če dovolite, umetnosti. Izhodiščna točka Rancièrove kritike je zavrnitev dihotomije med starim in novim, med tradicionalnim in revolucionarnim v umetnosti, utemeljena na istovetenju zgodovinskih dob s prevladujočimi umetniškimi formami in na posledični linearni teologiji zgodovine. Kar po Rancièru združuje večino modernističnih prispevkov o usodi umetnosti, je linearna, reduktivna zgodba o usodi moderne umetnosti, ki se pričinja z zavrnitvijo mimetične funkcije umetnosti. Ta razkol z mimesis, ki so ga modernisti imeli za načelo naturalistične reprezentacije (*»figuration«*), naj bi umetnosti omogočil, da sledi svojemu antimimetičnemu bistvu. Eksperimentalna narava večine modernistične in avantgardne umetnosti je razložena kot iskanje tega bistva.

Rancière piše o dveh osnovnih, enako enostranskih različicah umetniške modernosti/modernizma.¹¹ Puristični modernizem, najbolj znan v svoji greenbergovski preobleki,¹² vidi moderno umetnost kot zasledovanje cilja, reducirati izrazna sredstva na tisto, kar je najbolj bistveno zanje, torej najbolj bistveno za

¹⁰ Jacques Rancière, »The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy«, str. 133–151.

¹¹ Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, str. 30–35.

¹² Jacques Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, Pariz 2003, str. 27.

njene najbolj čislane medije in jim odvzeti vse ostanke mimetičnega iluzionizma ali česarkoli tujega njihovemu bistvu. Druga različica, ki jo Rancière imenuje »*modernitarisme*«, umetniške prakse interpretira kot sredstvo na poti k družbeni spravi ali politični emancipaciji. Obe omenjeni enostranski branji estetskega režima svoji pripovedi neizogibno zaključita z izjavljanjem, da je projekt moderne/modernistične umetnosti vstopil v krizo, na splošno označeno z izrazom »postmodernizem«. Puristi so obsodili mešanje medijev in vdor *objets trouvés* v galerije, medtem ko so modernitarijanci, ki so se morali ukvarjati z očitnim polomom umetniških in političnih avantgard pri iskanju skupne podlage, bodisi ožigosali politične revolucionarje kot izdajalce »*promesse de bonheur*«, izžarevajoče iz umetnosti, bodisi oznanili stik med napredno umetnostjo in napredno politiko kot še en primer modernih velikih zgodb, ne zavedajoč se zahtev Drugega, nereduktibilnega Drugačnega. Domnevni polom modernistične umetnosti, da bi dosegla svoje pravo bistvo, ki sta ga oba modernizma, kot piše Rancière v *Le destin des images*,¹³ istovetila bodisi s spreminjanjem realnosti v umetnost (purizem) bodisi s podrejanjem umetnosti zahtevam realnosti (modernitarizem), ima svoje nadaljevanje v postmodernistični melanholiji, ki reprezentacijo obsoja kot fašistično estetizacijo realnosti, hkrati pa jo skromno razglašča za nepresegljivo, a vsaj odprto za neke vrste negativno teologijo prisotnosti.

Toda, trdi Rancière, dejansko se ne dogaja nikakršna kriza umetnosti. Kar je v krizi, so modernistični pristopi k umetnosti, ki so se znašli na mrtvi točki. Modernistični purizem bere zgodovino umetnosti kot napredovanje proti skritemu bistvu umetnosti, čisti formi, zato ne more drugega kot oznaniti naraščajoča prekrivanja umetnosti in neumetnosti, mešanje medijev itd., ki se dogajajo v svetu umetnosti, kot bi se godila zunaj sfere, ki je lastna umetnosti. Po drugi strani se mora modernitarizem s svojo progresivistično, avantgardistično koncepcijo končnega spajanja umetniške in politične zgodovine spopasti s polomom svojega projekta; prekrivanja umetnosti in neumetnosti, mešanje medijev itd. bere kot nihilistično, postmodernistično reakcijo na neuspelo veliko zgodbo modernosti. Tako purizem kot modernitarizem si prizadevata za branje umetnosti, ki mešanje in zabrisovanje, ki se dogajata v sodobni umetnosti, vidita kot neestet-ska, medtem ko je stvar dejansko taka, trdi Rancière, da sta to zabrisovanje in prekrivanje že od svojega začetka simptoma estetskega režima, ki stabilizira vsa hierarhična razlikovanja med primernimi in neprimernimi mediji ter formami.

