

Jakub Stejskal vystudoval estetiku na FF UK, kde nyní píše disertační práci o sociálním rozměru estetická. Kromě *Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny* se podílí i na redakci časopisu *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*. Momentálně je stipendistou Anglo-Czech Educational Fund na Royal Holloway, University of London.
jakubstejskal@atlas.cz

“Rancière and Aesthetics”

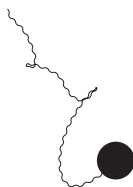
Abstract

The text is a critical introduction to the aesthetic deliberations of French philosopher Jacques Rancière. Since the 1990s this student of Louis Althusser has systematically published works on art and aesthetics that reflect his earlier study of the history of the French labour movement. His attempt at contemplating emancipation beyond the standard logic of the emancipating granting equality to the emancipated, a view that already contains a violation of equality, led him to study the birth of the modern aesthetic discourse on art. In Rancière's opinion the aesthetic regime of art differs from others in that it revokes any hierarchical differentiation of roles and functions in the work of art. With his conception of an aesthetic regime of art, Rancière draws a line between both modernist and post-modernist interpretations of contemporary art. Nevertheless, his extension of aesthetics into the realm of politics is controversial and has its roots in a certain tension in Rancière's methodology.

Keywords

politics – art – the aesthetics of art – modernism – postmodernism

*Jestliže je o mou práci v současném umění zvýšený zájem, je to možná proto, že se snažím vytvořit trochu životního prostoru vprostřed zavedených hranic mezi modernitou, koncem modernity, postmodernou, atd. Komplikováním těchto vztahů, znovuzavedením prvku nejednoznačnosti do vztahu umělecké tvorby a politické subjektivizace jsem se pokusil osvobodit umělce, kurátory a ostatní činitele zahrnuté do tohoto světa od atmosféry viny způsobené dějinnou rolí umění – rolí, ve které by muselo selhat – nebo, alternativně, od Utopie umění, která by vedla k totalitarismu. **1***



I.

Francouzský filosof Jacques Rancière (*1940) patří mezi nejvlivnější postavy současné teorie umění. Na jeho knihy lze narazit v galerijních knihkupectvích po celém světě, vycházejí o něm články v uměleckých časopisech,² sám Rancière v nich publikuje, vystupuje na mezinárodních přehlídkách umění... Důvodů zvýšeného zájmu o něj je bezesporu více, ten hlavní ale spočívá v tom, že Rancièreovi se daří to, co málokomu: mluvit jedním dechem o umění a politice a nerecyklovat přitom prázdný radikalismus, ani konzervativní resentment. Svěží dojem z jeho textů o umění přitom vychází paradoxně z revita-

1 Rancière v rozhovoru pro časopis *Artforum*: Fulvia CARNEVALE – John KELSEY, „Art of the Possible.“ *Artforum International*, roč. 45, 2007, č. 7, s. 257.

2 Jeho přednáška „Emancipovaný divák“, kterou zde otiskujeme, vyšla roku 2007 v březnovém čísle časopisu *Artforum* doprovázena texty od umělců (Paul Chan, Thomas Hirschhorn) a kritiků vyznávajících se z obdivu k jeho myšlenkám.

lizace estetického slovníku sahajícího až do osmnáctého století. Také díky němu „estetika“, „estetično“, „estetický“ přestaly být v debatách o současném umění zakázanými či sprostými slovy.³ V Rancièrově analýze se současné umění nenachází v žádné zvláštní krizi, byly to však přehnané modernistické nároky na umění, jejichž nenaplnění vedlo k pocitu krize či konce umění. Následující text představí Rancièrovo chápání estetiky, jak je rozvíjel v mnoha pracích od devadesátých let po dnešek.

Rancière se od poloviny devadesátých let soustavně věnuje promýšlení estetiky v kontextu současné situace umění, takže to svádí mluvit o jakémsi estetickém obratu v jeho filosofii. Jenomže taková interpretace by přehlédla zásadní kontinuitu v Rancièrově myšlení. Rancière vzešel z okruhu žáků marxistického filosofa Louise Althussera, který v šedesátých letech rozpracoval čtení Marxe jako objevitele nové vědecké metody, historického materialismu, která má umožnit pravdivý výklad lidských dějin. Althusser tak kriticky reagoval na humanistickou interpretaci Marxe (s důrazem na jeho rané, Hegelem silně ovlivněné rukopisy), převládající po válce ve Francii a ztělesněnou jménem Jean-Paul Sartre. Podle Althussera existuje mezi raným a pozdním Marxem – autorem *Kapitálu* ostrý předěl, předěl oddělující ideologické myšlení od vědeckého. Byl přesvědčen, že historický materialismus pozdního Marxe představuje vědeckou metodu, která nám umožňuje vystoupit z ideologických tenat, do kterých jsme nevyhnutelně zapředeni.

Po květnových událostech roku 1968, které Althusser – v souladu s linií zastávanou Komunistickou stranou Francie – označil za případ „infantilního levičáctví“, se však Rancière rozchází s althusserianismem a vlastně s celým marxismem. Celá jeho následující badatelská kariéra se dá nejlépe interpretovat právě odmítnutím rámce myšlení, podle kterého existuje pevně daný ostrý předěl mezi vědou a ideologií, privilegovanou pozicí poznání a nevědomostí. Toto odmítnutí se projevuje nechtí ke všem metodologiím fixujícím takový předěl (od Platónova dělení společenských rolí v *Ústavě*, přes různé hermeneutiky podezřelí po sociologii Pierra Bourdieu, a třeba také po kritiku spektaklu Guy

3 Zvýšený zájem o Rancièra mezi teoretiky, kritiky a kurátory současného výtvarného umění odpovídá i obecnému rostoucímu zájmu o kategorii estetična v humanitních vědách. Viz následující přehled zásadních sborníků na toto téma z poslední doby: Michael P. CLARK (ed.), *The Revenge of the Aesthetic*. Berkeley: University of California Press 2000; John J. JOUGHIN – Simon MALPAS (eds.), *The New Aestheticism*. Manchester: Manchester University Press 2003; Francis HALSALL, Julia JANSEN, Tony O'CONNOR (eds.), *Rediscovering Aesthetics*. Stanford: Stanford University Press 2009. Mezi další podobně zaměřené publikace z nedávné doby je možné zmínit James ELKINS, (ed.), *Art History Versus Aesthetics*. New York: Routledge 2006; Michael Ann HOLLY – Keith MOXEY (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Culture*. New Haven: Yale University Press 2002; Janet WOLFF, *Uncertain Aesthetics*. New York: Columbia University Press 2008.

