

Что делать? / Chto delat? / What is to be done? (*2003 v Sankt-Petěrburgu) je skupina umělců, kritiků a filosofů, která usiluje o propojení politické teorie, umění a aktivismu. Skupina vydává stejnojmenný rusko-anglický časopis volně rozšiřovaný při různých příležitostech, jako jsou výstavy, kongresy a sociální fóra. Skupina dosud vydala sedmáct tématických čísel časopisu, která je možné bezplatně stáhnout na <http://www.chtodelat.org>.

Jacques Rancière (*1940 v Alžíru) je filosof žijící a pracující v Paříži. Je emeritním profesorem emeritus na Université de Paris VIII (Saint-Denis). Vešel ve známost díky spolupráci na díle *Lire Le Capital* (*Čtení Kapitálu*, 1965) Louise Althussera. Je autorem řady knih, zejména *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* (*Noci proletářů. Archívy dělnických snů*, 1981), *Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (*Nevzdělaný učitel. Pět přednášek o intelektuální emancipaci*, 1987), *La méésentente* (*Nesouhlas*, 1990), *Aux bords du politique* (*Na okrajích politiky*, 1990), *Le partage du sensible* (*Dělbá vnímatelného*, 2000) a *Malaise dans l'esthétique* (*Krize estetiky*, 2004).

Rozhovor vyšel v posledním čísle časopisu *Chto delat? / What is to be done?* s tématem *Дебаты об авангарде / Debates on the avant-garde* (*Debaty o avantgardě*), srpen 2007, str. 5–8. S Jacquesem Rancièrem rozmlouvali Dmitrij Vilenskij, Artem Magun a Alexandr Skidan.

Z anglického originálu „*You Can't Anticipate Explosions*“, s přihlédnutím k ruskému překladu Alexandra Skidana „*Взрывы непредсказуемы*“ přeložil Václav Magid.

Otiskujeme s laskavým svolením autorů.
Printed with the kind permission of the authors.

Exploze není možné předpovědět

Rozhovor skupiny Chto delat? s Jacquesem Rancièrem

Artem Magun:

Dnes bychom s vámi chtěli hovořit o otázce spojení mezi estetikou a politikou. Existuje nějaký specifický typ umění, který by byl produktivní a aktuální vzhledem k současné politické a kulturní situaci? Naší hypotézou je, že tímto typem nebo pojetím umění by dnes mohla být avantgarda – jako fenomén i jako pojem. Tento názor vychází z naší historické situace, pro jejíž formování byla rozhodující zkušenost perestrojky. Poté, co mobilizace demokratických sil svrhla autoritářskou a zkorumpovanou moc Sovětského svazu, došlo k mohutnému oživení zájmu jak o západní modernismus (nejen o klasiky dvacátých a třicátých let, o Kafku či Joyce, ale i o modernisty druhé poloviny století, jako byl Pollock), tak o sovětské avantgardní umění. Důležité se nám jeví zejména spojení tohoto typu umění s politikou emancipací. Co si o tom myslíte? Je dnes ještě oprávněné a je dnes vůbec možné používat pojem avantgarda?

Jacques Rancièr:

Je zajímavé, že váš vztah k avantgardnímu umění byl zprostředkován demokratickým úsilím období perestrojky. To znamená, že pro vás avantgarda začala být aktuální v určitém okamžiku přítomnosti právě jakožto fenomén minulosti. Otázka zní: jaký je to fenomén a k jaké minulosti náleží? Mám za to, že existují dvě koncepce avantgardního umění a jeho politického působení. Zaprvé, existuje zde představa avantgardy jako umění, které vědomě sleduje cíl vytvářet nové formy života. To byl případ umění ruských futuristů a konstruktivistů, tvorby Lisického, Rodčenska a dalších. Tito lidé prostřednictvím určitých materiálů a forem prosazovali projekt změny světa. Avantgardní umění v tomto smyslu bylo předurčeno k tomu, vytvářet nové předivo sdíleného vnímatelného světa, a přitom smazávat samotný rozdíl mezi uměleckou sférou a sférou politiky. Avšak když zmiňujete Kafku,