¹³ *Ibid.*, str. 27–29.

Če je estetski režim umetnosti »*le nom véritable*« modernosti, je to zato, ker kaže inherentno antihierarhično naravo estetskega sensorija ter razgrinja tudi izvore in pomanjkljivosti parcialnih modernističnih umetniških prispevkov.

III.

Eden od modernističnih mitov, ki se ga Rancière nameni zavrnil, je ideja, da v zgodovini umetnosti obstaja razpoka, ki zaznamuje začetek moderne umetnosti, ki v nekem smislu bolje ustreza bistvu umetnosti kot predmoderna umetnost. Kar estetska revolucija po Rancièrovem mnenju inavgurira, ni nova stopnja v umetniški produkciji, temveč ponovno ovrednotenje umetnosti v smislu estetske senzibilnosti. Vico reinterpreterira Homerja,¹⁴ Schiller reinterpreterira Juno Ludovisi,¹⁵ Hegel reinterpreterira holandsko slikarstvo itd.

Rancière seveda ne zanika, da je ravno to ponovno ovrednotenje tisto, ki je omogočilo nove umetniške prakse, nad katerimi je modernizem tako navdušen. A raje zapiše, da gonilno načelo estetskega režima ni eksperimentiranje s formami v iskanju bistva medija, povezano z zavrnitvijo »iluzionistične« umetnosti preteklosti, temveč prej egalitarna redistribucija čutnega. Menim, da Rancière tu podcenjuje pomen obsedenosti modernizma z odmikom od tradicije, njegovo potrebo po tem, da bi podal nov, resničnejši izraz realnosti. Rancièrova zavrnitev eksperimentiranja in želje po pretrganju s konvencijami kot nekonstitutivnih ali nebistvenih vidikov estetskega režima je čudno v nasprotju z njegovo koncepcijo »distribucije/razdelitve čutnega«, ki jo predstavlja estetska umetnost.

»Distribucijo čutnega/zaznavnega« (*partage du sensible*) Rancière razume kot konfiguracijo (kot izključitev ali vključitev) zaznavnih enot na dani percepcijski ravni (ki je bodisi politična/družbena bodisi umetniška). Gre za ključni termin, ki estetiko povezuje s politiko. Umetniška dela v estetskem režimu so vpeta v redistribuiranje tega, kar je zaznavno, vidno, izrekljivo. V tem pogledu je umetnost kot demokratična politika, »katere učinek je porušiti kakršnokoli stabilno razmerje med načini govorjenja, načini delovanja in načini biti.«¹⁶ Cilj demokratične politike je »subjektivizirati«, to je, dati političen glas tistim, ki stojijo zunaj

¹⁴ Rancière, *L'inconscient esthétique*, str. 28–30.

¹⁵ Rancière, »The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy«, str. 140–141.

¹⁶ Jacques Rancière, »The Politics of Literature«, *SubStance* (33/2004), str. 14.

policijskega reda v družbi, torej zunaj reda, ki legitimizira status quo.¹⁷ V skladu s tem je cilj estetske umetnosti odmakniti se od reprezentacijskega ali etičnega režima¹⁸ umetnosti, ki povzročata hierarhično razdelitev čutnega.

Na nekaterih mestih Rancière piše, kot da sta bila reprezentacijski in etični režim umetnosti različni zgodovinski konfiguraciji pristopov k umetnosti. A ne le, da bi se morali izogniti temu, da Rancièru pripisujemo pogled, da vsaki zgodovinski dobi ustreza poseben pristop k umetnosti (kar bi pomenilo, da ga obtežimo z njegovim lastnim predsodkom o modernizmu), temveč je prav tako jasno, da ti trije različni režimi umetnosti lahko soobstajajo v neki dani zgodovinski postavitvi. Če podaljšamo vzporednico na področje politike, lahko rečemo, da tako kot mora politika neprestano premagovati tendenco, da dano distribucijo čutnega kodificira v policijski red, je tudi umetnost zavezana temu, da to tendenco premaguje na področju umetnosti. Z drugimi besedami, estetski režim umetnosti lahko obstaja le tam, kjer je tekmovalni »policijski« režim, proti kateremu lahko intervenira.