Deborda). Tyto hranice se totiž opírají o ontologické argumenty (o charakteru bytí, podstaty světa), které pak umožňují budovat hierarchii vědění, a tudíž i hierarchii moci.⁴ Tady už se jasně rýsuje stěžejní motiv zde otištěné přednášky „Emancipovaný divák“, která shrnuje klíčový argument jeho poslední knihy stejného jména [2008].

Rancièrovým klíčovým zájmem vždy bylo vzdělání a s ním spojený příslib emancipace. V jistém ohledu jde o typicky francouzské téma: tradiční francouzský laický republikanismus vnímá státní instituce nikoli jako pasivní garanty občanských svobod, ale jako aktivní participanty ve vytváření občanského étosu. Vzdělání pochopitelně v tomto ohledu hraje stěžejní roli, protože právě školy mají vychovávat mládež k občanským ctnostem. Škola tedy musí být prostor rovného přístupu ke vzdělání pro všechny, kde se děti učí „rovnosti, svornosti a bratrství“ bez ohledu na sociální postavení či náboženské vyznání.⁵ Studentské bouře května 1968 však nastavily údajně rovnostářskému systému francouzského školství zrcadlo. Studenti poukázovali na to, že školy fungují jako továrny („ideologické státní aparáty“, jak je nazval Althusser) reprodukcí společenské rozdíly, spíše než aby od nich emancipovali. Rancièr však dospěl k přesvědčení, že modely analýzy této reprodukce ideologie, které se v té době nabíze-ly, tedy althusserianismus a sociologie Pierra Bourdieua, se samy podílejí na tom, co kritizují: vycházejí z předpokladu, že vědění je privilegium a že sdělování tohoto vědění nutně vychází z nerovného stavu mezi učitelem a žákem. Paradox, že nabytí rovnosti předpokládá výchozí nerovnost, přivedl Rancièra ke studiu dělnického hnutí ve Francii devatenáctého století, aby zjistil, jaké jsou mechanismy procesu emancipace. Výsledkem byly knihy a články (Rancièr byl spoluzakladatelem časopisu *Les Révoltes logiques*) o dělnické emancipaci (*La Nuit des prolétaires* [Noc proletářů, 1976]), o roli filosofie a historie (*Le Philosophe et ses pauvres* [Filosof a jeho chudí, 1983], *Les Noms de l'histoire* [Jména dějin, 1992]), o možnostech skutečně egalitářské pedagogiky (*Le Maître ignorant* [Neznalý učitel, 1987]).⁶

Tyto práce přímo odrážely Rancièrovo zkoumání historických procesů. V devadesátých letech začíná Rancièr vyvozovat ze svých his-

4 Tento přísně egalitářský charakter uvažování vedoucí k odmítnutí ontologie spojuje Rancièrovo myšlení třeba s filosofií nedávno zesnulého amerického neopragmatisty Richarda Rortyho.

5 Není proto náhodou, že tzv. „šátková aféra“ ohledně práva muslimských studentek na nošení šátku ve školách propukla právě ve Francii. K interpretaci francouzského oficiálního republikanismu prismaticem šátkové aféry viz Cécile LABORDE, *Critical Republicanism: The Hijab Controversy and Political Philosophy*. Oxford: Oxford University Press 2008.

6 K této fázi Rancièrova myšlení viz Kristin ROSS, „Translator's Introduction.“ In: Jacques RANCIÈRE, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford: Stanford University Press 1991.

torických prací obecnější závěry týkající se možností politiky a čím dál víc také umění. Do popředí se dostává téma estetiky, které pomáhá Rancièrovi usouvztažnit politiku a umění. Jeho zevrubná znalost kulturních a sociálních dějin devatenáctého století zde sehrála klíčovou roli, protože Rancièrovo používání termínu estetika navazuje na tradici novověkého estetického myšlení sahající minimálně ke Kantovi.

II. Estetický režim

Co je tedy estetika? Podle Rancièra „estetika [...] neoznačuje vědu nebo disciplínu, která se zabývá uměním. Estetika označuje typ myšlení, které se uplatňuje v souvislosti s uměleckými předměty a je zasvěcené tomu sdělovat, v jakém ohledu jde o předměty myšlení. Podstatněji, je to specifický historický režim myšlení o umění, idea myšlení, v němž se umělecké předměty stávají objekty myšlení“ [2001: 12]. Pokusme se tomuto mírně kryptickému vyjádření dát konkrétnější obsah. Estetika není vědeckým oborem, který má na starosti zkoumat zvláštní třídu předmětů, umělecká díla, ale je to spíš rámec myšlení, ve kterém něco takového jako umění může existovat. Umělecká díla chápaná jako estetické objekty, tedy objekty specifické zkušenosti – odlišné od utilitární, náboženské a jiných zkušeností – mohou existovat pouze ve specifickém myšlenkovém prostoru. Estetická zkušenost není psychologický stav, který patří k sadě přirozených reakcí jedince na prostředí, k biologické výbavě každého člověka; není možná mimo určitou historickou situaci, nýbrž je úzce vázána na specifickou myšlenkovou konfiguraci, která se zrodila v osmnáctém a plně rozvinula v devatenáctém století a kterou ohlašuje Kantova filosofie a před ní dokonce již myšlení italského osvícence Giambattisty Vika.⁷

Neapolský filosof Vico ve svém hlavním díle *Základy nové vědy*,⁸ považovaném za jeden z prvních projevů moderního historického vědomí, nabídl novou interpretaci autorství homérského cyklu. Rancière ukazuje na jeho hledání „skutečného Homéra“ úsvit nového chápání umělecké produkce.⁹ Autor *Íliady* a *Odyssey* pro Vika není geniál-

7 Bylo by ovšem proti Rancièrovu přesvědčení vysvětlovat nástup estetického myšlení jako další kapitolu v logice dějinného vývoje. Dějiny nesledují žádný neodvratný plán, žádnou vnitřní logiku, kterou bychom mohli odhalit.