Joyce nebo Pollocka, je to něco zcela jiného. Jediné, co mají společného s prvními jmenovanými, je odmítnutí norem figurativního umění. Nechtěli však ustavovat nové formy života, nechtěli spojovat v jedno umění a politiku. V daném případě politický efekt umění spočívá v tom, co jste zmínil: v proměně způsobu, jak cítíme a myslíme, v ustavení nového sensoria. Toto nové sensorium však není jednoduše důsledkem touhy vytvářet nové formy kolektivní zkušenosti. To, co dává Joyceovi a Kafkovi „politickou“ relevanci je naopak samotný zlom mezi kontextem, ve kterém tvořili, a tím kontextem, v němž jste je četli. Řekl bych tedy, zaprvé, že idea avantgardy v sobě zahrnuje dvě rozdílné věci, dvě rozdílné představy propojení uměleckého a politického, a zadruhé, že pojetí avantgardy, které jste si vytvořili v době perestrojky, bylo retrospektivní konstrukcí. Ve skutečnosti pojmy avantgarda a modernismus v té podobě, v jaké jsou využívány v současné diskusi, jsou retrospektivní konstrukce, které nám dovolují mít zároveň obojí: kolektivní impuls k usilování o nový život na jedné straně a oddělující účinek estetické distance na straně druhé.

Dmitrij Vilenskij:

Možná bychom mohli pro začátek vytyčit nějaké druhové vlastnosti avantgardy. Například, člověka okamžitě napadne princip splynutí umění a života. Ihned narážíme na přímou souvislost s politickým konfliktem a na různé dimenze představy, že umění může a musí změnit svět. Pak je tu ještě velmi zajímavá, a taky značně komplikovaná myšlenka pocházející od Adorna, totiž, že umění si musí uchovat svou neidentičnost jak se sebou samým, tak s okolním světem. Podle mě to znamená, že cílem avantgardy není nějaký hmotný umělecký objekt, že se vždy jedná o kompozici různých prvků. Například na Malevičovy obrazy nemá smysl dívat se odděleně od jeho manifestů, pedagogické činnosti, institucí, které zakládal, či jeho projektů ve veřejném prostoru. Myslím si tedy, že avantgarda je založena na odmítnutí fetišizace objektů, které je možné prodat a koupit; jejím hlavním cílem je poskytnout subjektu nástroje sebepoznání a sebeuskutečnění skrze estetickou zkušenost.

Artem Magun:

Nemohlo by nám určení takovýchto rysů pomoci vytyčit hranici mezi avantgardou a modernismem? Modernismus totiž používá novátorské, nefigurativní a další podobné techniky, aby povznesl umění jako takové, aby vytvořil absolutní umělecké dílo, které v sobě obsáhne celý

svět. Zatímco avantgarda využívá ty samé postupy, aby dosáhla opaku: nechat umění explodovat zevnitř a rozpustit se v životě, dosáhnout konce umění v hegelovském smyslu. Modernismus by tedy mohl znamenat „pohlčení života uměním“, zatímco avantgarda „pohlčení umění životem“.

Jacques Rancière:

Nejsem si jistý, zda se skutečně jedná o totožné postupy. Zajímalo by mě, jestli je vůbec možné popsat obecný model modernismu, všeobecný model umělecké destrukce a proměny forem percepce a citlivosti. Ve skutečnosti jak moderní umění, tak avantgardu je možné definovat zároveň jako minimalistické vynětí, „odseknutí“ nadbytečného, ale také jako exces. Moderní umění druhého desetiletí dvacátého století, to jsou čisté abstraktní formy v Mondrianově duchu, ale i dynamické exploze v duchu Boccioniho. V obou případech dochází ke zjevné roztržce se standardy figurativního malířství a sochařství, postupy však jsou zcela rozdílné. Stejně tak, literární modernismus zahrnuje na jedné straně Chlebnikova a na druhé straně Kafku. Ještě ve čtyřicátých letech Adorno v hudební teorii stavěl proti sobě pravý (Schönberg) a falešný (Stravinskij) modernismus. Nemyslím si tedy, že existuje nějaký obecný model umělecké invence, který by byl určující pro moderní umění. Kritériem modernismu může být jediné určité propojení nějakého konkrétního uměleckého přístupu s moderními formami života společnosti. Modernismus předpokládá specifický impuls, jakousi specifickou vůli ke změně světa, k propojení abstraktních uměleckých forem s formami života. Vezměme si jako příklad abstraktní malířství. Předtím jste zmínili Pollocka, avšak pokud srovnáte Pollocka, dejme tomu, s Malevičem, je zřejmé, že druhý z této dvojice se zabýval otázkou vynalézání nových sociálních forem, nové dynamiky života. Zatímco u Pollocka je tomu zcela naopak! Pollockova tvorba představovala konec určité formy aktivistického umění, jisté formy zapojení umění do sociální praxe, která byla ve Spojených Státech ve třicátých letech velmi silně rozvinuta. Americká abstrakce čtyřicátých let byla návratem k umění pro umění, který vystřídal angažovanost mnoha umělců v Národní Frontě. Nejde tu tedy o otázku oddělení autonomního modernismu od avantgardy chápané jako splynutí umění a života. Věci se prostě mají tak, že existuje dvojí pojetí modernismu. Modernisté prvního a druhého desetiletí dvacátého století se zabývali uměním, které bylo orientováno na splynutí umění a života, nebo přinejmenším uměním, jehož formy by odpovídaly

formám a rytmům moderního života. To se týká malířů jako byli Malevič, Delaunay nebo Boccioni, architektů a designérů jako Gropius nebo Le Corbusier, scénografů jako Appia, filmařů jako Abel Gance, z nichž většina neměla jednoznačné politické preference. Tento modernismus povšečně vzato usiloval o adekvátnost modernímu životu.

Druhé pojetí modernismu pak retrospektivně vypracovali ve čtyřicátých letech teoretici jako Adorno nebo Greenberg právě v návaznosti na krach předchozího pojetí. Tito myslitelé upřednostňovali vzorce vynětí, „odseknutí“ – abstraktní malířství, dodekafonickou hudbu, minimalistickou literaturu – protože ztotožňovali tuto uměleckou střídmost s rezignací na „totalitární“ vůli ke splynutí umění se životem, případně ji identifikovali s judaistickým zákazem obrazů. Právě z tohoto důvodu se Kafka a Schönberg stali pro Adorna symboly modernity. Tento přístup bych nazýval po-modernismem (*after-modernism*) nebo anti-modernismem (*counter-modernism*). Je ironií, že právě tento po-modernismus se později stal terčem post-modernistické kritiky moderny.

Artem Magun:

Přesto chci trvat na tom, že musíme rozlišovat mezi vlastní avantgardou a modernismem v širším smyslu, či mezi tím, co označujete jako první a jako druhý modernismus (také bychom měli rozlišovat mezi politizovaným a depolitizovaným křídlem „prvního“ modernismu), stále tu však zůstává řada důležitých momentů, které jsou jim společné. Zaprvé, je to destrukce formy a zobrazení, demontáž této formy na stavební prvky (což jsou typické znaky jak minimalistické, tak i ornamentální strategie). Zadruhé, dochází k permanentní reflexi formy a rámce umění, která je v uměleckém díle zahrnuta v podobě ironie, destrukce iluze zobrazení atd. Zatřetí, podíváme-li se na to z hlediska vaší vlastní estetické teorie, je to přímá prezentace pozadí a nikoli figury, nestálé odhalování netematických vrstev vnímání.

Dále stojí za zmínku, že většina velkých uměleckých děl obou typů ve dvacátém století tíhla k prozaizaci a k de-auratizaci v Benjamínově smyslu (ačkoli samotná ztráta aury jistě může být auratickou, a profanace – vznešenou) a k nadšenému vstřebávání nových technologií a industrializace. To poslední je spíše charakteristikou avantgardy, obdobný trend ovšem můžete najít i v modernismu (vezměte si například Joyce, Eliota nebo pozdního Ezru Pounda). Z hlediska vaší teorie, tato prozaizace a vnitřní kritika umění je víc charakteristická pro obě křídla „první“ vlny modernismu, avšak minimalismus pová-

lečného modernismu rovněž velmi dobře odpovídá těmto kritériím.