Da obstaja nevarnost vrnitve v reprezentacijski in etični režim, podpira Rancièrova kritika interpretativnih praks, ki so postale možne z estetsko revolucijo. Tako njegova kritika modernističnega/postmodernističnega branja zgodovine umetnosti le-to obtožuje, da uporablja kriterije, ki so doma v reprezentacijskem ali etičnem režimu umetnosti (ta kritika je usmerjena predvsem na Lyotardovo vplivno anti-estetiko sublimnega,¹⁹ pa tudi na Freudovo interpretacijo sanj²⁰ in na splošno na kakršnokoli hermenevtiko sumničenja, ki si prizadeva razkriti skrit načrt za nemimi podobami).

46

Če naj napravimo pravi zaključek, potem je morda ta, da lahko umetnost le tako, da najde nove poti izraznosti (nove »distribucije čutnega«), ostane izven pasti, da bi padla nazaj v reprezentacijski ali etični režim umetnosti. Vzemimo Rancièrov priljubljeni primer Schillerjevega estetskega poveličevanja Juno Lu-

¹⁷ O razliki med politiko in policijo Rancière razpravlja v: Jacques Rancière, *La méésentente*, Galilée, Pariz 1995 [*Nerazumevanje*, Založba ZRC, Ljubljana 2005.].

¹⁸ Etični režim umetnosti, ali bolje, podob, razvršča podobe glede na njihovo resnično vsebino in njihovo moralno sporočilo.

¹⁹ Gl. poglavje »*S'il y a de l'irreprésentable*« v: Rancière, *Le destin des images*.

²⁰ Rancière, *L'inconscient esthétique*.

dovisi.²¹ Ta antična skulptura zagotovo ne predstavlja novega, revolucionarnega umetniškega dosežka in vendar Schillerju služi za ključni primer estetskega umetniškega dela. Kar jo v Schillerjevih očeh dela za tako dober primer estetske umetnosti, pokaže Rancière, je napetost med njeno avtonomno lepoto in heteronomno obljubo estetske sprave človeštva, ki jo (kot estetski predmet) ustvari. Kakorkoli, ta primer si lahko izposodimo, da bi dokazali ključno vlogo, ki jo umetniško eksperimentiranje igra v estetskem režimu. Kar ga naredi umetniško delo v smislu, kot ga razume estetski režim, je njegova nereduktibilna edinstvenost, kar bi Schiller imenoval njegova lepota, mi pa temu lahko rečemo njegova estetska vrednost. Vsako umetniško delo, ki bi skušalo zgolj suženjsko posnemati njegove formalne poteze, bi le prispevalo k novemu reprezentacijskemu režimu, s tem da bi utrjevalo njegovo distribucijo čutnega in uničevalo produktivno napetost, utelešeno v kipu. Schiller se je kipu čudil kot edinstvenemu dosežku umetniškega genija, njegovi »avri«, če uporabimo Benjaminovo terminologijo. Ravno ta edinstvenost, in z njo tudi njegova nóvost, je tista, ki odpira subverzivni potencial umetniškega dela, kajti vsaka redistribucija mora predstavljati radikalen prelom z vladajočim redom. Rancière trdi, da »estetski režim umetnosti ne postavlja v nasprotje starega [*l'ancien*] in novega [*le moderne*]« in da »znotraj mimetičnega režima staro stoji v nasprotju z novim«.²² Rancièrova uporaba nasprotujočih pojmov *l'ancien/le moderne* je očitna aluzija na znameniti *querrelle des anciens et des modernes*. Verjetno hoče sugerirati, da vprašanje, ali naj bodo antične mojstrovine razumljene kot modeli, ki jih ni mogoče kopirati, ali pa ne, postane nesmiselno, ko je reprezentacijski režim enkrat opuščen in je vprašanje primernih objektov posnemanja s tem zastarelo. *Če je to tisto, kar sugerira, bi se lahko vprašali, zakaj naj bi to nujno vodilo k zaključku, da opozicija antično/staro in moderno/novo ni konstitutivna za estetski režim v kakem drugem smislu?* Ta drugi smisel sem skušal rešiti pred Rancièrovo obravnavo Schillerjevega ovrednotenja antične skulpture.

Da bi pretehtali še en priljubljen Rancièrov primer, vzemimo realistične romanopisce. Njihova praksa vzporejanja vsakdanjih in izrednih predmetov ter dogdkov z očitno nespoštljivostjo do slednjih je lahko dober primer tega, kako estetski režim zruši hierarhični red naracije v npr. francoski neoklasični tragedi-

²¹ Rancière, »The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy«.

²² Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, str. 35.

ji.²³ Pokaže tudi modernistično naravo romanesknega žanra: veliki romanopisci se razhajajo s pripovednimi normami iz preteklosti, zato da bi živi resničnosti svojega časa dali pristnejši izraz. Takšno stališče ne predpostavlja nujno še enega esencialističnega branja modernega estetskega podvzetja, tokrat vzdolž razumevanja kakega Lukácsa. Kot sta Cora Diamond in Stephen Mulhall nedavno dokazovala v zvezi z romanom *Elisabeth Costello* J. M. Coetzeeja, lahko modernistični realizem izhaja tudi iz spoznanja, da je realnost inherentno težka in da stari, odsluženi, okosteneli načini spopadanja z njo ne zmorejo zadovoljiti modernistične zahteve po ostati zvest tej težavnosti.²⁴ Če bi mi dopuščal čas, bi bilo lahko mnogo več povedanega o tem pojmu modernističnega realizma, a naj rečem le to, da je po mojem mnenju modernistična zavezanost težavnosti realnosti primerljiva z Rancièrovo obravnavo estetskega režima in z njegovim pojmom distribucije čutnega. Kakorkoli, v ospredje prinaša odločilno vlogo, ki jo ima za estetski režim prelom s tradicijo, vlogo, ki jo Rancière nerad priznava.

IV.

Zaključil bom s kratkim razmislekom o tem, zakaj Rancière podcenjuje pomen modernističnega preloma s tradicijo. Menim, da razlog za to tiči v dejstvu, da vprašanje vrednosti in sodbe ne igra nobene vloge v Rancièrovem branju Kantove estetike in njene zapuščine. Da to predstavlja slepo pego, priznava celo tako navdušena advokatinja Rancièrovega estetiškega opusa, kot je umetnostna kritičarka Claire Bishop, ki je čutila potrebo po tem, da Rancièrovo koncepcijo dopolni z naslednjo beležko: »napačno bi bilo sklepati, da je za [Rancièra] vsa umetnost avtomatsko politična; raje bi rekli, da je dobra umetnost nujno politična v svoji redistribuciji čutnih form, ki imajo disenzualno razmerje tako z avtonomnim svetom umetnosti kot z vsakodnevnim svetom, ki ga naseljujemo.«²⁵ Če zgolj dobra umetnost vstopi v polje estetskega senzorija, kaj je potemtakem učinek slabe umetnosti? Kot sem nakazal, mora biti edini odgovor, ki ga lah-

48

²³ Rancière, *L'inconscient esthétique*, str. 18–30; Rancière, »The Politics of Literature«, str. 10–24.

²⁴ Gl. Cora Diamond, »The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy«, v: Stanley Cavell, Cora Diamond, John McDowell et al., *Philosophy and Animal Life*, Columbia UP, New York 2008 [2003], str. 43–89; Stephen Mulhall, *The Wounded Animal: J. M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy*, Princeton UP, Princeton, NJ 2009.

²⁵ Claire Bishop, »The Social Turn: Collaboration and Its Discontents«, v: Francis Halsall, Julia Jansen, Tony O'Connor (ur.), *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice*, Stanford UP, Stanford, CA 2009, str. 249.

ko najdemo pri Rancièru, izposojen iz njegovih političnih spisov: neavtentična umetniška dela so kot policijske prakse, ki jih Rancière graja. Da se vprašanja vrednosti Rancière ne loteva, lahko morda razložimo s splošno egalitarnim značajem njegove estetike, v kateri naj bi bila vsaka hierarhična distribucija razpuščena. Uvajanje umetniške vrhunskosti in dobrega okusa ima okus po hierarhijah in kanonih. To upiranje estetskemu vrednotenju živo izraža nek drug vpliven teoretik umetnosti, in sicer Boris Groys, za katerega »odsotnost vsakršne immanentne, čiste estetske vrednostne sodbe [...] zagotavlja avtonomijo umetnosti. Teritorij umetnosti je organiziran okrog manka ali, bolje, zavrnitve kakršnekoli estetske sodbe. Tako avtonomija umetnosti ne implicira avtonomne hierarhije okusa – temveč ukinjanje vsake take hierarhije in vzpostavljanje režima enakih estetskih pravic za vsa umetniška dela.«²⁶