8 Giambattista VICO, *Základy nové vědy*. Praha: Academia 1991. České vydání trpí, mírně řečeno, mnoha redakčními nedostatky.

9 To není sám o sobě nijak originální krok. Na význam Vika ve formování moderní estetiky upozornili již v první polovině minulého století především italský filosof Benedetto Croce a německý literární teoretik Erich Auerbach.

ním básníkem, vládcem příběhů, hrdinů a brilantních jazykových figur, ale mužem z lidu, který má k dispozici nedokonalý raný jazyk na půl cesty mezi obrazem a abstrakcí, a to, co na něm obdivujeme, není nic než pouhý běžný jazyk Homérovy doby, jazyk, který byl ještě spíš zpívaný než mluvený. Rancière ale nechápe Vikovo odkouzlení Homéra jen jako čistý projev osvícenské racionalizace mýtu. Všímá si něčeho jiného: autor homérského cyklu, jak ho vykresluje Vico, zároveň je i není pánem svých prostředků, je zároveň vědomým i nevědomým tvůrcem: není brilantním veršotepcem znalým pravidel, ale někým, skrze koho promlouvá duch doby.¹⁰ Tato paradoxní dvojnásobnost se naplno projeví v Kantově chápání génia, jenž je vědomým tvůrcem a zároveň projevem přírody, talentem „od přírody“. Právě to charakterizuje estetický režim umění: „režim myšlení umění, v němž je pro umění charakteristické být jednotou vědomého zákroku a nevědomé produkce, volního činu a mimovolného procesu, zkrátka identitou *logu a pathosu*“ [2001: 31]. Podle Rancière můžeme takovou identitu myslet dvojím způsobem: buď jako logos, který je inherentní v pathosu, jako myšlení projevující se skrze nemyšlené. Toto je schellingovsko-hegelovská tradice umění jako smyslového projevu ducha: v umění se zhmotňuje nadosobní duch doby. Druhý způsob odhaluje v každé racionalitě cosi iracionálního: umělcovu vědomou tvorbu pohání vnitřní, hluboce iracionální zdroj, který ho může zničit či dohnat k šílenství. To je schopenhauerovsko-nietzschovská tradice. [2001: 31–32]

V těchto dvou podobách estetického nevědomí, jakési „mysli, která nemyšlí“, nemyšlení není pouhou absencí myšlenky (logu), ale spíš přítomností jejího opaku (pathosu). Tak můžeme jednak hledat stopy logu projevující se v pathosu, jako němou řeč, hieroglyf, který je třeba rozluštit: každá věc, každý jev, i sebemenší drobnost, v sobě nese svůj příběh, své dějiny; je šifrou, kterou je možné přeložit. Umělec je ten, který je pozorný k detailu, dává mu zaznít, propůjčuje mu hlas (Flaubert, Balzac, Zola). Stává se sociálním diagnostikem, který odhaluje symptomy chorob společenského organismu. Zde se už však ozývá druhá modalita estetického nevědomí, totiž přítomnost destruktivního pathosu v každém logu, protože symptomy sociální patologie lze vnímat jako indexy neosobní vůle, destruktivní síly, kterou můžeme chápat také jako němou řeč, ale nikoli už jako projev logu v pathosu,

¹⁰ Tak bude o pár let později, snad i pod vlivem Vika, německý filosof Herder podobně interpretovat roli národního básníka a stane se prvním zvěstovatelem kulturního nacionalismu. Viz. Johann G. HERDER, *Uměním k lidskosti*. Praha: OIKOYMENH 2006. K Vikovi a Herderovi srov. Isaiah BERLIN, *Vico and Herder: Two Studies in the History of Ideas*. Londýn: Hogarth Press 1976.

ale pathosu v jádru logu, jako nesmyslnou samomluvu, čirý výraz nevědomých podmínek samotné řeči. [2001: 35–38]

Obě modalita němé řeči inauguruje estetická revoluce, kterou předznamenává Vico a která nachází svůj výraz v Kantově a Schillerově filosofii, v literárním romantismu a realismu. Estetická revoluce přichází s novou koncepcí umění. Rancière ve svých textech obecně rozlišuje tři přístupy k „umění“.¹¹ Tyto tři přístupy se sice rozvinuly za určitých specifických historických souvislostí, nicméně nic nevylučuje, že se neobjevují i mimo tyto historické souřadnice, jak ještě uvidíme. My se zde budeme držet nejrozpracovanějšího výkladu v [2003], ač velmi podobné pasáže existují v [2000: 27–32, 2001: 25–32, 2004a: 89–92]. Platónský etický režim nerozpoznává umění v moderním slova smyslu. V tomto režimu jsou umělecké reprezentace posuzovány z hlediska jejich pravdivosti a etického dopadu, a protože v tomto ohledu v platónské metafyzice připadá napodobeninám nelichotivé nejvzdálenější místo od idejí, je jejich status nevalný. Aristotelský reprezentativní režim umění vyděluje z dovedností zvláštní sféru imitativních umění. Regulujícím jádrem těchto napodobujících technik je princip *mimésis* (zhruba nápodoby). Tento princip vytváří normy pro rozlišení dobrých napodobenin od špatných, pro srovnávání různých druhů napodobování. Reprezentace se v tomto režimu řídí třemi omezeními. Prvním omezením je závislost viditelného na vztahu k řeči. Řeč, pojmový diskurz, organizuje viditelné, dává mu strukturu a hierarchicky ho uspořádává. Druhé omezení se týká vztahu mezi věděním a nevěděním. Reprezentace se řídí pravidly, která určují, co, kdy a jak se jako recipienti dozvídáme. Třetí omezení spočívá v jistém pojmání reality. V rámci reprezentace dostávají události a jsoucna status fikce a vyjímají se tak z jurisdikce platónského eticko-noetického souzení. [2003: 129–131] Není těžké v těchto omezeních rozpoznat např. klasicistní normy divadelní reprezentace (stačí jen připomenout středoškolskou mantru o následnosti zápletky v klasické tragédii: expozice, kolize, krize, peripetie, katarze).