Obecně řečeno, jak modernismus, tak avantgardu prostupuje utopie poněkud zvláštního druhu – hermetická utopie, utopie příslibu utopie, utopický příslib jako utopie. Dokonce Malevičův čtverec je buď černý a nepropustný (modernistická utopie) nebo bílý, rozpuštěný v životě do té míry, že se stává neviditelným (avantgardní utopie). V obou případech utopie zůstává skrytá a působí prostřednictvím ničení významu a deklarace nesmyslnosti. Modernismus nastavuje světu zrcadlo, které nic neodráží, zatímco avantgarda dopomáhá syrovému, krutému životu a jeho nesmyslné hmotnosti prorazit skrze důvěrně známou skutečnost signifikace.

Jacques Rancière:

Problém je, že když popisujete avantgardu jako nutkání vnést umění do života, tato definice avantgardního umění by mohla podlehnout tomu, co nazývám etickým režimem. Když Platón diskutuje o poezii, je stejně jako básníci přesvědčen, že poezie je formou výchovy, a otázka zní, zda se jedná o dobrou formu výchovy. Myšlenka vstupu umění do života tedy není něčím novým nebo význačným pro avantgardu. V určitém smyslu je to odkaz minulosti. Rozpornost estetického režimu umění pak spočívá v tom, že prvotním základem, který vymezuje politický potenciál umění, není autonomie umění, ale autonomie estetické zkušenosti. Schillerova myšlenka „estetické výchovy člověka“ (a vše, co z ní vyplývá) totiž vychází právě z představy, že existuje velmi specifická estetická zkušenost, která je odlišná od běžných forem zkušenosti. Před tím, než Kant a Schiller položili důraz na tento estetický obrat, umělecké formy byly vždy provázány s formami života. Určením umění bylo vyjadřovat náboženskou pravdu nebo vznešenost vládců, zdobit paláce nebo dodávat kouzlo životu aristokracie apod. Estetický zlom pak znamená, že existuje jakási specifická sféra umělecké zkušenosti, která již více nemá nic společného s jakoukoli sociální funkcí... Problém je v tom, že myšlenka politického potenciálu umění byla poprvé definována na základě tohoto zlomu. Právě toto jsem se snažil ukázat, když jsem psal o dělnické emancipaci. Zmínil jsem se tehdy, že dělnická emancipace byla zároveň estetickou emancipací, a že estetická emancipace souvisí právě s faktem, že existuje cosi jako estetická zkušenost, která je přístupná všem. Dostupnost této nové formy zkušenosti se stala možnou díky tomu, že umělecká díla začala být popisována takovým způsobem, že na ně bylo možné pohlížet jako na umělecká díla nezávisle na tom,

za jakým účelem a pro koho byla vytvořena. Prvotní podmínkou utopického potenciálu estetické zkušenosti byla tato „autonomizace“ estetické zkušenosti ze zajetí etického poměřování umění životem.

Vnitřní rozpor avantgardy spočívá v tom, že je založena na potenciálu estetické zkušenosti jakožto autonomní zkušenosti, a současně usiluje o to skoncovat s touto odděleností, aby mohla vytvořit nové sensorium společného života. To je důvod, proč se mi zdá být nemožné podat jednoznačnou definici avantgardy. Avantgardu je možné definovat jako transformaci uměleckých forem na formy života. Zároveň je možné ji definovat jako snahu ochránit estetickou zkušenost před touto transformací. Toto vynětí můžeme též popsat jako utopii, jako uchovávání utopického příslibu obsaženého v samotném rozporu autonomie, ve formě závoje nebo tajemství, jak je tomu u Adorna. Řekl bych, že obě pozice udávají dobré argumenty ve svůj prospěch, a to právě proto, že odrážejí původní rozpor, který jsem výše naznačil.

Dmitrij Vilenskij:

Je velmi důležité, že jste zmínil autonomii estetické zkušenosti. Myslím si, že by bylo zajímavé zrevidovat ideu autonomie umění ve vztahu k myšlenkám dělnické autonomie, které v Itálii rozvíjela skupina *Autonomia Operaia*. Nejde tu o autonomii jakožto oddělení ve smyslu Adorna, nýbrž o autonomii ve smyslu sebeorganizování kulturní produkce, která ruší tržní systém tím, že obrací proti němu jeho vlastní tlak...