Groysov predlog ni tako naiven, kot bi se morda zdelo. Ne pravi, da bi morala biti kakršnakoli razlikovanja med dobro in slabo umetnostjo ukinjena. Predlaga bolj to, da je dobra umetnost le tista umetnost, ki meri na zagotovitev estetske enakopravnosti form. Povedano z Rancièrovimi pojmi, dobra umetnost je zgolj tista umetnost, ki negira hierarhično strukturiranje distribucije čutnega. In posledica je (vsaj za Groysa), da morajo pravice dobre umetnosti braniti kulturne institucije in s tem nastopiti proti zlahka zmanipuliranim sodbam okusa pri množicah. Česar se od Groysa ne moremo naučiti, je, kdo ali kaj označi razliko med dobro in slabo umetnostjo: kaj določena umetniška dela napravi za boljše zagovornike estetske enakopravnosti kot pa druga? Očitno mora biti sodba podana. Toda kdo naj jo poda in na podlagi kakšnih kriterijev? Za razliko od Groysa se Rancière zaveda, da je tisto, kar omogoči, da umetniška dela redistribuirajo čutno, specifičnost našega srečanja z umetniškim delom, ki nas odvrne od naših običajnih izkustev. Čeprav zapiše dosti o paradoksalni naravi estetskega izkustva, prezre en ključen paradoks: da egalitarna redistribucija, ki se dogaja v estetskem senzoriiju, postane dostopna zgolj skozi ovrednoteno izkustvo, ki določene artefakte povzdigne nad druge zaradi njihove možnosti, da imajo tak učinek na nas. Če citiramo Adorna, »*wertfreie Ästhetik ist Nonsense*«.

49

Kot sem že zapisal, Rancière konceptov estetske sodbe in estetske vrednosti ne aplicira, čeprav sta oba v njegovem pisanju implicitna. Menim, da Rancièrova

²⁶ Boris Groys, »The Logic of Equal Aesthetic Rights«, v: *Art Power*, MIT, Cambridge, MA 2008, str. 13–14.

odločitev, da zahodno tradicijo odreši estetske teorije, tako da jo podvrže selektivnemu branju, ki molči o teh morebiti manj »privlačnih« konceptih sodbe in vrednosti, ki pa so vendarle osrednji za omenjeno tradicijo, pripravlja teren za njegov napad na modernizem. Toda napad se izkaže za neustrezen, ko ti koncepti v Rancièrovi lastni estetiki postanejo eksplicitni. Rancièrova sovražnost do modernistične obsedenosti z novim, njegovi skrivnostni namigi na namerno reakcionarni načrt, ki jo poganja, so lahko le znaki njegovega obupanega prizadevanja, da bi se ločil od toka misli, ki je njegovi poziciji bližji, kot bi bil kdajkoli pripravljen priznati.

Prevedla Maja Murnik

Navedena literatura

Claire Bishop, »The Social Turn: Collaboration and Its Discontents«, v: Francis Halsall, Julia Jansen, Tony O'Connor (ur.), *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice*, Stanford UP, Stanford, CA 2009, str. 238–255.

Cora Diamond, »The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy«, v: Stanley Cavell, Cora Diamond, John McDowell et al., *Philosophy and Animal Life*, Columbia UP, New York 2008 [2003], str. 43–89.

Boris Groys, »The Logic of Equal Aesthetic Rights«, v: *Art Power*, MIT, Cambridge, MA 2008, str. 13–22.

Francis Halsall, Julia Jansen, Tony O'Connor (ur.), *Rediscovering Aesthetics*, Stanford UP, Stanford 2009.

Stephen Mulhall, *The Wounded Animal: J. M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy*, Princeton UP, Princeton, NY 2009.

Jacques Rancièrè, *La mésentente*, Galilée, Pariz 1995. [*Nerazumevanje*, Založba ZRC, Ljubljana 2005.]

--- *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, La fabrique, Pariz 2000.

--- *L'inconscient esthétique*, La fabrique, Pariz 2001.

--- »The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy«, *New Left Review* (14/2002), str. 133–151.

--- *Le destin des images*, La fabrique, Pariz 2003.

--- »The Politics of Literature«, *SubStance* (33/2004), str. 10–24 (v francoščini: *Politique de la littérature*, Galilée, Pariz 2007).

--- *The Politics of Aesthetics: Distribution of the Sensible*, prevedel, uredil in slovar sestavil Gabriel Rockhill, Continuum, London 2004.

Mark Robson, »Jacques Rancière's Aesthetic Communities«, *Paragraph* (28/2005), str. 77–95.