Estetická revoluce Kanta a Schillera však dominantní reprezentativní režim umění nahradila režimem novým, estetickým. Rancière přitom odmítá, že by protikladem reprezentativního režimu umění byl režim nereprezentativní chápaný jako nefigurativní, takže by se tato revoluční změna paradigmatu v umění spojovala s opuštěním

¹¹ Uvozovky jsou zde na místě, protože teprve v estetickém režimu se objevuje koncept umění jako kategorie vystupující specifickou interakcí se světem. Bylo by možná vhodnější mluvit o režimech reprezentací (Rancière v [2003] mluví o režimech obrazů, kdy obraz chápe volně jako vztah mezi tím, co je viditelné, a tím, co je vyslovitelné).

realismu a nástupem avantgardního modernismu. [2003: 135] Rancière upozorňuje, že reprezentativní režim umění neměl za cíl napodobeniny vytvářet, ale produkci napodobenin regulovat pomocí výše zmiňovaných omezení. Estetická revoluce ve skutečnosti nepřichází až s opuštěním „realistického“ znázorňování, ale se zavržením reprezentativních regulativů omezujících napodobování, jehož prvním projevem v umění je již romantismus. Německý idealismus dal zrod pojetí umění jako jednoty vědomého a nevědomého, jednání a pasivity, záměrného a nezáměrného, činného a trpného, jak jsme si již připomněli v souvislosti s Kantovým pojetím génia, který od něj přejímají romantici; pro raného Schellinga je umělecké dílo syntézou přírody a ducha, nevědomého a vědomého. Toto ztotožnění vědomého a nevědomého otřásá reprezentativním režimem dlouho před nástupem nefigurativních prostředků umění. Jednání postav se v klasicistní tragédii jako paradigmatickém reprezentativním žánru odvíjelo podle osnovy příběhu, který má začátek a konec, logickou dějovou návaznost. Toto jednání v estetickém režimu ztrácí svou soudržnost.

Paradigmatickým žánrem estetického režimu umění je realistický román, jehož technika popisu je příznačná nivelizací, nerozlišováním mezi velkými událostmi a nepatrnými počitky. Vše je promítnuto do stejného plánu, v němž je vše stejně reprezentovatelné. Organická totalita děje je nahrazena nerozlišujícím vrstvením empirických událostí. Je-li vše stejně reprezentovatelné, jsou-li takto zpochybněny poetologické hierarchizace, padá i další zásadní regulativ umění, totiž rozlišení mezi fikcí a faktem: „Takový je tedy paradox estetického režimu umění. Klade radikální autonomii umění, jeho nezávislost na všech vnějších pravidlech. Ale klade ji pomocí stejného gesta, které ruší mimetickou hranici dělící racionalitu fikcí od racionality faktů, sféru reprezentací od ostatních sfér zkušenosti.“ [2003: 139] Paradox estetického režimu umění spočívá v tom, že autonomie umění se dosahuje tím, že se zruší hranice, která oddělovala mimetická umění od ostatních lidských činností [2000: 33].

Podle Rancièra tak koncepce estetické autonomie již obsahuje heteronomii, a právě napětí mezi autonomií a heteronomií je vztahem, který určuje osud umění v jeho estetickém režimu. Rancière nachází první formulaci estetického napětí mezi autonomií a heteronomií v *Listech o estetické výchově člověka* (1794) Friedricha Schillera¹². V nich Schiller, vypořádávající se s relativně čerstvými podněty Kan-

12 Friedrich SCHILLER, *Listy o estetické výchově*. In: *Idem, Výbor z filosofických spisů*. Praha: Svoboda – Libertas 1992.

tovy *Kritiky soudnosti* (1790),¹³ vnímá v kráse, chápané jako svoboda v jevu, pedagogický nástroj, jakým lze smířit zákon a žádost, ducha a přírodu. Antická socha, vzor krásy pro novověkého člověka od renesance po modernismus, se nám podle něj jeví soběstačná, autonomní. Tato její svoboda v jevu odkazuje na podmínky jejího vzniku, tedy na idealizovanou řeckou kulturu, vnímanou jako ideál svobodného politického zřízení. Zároveň je však příslibem autonomního, soběstačného života společnosti, estetického státu. Umění se prezentuje jako autonomní forma života, jako něco, co překračuje hranice umění. V estetickém režimu je umění vždy něčím víc, než jen uměním ve smyslu mimetické dovednosti, techniky, jak ji chápe reprezentativní režim. Tato autonomie umění, která je zároveň jeho heteronomií, rámuje různé osudy umění v estetickém režimu od Schillera po dnešek. [2000: 33, 2002: 133–137]

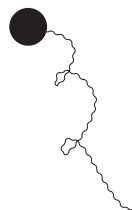
III. Modernismus, modernitarismus, postmoderna

Lokalizováním této základní konfigurace estetického režimu si Rancière připravuje půdu pro ostré odmítnutí modernistických, avantgardistických a postmoderních výkladů umění. Jeho strategie spočívá v prokázání, že jeho interpretační klíč dokáže obsáhnout tyto výklady a ještě poukázat na jejich omezení. Rancière se domnívá,¹⁴ že postmoderní kritiku estetiky nejlépe pochopíme, chápeme-li ji nikoli jako rozchod s formalisticko-modernistickým výkladem estetična, ale jako jeho rozvíjení. Rancièrovou snahou je však ukázat, že modernismus i postmoderna se pohybují v prostoru vymezeném estetickým režimem umění.