Jacques Rancière:

No, myslím si, že může jít o zmatek v tom, jak chápeme pojem „autonomie“. Snažil jsem se rozlišit mezi autonomií estetické zkušenosti a autonomií umění. Definovat estetickou zkušenost zároveň znamená popsat určité typy způsobilostí. Smyslem umění je vytvářet prostor pro vyvolávání neočekávaných způsobilostí, což zároveň znamená vytvářet prostor pro vznik neočekávaných možností. Myslím si, že to není totéž, jako idea autonomie ve smyslu, dejme tomu, *Autonomia Operaia*. Jejich pojetí autonomie do určité míry znamenalo autonomii ve vztahu ke stranické organizaci, ke komunistickým stranám a k odborům. Toto je pořád dost slabá definice autonomie. Pravým obsahem autonomie je idea rovnosti: je to rozpoznání a uskutečnění způsobilostí, které může mít kdokoli. Hnutí italských autonomistů předpokládalo takovouto způsobilost. Spojovalo ji však s něčím zcela odlišným, totiž s jistým pojetím globálního ekonomického procesu,

příčemž se klonilo k představě, že vše má stejný základ. Pak je ale všechno produkce, a určitá konkrétní forma produkce produkuje určitou konkrétní formu organizace, tudíž práce, boj, láska, umění atd. jsou zcela přeložitelné jedno do druhého. Domnívám se, že tato představa autonomie ve skutečnosti naopak potlačuje autonomii různých oblastí zkušenosti.

Nyní ke vztahu mezi uměním a trhem. Již delší dobu se hledá forma umění, která by vůbec nepodléhala trhu. Dnes existuje forma uměleckého aktivismu, která vyžaduje po umělcích, aby dělali pouze intervence, aby jednali bezprostředně jako političtí aktivisté. To však znamená, že v jistém smyslu chápete umění jako vlastnictví umělce, například jako akci, která patří nějakému umělci. Mám za to, že toto je určitá forma vyvlastnění, protože když říkáte, že umění je akce, že nesmí být viditelné a zpeněžitelné, znamená to, že estetická zkušenost by již neměla být dostupná nikomu jinému.

Zároveň si myslím, že je skutečně obtížné definovat uměleckou praxi výhradně na negativním základě jako vytváření něčeho, co nebude podléhat trhu, už jen proto, že všechno lze zpeněžit. V sedmdesátých letech konceptualisté říkali: když nevytváříte objekty, nevyrobíte nic pro trh, tudíž se jedná o politickou subverzi. Víme přece, jako to dopadlo s konceptuálním uměním, ne? Neprodávali objekty, prodávali ideje! Jedná se o určité zdokonalení kapitalistického systému, vůbec ne o skoncování s ním.

Alexandr Skidan:

Pokud dovolíte, rád bych trochu posunul úhel naší diskuse. Rád bych hovořil již ani tak ne o vizuálním umění, jako o poezii a literatuře. Je zjevné, že dnes se poezie zdaleka nenachází ve středu pozornosti společnosti. V šedesátých a sedmdesátých letech, přinejmenším v Sovětském Svazu, poezie hrála významnou, ničím nenahraditelnou roli. Neexistovala žádná veřejná politika, žádné legální struktury občanské společnosti, které by mohly zprostředkovávat a organizovat debaty o filosofických a politických tématech, takže tento úkol převzala poezie. Později, na konci osmdesátých a v devadesátých letech, došlo k totálnímu zhroucení této její role; dnes je poezie, bezesporu, velmi okrajovou činností. Rád bych se tedy obrátil k tomuto umění slova, abych poukázal na to, že jazyk zahrnuje jednu velmi zajímavou a zvláštní možnost. Mám na mysli zápornost jazyka, kterou je schopna odkrýt a využít jen poezie s jejími zvláštními rétorickými prostředky, v opozici ke komercionalizaci vítězíci na všech frontách.