Rancière termínem modernismus (někdy i modernita, což je přinejmenším matoucí) chápe jednostranný výklad estetického režimu umění. Ač je možné rozpoznat více podob modernismu, tím, co je všechny spojuje, je lineární, reduktivní příběh o osudu moderního umění, který začíná rozchodem s mimetickou funkcí umění. Tento rozchod je pak interpretován jako příznak rozchodu moderních se starými a také jako začátek modernistického experimentování, hledání stále nových, moderních podob výrazu. [2000: 33–35] Jak už víme, Rancière odmítá, že by rozchod s *mimésis* jako určujícím principem umění byl zřeknutím se nápodoby ve prospěch abstrakce. Odmítá také, že by principem post-mimetického umění bylo novátorství.

¹³ Immanuel KANT, *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon 1975.

¹⁴ podobně jako Diarmuid Costello v článku, který je otištěn v tomto *Sešitu*.



Spíše tu jde o reinterpretaci umění jako takového, ať už nového, nebo třeba také antického (viz Vikův Homér, Schillerova antická socha).

Rancière rozpoznává dvě základní verze modernismu. Puristický modernismus vypráví o tom, jak se umění osvobozuje od řídicího principu nápodoby ve prospěch čistého umění, které nachází své principy v sobě vlastním médiu výrazu. Slavnou verzi tohoto příběhu razil Clement Greenberg,¹⁵ který nahlížel na vývoj moderní malby jako na proces purifikace, očišťování malby od iluzionismu ve prospěch prezentace samotných podmínek malby jako takové, totiž plochosti plátna. Greenberg se tím řadí k avantgardistickému projektu čistého umění, „jehož projevy by na sebe nebraly podobu obrazu, ale přímo realizovaly ideu soběstačné smyslové formy“ [2003: 27].

Druhému, podobně jednostrannému projevu modernismu dává Rancière (nepříliš podařený) název „modernitarismus“ („*modernitarisme*“ [2000: 39]). Ten prosazuje představu umění jako předvoje společenské změny, společenského naplnění projektu osvícenství. Takové umění „se realizuje [...] identifikováním svých postupů s formami celého života v jednom gestu a neodděluje už umění od práce či od politiky“ [2003: 27], tedy rozplynutím umění v životě, vytvořením umění-životu. První představa se ostře vymezuje vůči sociálnímu rozměru umění, vůči jeho ekonomickému kapitálu projevujícím se v buržoazním kulturním průmyslu. Druhá představa přejímá procesy z moderního života, s kterými chce své umění ztotožnit, a tak splynout s životem.

Obě tendence se skutečně v dějinách moderního umění projevíly. Estetický purismus symbolistické estetiky na jedné straně a konstruktivistické či futuristické spojení umění s revoluční přestavbou společnosti na straně druhé směřují ve své vyhraněné podobě ke konci umění, tedy buď k přetvoření života v umění (symbolismus), nebo naopak ke zrušení umění ve jméno života (konstruktivismus). Suprematisté a symbolisté doufali své čisté umění realizovat v nové společnosti, stejně jako futuristé a konstruktivisté své umění-život. Dvě avantgardní tendence překonat hranici mezi uměním a životem (buď učinit z forem čistého umění nové formy života, či dynamismus moderního života udělat motorem umění) mají svůj zdroj ve zrušení hierarchizací reprezentativního umění. Tím totiž také padlo rozdělení mezi řádem fikce a řádem reality, což otevřelo pro umění i krajní možnost přestat být uměním a stát se životem. To zároveň také znamená, že se vše rázem může stát

¹⁵ Clement GREENBERG, „Modernistická malba.“ In: Tomáš POSPISZYL (ed.), *Předobrazem*. Praha: OSVU 1998.

předmětem uměleckého zájmu, že umění nemá žádný „přirozený“ limit. Tak padá i pevná hranice mezi uměním a ne-uměním, mezi mimetickými technikami vysokého umění a objekty každodenního života. Umění čistých forem jako krajní vyjádření modernistické estetiky a umění-život jako radikální projev estetiky užitého umění jsou projevy stejného režimu umění. Modernistická vůle – na základě pouze jedné této extrémní tendence interpretovat princip veškerého moderního umění – nutně vede k přehlížení podstaty tohoto režimu.

Postmodernismus je pro Rancièra vlastně jen další kapitolou modernistického redukcionismu. Na jednu stranu je postmodernistické opuštění avantgardního purismu a s ním spojené teleologie jen zdravou reflexí omezenosti takové interpretace. Na druhou stranu je ale postmoderní karneval pluralismu, jak Rancière nikdy neopomene dodat, jen skrytým truchlením za koncem velkého příběhu modernismu. Nemožnost dokončit modernistický projekt splnutí umění a života se obrací ve vzývání nereprezentovatelného Jiného, neredukovatelné diference. Typickým reprezentantem tohoto „etického obratu“ [2004a] je především Lyotardova anti-estetika vznešeného, u nás dostatečně známá.¹⁶

Podle Lyotarda je údělem umění svědčit o tom, co vždy uniká syntetizující, a tudíž totalizující moci rozumu. To, co umění provádí, je zachycování stop materiality světa, které se ještě nechopily redukcující formy pojmového myšlení. Umění, které zaznamenává stopy Události, svědčí podle Lyotarda o omezenosti ducha, který by nejraději vše převedl na pojmy a anihiloval stopy jakékoli jinakosti, podobně jako západní racionalita nakonec vedla ke skoro totální anihilaci Židů, ztělesňujících cizorodý element v západní kultuře.¹⁷ Tato paralela opět přivádí umění do říše morálky: umělec svědčí o tom, že nárok instrumentálního rozumu se dopouští násilí na lidské duši.

Jak se však projevuje podle Lyotarda esenciální příbuznost avantgardního umění s etickým apelem na zohlednění Jiného? Zde narazíme na historický problém, který spočívá v tom, že mnozí přední představitelé a nezřídka celá hnutí uměleckých avantgard 20. století své umělecké experimenty zcela programově chápali jako integrální součásti politických směrů, které by (nejen) Lyotard neváhal zařadit do kategorie totalizujících. Není třeba dodávat, že tato spojení mezi uměleckými a politickými avantgardami nebyla neproblematická, ba právě naopak. Ale tvrdit, že spřízněnost italského futurismu a Mussoliniho fašismu byla v podstatě

¹⁶ Viz dva reprezentativní výběry Jean-François LYOTARD, *Putování a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové 2001; *Idem, Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové 2002.

¹⁷ Viz Jean-François LYOTARD, *Heidegger et les „juifs“*. Paříž: Galilée 1988.

arbitrární, jak to činí Lyotard,¹⁸ znamená přehlížet spojitost mezi agresivní rétorikou Marinettiho uměleckých manifestů a futuristickou estetikou. Lyotard tvrdí, že politické přesvědčení umělců nijak nesouvisí s jejich experimentální praxí; to mu můžeme věřit, ale jen za předpokladu, že přistoupíme na to, že v jádru umění se skutečně odehrává jakýsi lidskou subjektivitu přesahující, mimo společensko-historické souřadnice stojící proces zpřítomňování nereprezentovatelného.

Rancièrova výtka vůči Lyotardovi spočívá v tom, že mluvit o nereprezentovatelném je možné pouze v souvislosti s reprezentativním režimem umění. Nemožnost reprezentace nastává tam, kde chybí vhodný jazyk, který „dává vidět“. V estetickém režimu je ale opozice vhodnost a nevhodnost zrušena. Víme-li, co chceme reprezentovat, nic z povahy předmětu se a priori nestaví do cesty. To neznamená, že zde neexistují problémy, jejichž překonání Rancière ukazuje na příkladech ztvárnění hrůz holokaustu, tedy právě těch hrůz, kterým podle Lyotarda nelze v reprezentaci nekřivdit.

Rancièrova strategie je následující: Když se Robert Antelme snaží vyjádřit nelidskost vyhlazovacího tábora, vyjadřuje to jazykem románové literární tradice sahající od Flauberta po Camuse. Jeho zkušenost je reprezentovatelná, a to nikoli proto, že by se pro ni nakonec našel správný vyjadřovací prostředek, ale proto, že v estetickém režimu nic takového jako správný vyjadřovací prostředek neexistuje. Kde neexistuje dělení na vhodné a nevhodné, je každý prostředek zobrazování vhodný a nevhodný zároveň. Nelidská a bezprecedentní zkušenost koncentračního tábora, kterou se snaží Antelme zachytit v *Patříme k lidem*,¹⁹ nachází vyjádření v jazyce, jenž souřadně skládá vedle sebe lidské i nelidské bez racionálního řádu v pozadí. Problém pak nespočívá v tom, jak zprostředkovat nereprezentovatelné, ale jak v jazyce estetického režimu umění, který nezná rejstřík slohů kategorizovaných podle povahy události, tuto událost nejlépe vyjádřit. Lyotard se tedy podle Rancièra mýlí, když identifikuje (post)moderní umění se svědectvím o nereprezentovatelném. [2003: 135–142]

IV. Možnost umění a možnost politiky

V [2004a] Rancière Lyotarda zařazuje mezi autory etického obratu v myšlení o umění. Etický obrat se projevuje ve dvou podobách. V jed-

18 Jean-François LYOTARD, „Hrobka intelektuála.“ In: *Idem, Hrobka intelektuála a jiné články*. Bratislava: Archa 1997, s. 14.

19 Robert ANTELME, *Patříme k lidem*. Praha: Mír 1950.

né podobě se role umění spatřuje v obnovování sociální koheze v komunitách (různé relační, participační, inkluzivní projekty à la Nicolas Bourriaud).²⁰ V druhé, lyotardovské podobě, umění svědčí o nezhojitelné katastrofě, které se dopouští myšlení. Vina takto uvalená na myšlení je vrhá do pozice věčné podřízenosti vůči nevyjádřitelné, nezachytitelné Jinakosti. Obě verze umělecké etiky podle Rancièra odpovídají dvěma podobám etického obratu v politice. Etickým obratem Rancièra chápe zrušení rozlišení mezi souhrnem obyvatel a lidem, mezi policií a politikou. Přitom právě tento rozdíl zakládá pro Rancièra možnost politiky [1995]. Politika není název pro organizaci moci v obci. Politika je zpochybňování mocenské stratifikace, dělení společnosti, tedy toho, čemu říká Rancièra policie. Politika přichází ke slovu tam, kde se objevuje *démos*, lid. *Démos* neznamena reálný souhrn všech občanů, neznamena ani jejich ideální celek, ale kritickou perspektivu, ze které se zpochybňuje celý panující řád organizace společnosti, toho, co je viditelné, toho, čemu se dostává hlas. Tento „hlas lidu“ přichází ze strany těch, kteří v dané organizaci společnosti nenacházejí hlas.

Etický obrat ke konsensu v politice znamená zakonzervování policejního řádu hledáním kompromisu mezi za dané konfigurace uznávanými reprezentanty ve společnosti, tedy odmítnutí kritické perspektivy lidu, odmítnutí politiky. Tento obrat odpovídá etickému obratu ke komunitním projektům v umění, k umění jako nástroji obnovování sociální soudržnosti.

Druhá podoba tohoto obratu, který ruší politický horizont ve jménu inkluzivního etického společenství, vede k absolutizaci toho, co zůstává vně procesu inkluze. Zatímco v politickém společenství jsou to právě ti vně, kteří mluví hlasem *dému*, v etickém společenství není pro *démos* místa, protože *démos* je redukován na souhrn občanů. Ti stojící mimo se stávají buď oběťmi bez práv, kterým lze pomoci jen humanitárním zásahem, nebo naopak „Osou zla“, kterou je potřeba rezolutně potříit. V každém případě je status těch vně neredukovatelný, je radikálně Jiný. To je samozřejmě paralela k lyotardovské estetice vznešena.