Proto si myslím, že Artem má pravdu, když odkazuje k postavám, jako byl Kafka. Můžeme připomenout rovněž Becketta nebo Blanchota, jejichž strategie spočívala přímo v práci s negativitou – nikoli ve smyslu deformace syntaxe, slov nebo norem gramatiky, nýbrž ve smyslu odmítnutí dovést výpověď k úplnosti. Tato strategie působí skrze potlačení smyslu a prostřednictvím zápornosti jako vnitřní síly vlastní každému jazyku. Protože když něco pojmenováváme, obvykle se domníváme, že jsme odhalili nový význam, nebo nový prostor pro význam. Avšak poezie působí právě opačným způsobem, aspoň avantgardní a post-avantgardní poezie. Jaký je tedy váš pohled na tuto negativitu jako na sílu, která politizuje umění slova?

Jacques Rancière:

No, otázka zní, jak definujete „negativitu“. Raději v tomto případě používám pojem „dissensus“. „Dissensus“ znamená zpochybnění legitimity existujícího rozdělení věcí a rozdělení slov, toho, jak slova odhalují nebo zakrývají význam. Lze jej dosáhnout mnoha způsoby. Tento dissensus vždy odkazuje k určitému dominantnímu stavu jazyka. Řekl bych tedy, že poetická subverse se vždy týká určitého konsenzuálního typu jazyka. Avšak konsenzuální a dominující jazyková praxe se mění velmi rychle. Například je zřejmé, že surrealismus je dnes z velké části integrován do dominantního jazyka. Surrealismus jako technika nezvyklých slovních spojení je dnes principem mnoha reklamních sloganů. Tím chci říct, že zřejmě je tu ve hře příliš jednoduchá představa subverse, jako kdyby poezie sama o sobě měla subversivní moc. Já si to ale nemyslím. Poezie má moc bojovat proti dominantním postupům zobrazování věcí, utváření smyslu věcí, spojování slov atd. Nejsem si však jistý, že negativita je pro tuto moc to pravé označení. Negativita totiž patří právě k těm pojmům, které předjímají a předpokládají určitou identitu poetické invence a politické subverse. Pokud například vymežíme určitý způsob spojování slov s jinými slovy jako negativitu, dopředu mu přisuzujeme moc, která není zdaleka tak samozřejmá. Například – mluvíme-li tu o Kafkovi a Beckettovi – nemyslím si, že negativita je dobré slovo pro definici Kafkovy tvorby. O Kafkovi lze rovněž přemýšlet jako o spisovateli, který se snažil obnovit tradici bajky, nebo jej můžeme vepsat do modernistické tradice krátké povídky od Maupassanta po Borgese, která je velmi mnohotvárná a jejíž struktura má mnoho rozdílných, ne-li přímo antagonistických implikací a možností užití: obžaloba společnosti, nihilistická ironie, nová mytologie apod. Dochází tu k něčemu

mnohem širšímu a komplexnějšímu, než k pouhé negativitě. Mimo-
chodem, totéž platí o minimalismu, který bývá často vydáván za ja-
kousi záruku politické radikality. Jak asi víte, ve Francii bylo za po-
sledních dvacet nebo třicet let vyprodukováno značné množství
minimalistické literatury. Ano, je minimálistická – ale je celkově vza-
to konsensuální a buržoazní. Nemá nic společného s jakoukoli poli-
tickou subversí.

Artem Magun:

Chcete tedy říct, že žádná subverse, která by byla inherentní součástí
uměleckého díla, neexistuje a všechno zaleží na kontextu? Vezměme
si ale, například, Ejzenštejna a Leni Riefenstahl, dva režiséry z třicá-
tých let. Oba pracovali pro totalitární režimy, ale mezi jejich poetika-
mi je velký rozdíl. U Ejzenštejna vedle zřetelné ideologické objed-
návky stále přetrvává avantgardní impuls v podobě zachované
zápornosti, zatímco u Riefenstahl (stejně jako u mnoha představitelů
„socialistického realismu“) je umění podřízeno cíli sublimace. Co
když velké umění přece jen má v sobě něco, co nemůže být přivlast-
něno? Toto je Adornova teze, já ji zde však používám v širšímu
smyslu, než Adorno.

Jacques Rancière:

Podstatné je určit, do jaké míry lze ztotožnit avantgardní impuls s ne-
gativitou. Dobře, zmínil jste Ejzenštejna jako příklad umělecké negati-
vity, patrně kvůli jeho teorii střihu a technice fragmentace. Jak ale
jistě chápete, není jasné, co je pravým důvodem síly působení Ejzen-
štejnových filmů. Vezměme si jako příklad *Generální linie*. To, zda sí-
la tohoto filmu vychází ze střihu, nebo z určitých forem lyriky připo-
mínající ruské malířství devatenáctého století, není možné určit. Ta
obrovská plátna s lidmi pracujícími na polích jsou úchvatná! Víte, pů-
sobivost tohoto filmu možná ve skutečnosti souvisí s touto lyrikou
gesta práce a nikoli se střihem. Přesněji řečeno, střih má v tomto fil-
mu dvojí užití: jednak vytváří dialektickou paralelu starého a nového,
která určitě není tím, co je na filmu nejvíce vzrušující; jednak je tu
„extatický“ střih v sekvencích stroje na výrobu smetany nebo ve scé-
ně žní, kde technické novátorství slouží k navození pocitu kolektivní
epiky. Pokud zde je přítomná nějaká „negativita“, pak by mohla spo-
čívat v propojení formalismu a lyriky, které vypadává z normy. Podle
mého názoru tato negativita odkrývá napětí mezi estetickou separací
a etickou vůlí, napětí, které neodmyslitelně patří k estetickému režimu

umění. Ani estetickou texturu, ani politický dopad tohoto díla však ve skutečnosti nelze vysvětlit pojmem „negativity“.

Netvrdím, že politický význam umění je jen otázkou kontextu. Chci říct jen to, že vytváření politických zón autonomie je založeno na estetické zkušenosti, která není přímým důsledkem uměleckých strategií. Otázka zní: jaké formy percepce, jaký zkušenostní prostor se ustavuje v důsledku umělecké praxe? Pokud chceme přispět ke svobodnému prostoru zkušenosti, musíme poněkud ustoupit od ideje umělecké praxe jako předpovědi nového života.

Artem Magun:

Mám jinou otázku. Říkáte, že umění přetváří rámec vztahů mezi tím, co je a co není viditelné, co je a co není přípustné vidět. Jenže opět, nemělo by umění již před tím, než k nějakému přetvoření rámce vůbec dojde, vykonat nějaký krok nebo posun, nějaké fundamentálnější gesto, které souvisí právě s negativitou, gesto, jehož působením by existující hranice explodovaly? Každé přetvoření rámce se opírá o nějakou krizi, o nějaký druh destrukce. Je to stejné jako s politickou revolucí. Protože když se podíváme do historie politických a sociálních forem, můžeme říct spolu s Tocquevillem, že za Francouzské revoluce se vlastně nic nestalo, že šlo jen o konstantní proces transformace. Víme však, že tu bylo něco zásadnějšího, co z této transformace skutečně udělalo krizi, co přivedlo tuto pomalou transformaci k explozi. Zajímalo by mě, zda by to nemohl být další problém a další úroveň, ve které bychom se měli zabývat estetikou.

Jacques Rancière:

Jenomže jde právě o to, že exploze není možné předpovědět. Neboli, pokud předvídáte explozi, riskujete tím, že ji překazíte nebo ji vychýlíte od jejích vlastních zákonitostí, od vlastní formy toho, jak probíhá. Je pravda, že výchova může provokovat k takovéto formě exploze, nevíme však, zda je možné předvídat formu transformace a způsob, jak se z ní stane exploze. Mám podezření, že idea radikálního zlomu v sobě obsahuje jistý pozůstatek představy transcendence. Ovšem, v určitých dobách můžeme poznat, v čem spočívá radikální zlom: když usekneme hlavu králi, ano, jedná se o radikální zlom, když navrhne novou ústavu, která dává nová práva obyvatelům, nové kompetence lidu apod., můžeme říct, že došlo k radikálnímu zlomu. Na poli umění je ale opravdu těžké definovat moment radikálního zlomu. To platí jak o samotných formách umění, tak o jejich sociálním a po-