Rancièrova politika má mnohé společné s jeho estetickým režimem umění, který neguje regulativy reprezentativního režimu. Po-

20 Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel 1998. Část knihy vyšla v českém překladu jako „Vztahová estetika“ v časopisu *Umělec*, roč. 6, 2002, č. 4, s. 86–91, dostupné online na <<http://www.divus.cz/umelec/cz/>> [cit. 21. 12. 2009]. Tuto část Rancièrový kritiky rozvádí britská kritička Clair BIS-HOP, viz „Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění.“ *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 1, 2007, č. 1–2, s. 8–36.

litika v Rancièrově smyslu vnáší do policejního řádu agonický prvek svým návrhem přerozdělení vnímatelného, tedy toho, co je viditelné, zastoupené ve společnosti; estetická dimenze politiky spočívá právě v tomto borcení regulativů reprezentace. A naopak, politická dimenze umění spočívá nikoli v tom, že by umění vtahovala, třeba i proti jeho vůli, do souřadnic politiky, nýbrž v tom, že umělecké dílo (v estetickém režimu) je také singulární perspektivou, intervencí do konfigurace vnímatelného, myslitelného [2007: 11–12]. Toto konstatování nachází opět oporu v Rancièrových historických sondách do devatenáctého století. Přestože je Gustave Flaubert vnímán jako čelní představitel programu umění pro umění, Rancière si všímá, že dobová reakční kritika se nenechala nijak ošálit jeho vypjatým aristokratickým estetismem a dobře vycítila, že Flaubertova „absolutnost stylu znamenala především zničení všech hierarchií, které vládly vynalézání syžetů, kompozici jednání a přiměřenosti výrazu. V samotných prohlášeních umění pro umění bylo potřeba číst vzorec radikálního egalitarismu. Tento vzorec neobracel naruby pouze pravidla umění, ale celý řád světa“ [2007: 19]. Demokratičnost Flaubertova psaní spočívající v nadřazení stylu látce, v „nemorálním“, nezúčastněném popisu událostí, nijak nesouvisí s jeho politickými názory či aktivitami, zato souvisí s estetickým režimem umění, ve kterém jde o „novou dělbu vnímatelného [*partage du sensible*], o nový vztah mezi aktem promluvy, světem, který konfiguruje, a schopnostmi těch, kteří tento svět obývají“ [2007: 22]. Každé dobré umění aktivizuje svou politickou dimenzi intervencí do vztahů mezi viditelným, myslitelným, představitelným, zjišťuje to, čemu Kant říkal produktivní schopnost obrazotvornosti a co je také naší politickou obrazotvorností, tedy schopností představit si novou konfiguraci vnímatelného. Termín „dělba vnímatelného“ se úzce váže s Rancièrovým chápáním vztahu umění a politiky [2000]. Dělba vnímatelného je vrcholně estetickým aktem rekonfigurace „sensoria“, toho, co se v dané rovině (společnosti, umění) klade smyslům. Je zároveň také vrcholně politickým aktem svou nivelizací ustálených hierarchií a mocenských vazeb postavených na tom, co kdo smí a nesmí dělat, vnímat, podstupovat.

Politika proto vždy obsahuje estetickou dimenzi, pokud tuto dimenzi nebudeme chápat jako určitý režim umění, ale jako „transcendentální“ pojem, jako dělbu vnímatelného, tedy právě jako rekonfiguraci společenských rolí ve jménu zrušení omezujících regulativů [2000]. Podobně umění v estetickém režimu obsahuje „politickou“ dimenzi, je procesem redistribuce vnímatelného, jak jsme například vidě-

li v případě Antelmova ztvárňování holokaustu, nebo jaký Rancière identifikuje u velkých francouzských romanopisců devatenáctého století – Balzaka, Flauberta, Zoly.

U Rancièrea narážíme na dvojí význam estetiky, jako historického režimu umění a jako (re)distribuce vnímatelného, což otevírá otázku vztahu historické podmíněnosti a transcendentální (apriorně určité) možnosti umění i politiky. Rancière tak úzce váže politiku a estetiku skrze pojem dělby vnímatelného, že se nabízí otázka, zda není i jejich historický osud totožný: je-li politika chápána vždy jako negování zkosnatělého společenského pořádku, tedy negování policie, a je-li v tomto negování regulativů společnosti paralelní s pohybem estetického režimu umění, který Rancière, nezapomeňme, vnímá prizmatem historické změny (estetické revoluce), neznamená to, že skutečně demokratická politika je možná pouze v jistém historickém horizontu, totiž právě v tom nastoleném estetickou revolucí? Rancière v odpověď na tuto otázku odmítá vázat politiku na jisté historické období: politika existuje všude tam, kde se ke slovu hlásí *démos* a vnáší agonický element do společnosti, a taktéž historický výskyt estetického umění je kontingentní [2004b: 51–52]. Rancière chce ponechat možnost politického činu takřkajíc transcendentálně otevřenou, a to by mělo platit i o umění. Politika a estetické umění se svou inherentní estetickou dimenzí jsou vždy transcendentální možností, která se však může uplatnit pouze v příhodných historických konfiguracích; tato možnost se ovšem v případě umění realizuje pouze jednou v dějinách, v estetickém režimu umění. Proč? Od Rancièrea v tuto chvíli nemůžeme čekat nic jiného než pokrčení rameny, protože mu filosofický světonázor znemožňuje vysvětlovat dějinné procesy jinak než jako kontingentní realizace možností bez vnitřních souvislostí.²¹

Mohlo by se zdát, že politika a estetika jsou paralelní koncepty, které vystihují možnost emancipační konfigurace ve společnosti a v umění. Při bližším čtení Rancièrea – byť možná jemu navzdory – zjistíme, že tomu tak nemůže být. Předně, politiku Rancière chápe jako singulární změnu perspektivy vůči distribuci vnímatelného ve společnosti, zatímco estetika je jméno režimu, v němž se teprve může realizovat singulární estetický akt – umělecké dílo. Měli bychom tedy stavět vedle sebe politiku a estetické umělecké dílo. V nově vzniklé trojčlence nám ovšem zbývá jedna neznámá: v jakém režimu se realizuje politika? Zdá se, že pro politiku je příznačné, že žádný režim nevyžaduje, je vždy negací stávající distribuce vnímatelného. Vina, kterou tak Rancière uvaluje na jakékoliv společen-

21 Pozice, kterou zdědil především od filosofa Michela Foucaulta.

ské zřízení, je nakonec podobně neodvratitelná, jako ta Lyotardova: politika se rodí z odporu proti stávajícímu, takže status quo je vždy již poznamenán hříchem policejního zřízení. Opět by se dalo tušit, že plauzibilní řešení by mohlo odrážet historické ukotvení estetického režimu, tedy že možnost politické změny perspektivy vyžaduje určitou historickou konfiguraci, to by však zproblematizovalo radikální možnost zpochybnění daného, kterou chce Rancière nechat otevřenou.



VI. Emancipace a distance

Ač se téma estetiky explicitně v přednášce „Emancipovaný divák“ nevykytuje, snad je z předchozího dostatečně zřejmé, že je v textu všudypřítomné. Ztotožnění distance a odcizení, jak ho provádí například Guy Debord ve *Společnosti spektáklů*,²² předpokládá, že každý akt reprezentace, každý akt prostředkování je násilím na pravdě. To, jak víme, je premisou platónského etického režimu obrazů. Distance je ale – jak argumentuje Rancière – předpokladem kritické recepce. V tom opět, tentokrát implicitně, navazuje na estetickou tradici chápání estetického soudu jako reflektovaného, distancovaného.²³ Další téma, rovnost, nalezneme opět v jádru estetického režimu umění: Nivelizace regulativů reprezentativního režimu, zrušení hierarchie žánrů, míchání médií (a nikoli jejich očišťování, jak se domnívali modernističtí puristé), přesahování umění do života a vnikání života zpět, znejasňování hranic mezi faktem a fikcí, to vše jsou estetické praktiky, které spojuje Rancière v „Emancipovaném divákoví“ s možnostmi moderního divadla. Zároveň zde Rancière zdůrazňuje politický, protože emancipační rozměr takové nivelizace. Neměli bychom si však tento politický rozměr netrpělivě vysvětlovat jako něco, co přeměňuje umění v nástroj přímé politické intervence. Tato netrpělivost vede zákonitě k paradoxům, které umění zatěžují špatným svědomím, pramenícím z neschopnosti dosáhnout cílů, které si dává. Proces emancipace nemůže být dosažen prostředky, které emancipaci potírají.

Jméno, které v „Emancipovaném divákoví“ ani jednou nezazní, ale skrývá se za označením „paradox diváka“,²⁴ je Jean-Jacques Rousseau.

22 Guy DEBORD, *Společnost spektáklů*. Praha: Intu 2007.

23 K pojmu distance viz klasická studie Edward BULLOUGH, „Psychická distance: jako faktor v umění a estetický princip.“ *Estetika*, roč. 32, 1995, č. 1, s. 10–30, a kapitola „Distance“ in: Vlastimil ZUSKA, *Mimésis – Fikce – Distance*. Praha: Triton 2002.

24 Tuto domněnku posiluje navíc skutečnost, že Rancière staví paradox diváka ve stejné větě vedle paradoxu herce, což je název eseje Rousseauova (ne)přítele Denise Diderota. Herecký paradox spočívá v tom, že herec musí být distancovaný od své role, aby ji byl schopen dobře zahrát. Viz Denis DIDEROT, „Herecký paradox.“ In: *Idem, O umění*. Praha: Odeon 1983. Oba paradoxy pracují s distancí jako něčím nutným, a přitom kontradiktórním.

Tento paradox spočívá v tom, že bez diváků není divadla, nicméně samotný status diváka již divadlo diskredituje. Rousseau byl první, kdo nahlížel prostor oddělující diváka a herce jako odcizující distanci, a divadlo (*spectacle*) postavil do protikladu se spontánní veřejnou slavností (*fête publique*), kde se diváci stávají herci a naopak.²⁵ Bylo by však chybou označit Rousseaua za původce všeho, co Rancière kritizuje. Rousseau podmínil veřejnou slavnost existencí kolektivního étosu rovnosti, protože si (alespoň ve svých lepších chvílích) uvědomoval, že spontánnosti nelze dosáhnout jejím inscenováním, protože tím se narušuje rovnost, kterou má zakládat (svým způsobem jde o klíčový a nevyřešený problém jeho *Společenské smlouvy*). Potíž spočívá v tom, že tento étos v moderní společnosti z principu chybí. A je jen malý krok od reflexe principiálnosti takového politického deficitu ke zjištění, že je to tento deficit, který zakládá perspektivu Rancièreova *dému*, tedy skutečně politickou perspektivu. Rousseauova genialita proto nespočívá v tom, že by paradox diváka (neboli protiklad distance a bezprostřednosti) dokázal překonat, ale že jej dokázal bezprecedentně zformulovat. Rousseau se tak dostává do pozice jednoho z prvních, kteří dali výraz konfiguraci, které Rancière dává výstižný název estetický režim umění.

Citovaná díla Jacquese Rancière:

[1995] *La Méésentente*. Paris: Galilée 1995.

[2000] *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique 2000.

[2001] *L'Inconscient esthétique*. Paris: La Fabrique 2001.

[2002] „The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy.“ *New Left Review*, roč. 42, 2002, č. 14, s. 133–151.

[2003] *Le Destin des images*. Paris: La Fabrique 2003.

[2004a] *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée 2004.

[2004b] *The Politics of Aesthetics: Distribution of the Sensible*. London: Continuum 2004.²⁶

[2007] *Politique de la littérature*. Paris: Galilée 2007.

[2008] *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique 2008.

25 Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dopis d'Alémbertovi*. Praha: AMU, KANT 2008, s. 160.

26 Anglický překlad [2000] rozšířený o rozhovor s Rancièreem pro anglické vydání, komentář překladatele, glosář pojmů, bibliografii a doslov Slavoj Žižka.