litickém působení. Vezměme si případ abstraktního umění, které bývá často považováno za pravý důsledek radikálního zlomu. Ve skutečnosti tento zlom byl předvídan od devatenáctého století posunem ve způsobu, jak se lidé dívali na obrazy. V próze devatenáctého století zaměřené na uměleckou kritiku, můžete vidět tento posun úhlu pohledu, v jehož důsledku na figurativní obrazy bylo více a více pohlíženo „abstraktním okem“, které v nich již nehledalo příběh nebo anekdoty, ale soustředilo se na to, co se odehrávalo s materiálem a barvou. „Realističtí“ spisovatelé devatenáctého století, jako bratři Goncourtové, v určitém smyslu vytvořili předpoklady viditelnosti „abstraktního“ malířství. Odklon od figurativního malířství je součástí mnohem širšího procesu, na který bychom mohli pohlížet jako na evoluci, ale i jako na revoluční zlom. Abstraktní formy, jak řekl Dima [Vilenskij], přece původně představovaly konstrukční návrhy nových budov a aglomeraci. V tomto bodě vzniká otázka, do jaké míry se může spojit „destruktivní“ aspekt avantgardy s politickým zlomem. Uctívání „funkce“ v rámci revoluce architektury a designu od Werkbund po Bauhaus a „Esprit nouveau“ vzniklo jako reakce na buržoazní nápodobu aristokratických stylů, typickou pro devatenácté století. Vedlo však k úspěchu racionality nového kapitalismu a fordismu stejně tak, jako k ideji nového světa dělníků. Ve skutečnosti nová architektura, koncipovaná proto, aby sloužila masám, velmi často vyústila ve výstavbu elegantních vil pro bohaté. Moc techniky se může připojit k moci inženýrů, k moci dělníků nebo k moci „vzdělaných“ tříd. Le Corbusierova kniha *Za novou architekturou* ohlašuje „regeneraci“, novou éru Humanity. Zavádí ji však v podobě dilematu: „architektura nebo revoluce“...

Alexandr Skidan:

To mě přivádí k myšlence, že zde dochází ke směšování dvou rozdílných logik. Snažíme se vystopovat ono disjunktivní spojení mezi estetikou a politikou, spojení, které vzniká prostřednictvím zlomu. Současně mě však pronásleduje pocit, že ve skutečnosti zde pracuje silná imanentní logika umění samotného, uměleckého vývoje, jež nabrala rychlost, jak jste přesně poznamenal, někdy v polovině devatenáctého století. Podle této logiky každý další krok musí představovat zlom oproti starším pravidlům a normám. Jak můžeme vidět, umělecké ideje, které byly původně naplněny politickým významem, se záhy stávají produkty a znova se vepisují do rámce imanentní estetické logiky, jež nemá žádný vztah k transformaci existujícího řádu věcí.

V tom tkví zmatení pojmů, jež je přítomné v současném umění. V důsledku toho se estetika dostává do role dvojitého agenta: na jednu stranu děláte něco, co míří k vnějšku a vyžaduje „změnu světa“, avšak současně s tím vyvábíte konečný produkt, který získává hodnotu uvnitř prostoru estetiky a jeho kritérií.

Dmitrij Vilenskij:

Myslím si, že jak umění, tak politika emancipace vždy mají v sobě cosi navíc, jakousi nadhodnotu, jež nemůže být přivlastněna institucemi moci. Další věc je, že bychom měli myslet nejen na totalitu trhu, ale taky na emancipační praktiky, které nepřetržitě narušují tuto totalitu. Myslím si, že avantgarda je neoddělitelně spojena s politickou událostí nebo s politickým hnutím, které jí připravuje cestu. Když se ale podíváme blíže na tato hnutí, zjistíme, že jejich forma je historická a mění se. Například, nové „hnutí mnoha hnutí“, které vyvstalo po Seattlu, v základu proměnilo subjekt a formy jeho politické reprezentace. To je moment dynamismu – nebo zlomu, který probíhá zároveň v politice i v umění.

Sankt-Petěrburg, 18. května 2007