

Rancière.
Az esztétikai rezsím filozófiája

Jelige: JKT 224

Rancière. Az esztétikai rezsím filozófiája

Miért éppen Rancière, és miért éppen most? Vajon miért került az egyébként hetvenes évek óta aktív francia filozófus hirtelen a kétezres években a filozófia és a kortárs művészeti diskurzus élvonalába? A dolgozat Jacques Rancière filozófiájának azon elemeit keresi, amelyek önmagukban elég újszerűek, egyediek, vagy legalább szokatlanok ahhoz, hogy a figyelmet a francia filozófusra irányítsák. A kérdésfeltevést az is indokolja, hogy hazánkban nem történt még alapos számvetés Rancière filozófiájával, bár nemzetközi sikerének hullámai kétségtelenül nálunk is érezhetőek. Feltételezésem szerint a hirtelen jött siker elsősorban az esztétikai rezsím koncepciójának, valamint Rancière politikafogalmának köszönhető. Az esztétikai rezsím elmélete megkérdőjelez egy sor bevett művészetelméleti kategóriát, s ezzel megnyitja az utat a kalandozó kedvű elemzők számára az elmúlt korok művészetének újraértelmezése felé. A politika esztétikájának és művészethez való viszonyának tisztázása pedig magabiztosságot adhat az el-elbizonytalanodó művészeti gyakorlat számára. Rancière meggyőzően érvel amellett, hogy a művészet az esztétikai rezsímben eleve összetett kapcsolatban áll a politikával. A művészek ezzel az elemzéssel felvértezve úgy érezhetik magukat a társadalom hasznos, sőt „politizálásukkal” hatékony tagjainak, hogy nem kell közvetlenül semmilyen politikai tartalom szócsövévé válniuk. A siker okainak választott fogalmak megértéséhez sorra kell venni az olyan speciális rancière-i terminusokat, vagy sajátos értelemben használt kifejezéseket, mint esztétika, politika, az érzékelhető felosztása, vagy a művészet rezsímei. Külön meg kell vizsgálni a művészet esztétikai rezsímét, a rezsím szimbolikus és paradox alapító eseményét, hogy milyen domináns narratívák alakultak ki a két szélső pólus közti térben, és hogy ezeknek milyen lehetőségei és korlátai vannak. Végül érdekes lehet a kortárs művészeti alkotások és kiállítások Rancière által leírt négy jellemző kompozíciós formáját párbaállítani a 2012-es Documenta kiállítás egy-egy műalkotásával, bizonyítandó, hogy az esztétikai rezsím filozófiája remekül alkalmazható a kortárs művészeti tendenciák elméleti megközelítésére.

Tartalomjegyzék

Bevezetés – Miért Rancière?	3
I. Az egyenlőség filozófusa	5
II. Kulcsfogalmak	8
1. Az érzékelhető felosztása – Rancière esztétikafogalma	8
2. A politika mint esztétika – Rancière politikafogalma	10
3. Rezsimek – A művészet rendszerei	13
III. A művészet esztétikai rezsime	16
1. Az egyenlőség terepe	16
2. Az ősjelenet: Schiller ígérete	17
3. A játéktér: Az esztétika narratívái	19
A. Esztétikai forradalom	20
a. Az életté váló művészet	20
b. A művészetté váló élet.....	21
c. Az elemeit szabadon cserélő élet és művészet	22
B. Az ellenálló forma.....	22
4. Az esztétikai rezsime mint polemikus fogalom.....	24
IV. A kritikai művészet jelene – Rancière és a dOCUMENTA(13)	26
Befejezés – Egy nyitott életmű	30
Irodalomjegyzék.....	33
Képek	35

Rancière – Az esztétikai rezsim filozófiája

Miért Rancière?

Miért éppen Rancière, és miért éppen most? Vajon miért került az egyébként hetvenes évek óta aktív francia filozófus hirtelen a kétezres években a filozófia és a kortárs művészeti diskurzus élvonalába? Rancière nem csak a filozófia területén lett népszerű, hanem a kortárs művészeti világ szereplőinek, művészeknek és kurátoroknak is fontos igazodási pontjává vált. Ezt jól bizonyítja az *Artforum* folyóirat 2007. márciusi Rancière-különszáma¹, vagy az, hogy a művészeti világ legbefolyásosabb alakjának választott² Carolyn Christov-Bakargiev, a 2012-es Documenta művészeti igazgatója többször beszélt róla a kiállítás előkészületei során, és az ezt megelőző nagy kiállításának, a 2008-as Sydney-i Biennálénak a katalógusában Rancière szövege is helyet kapott.³ Szemben a rosszindulatú, elsősorban a társadalmi kontextusból kiinduló értelmezésekkel – például, hogy az amerikai központú művészeti világnak mindig szüksége van egy európai, lehetőleg francia sztárfilozófusra, és a kétezres évek elején, Foucault, Deleuze és Derrida halála után egyszerűen Rancière ölébe hullott a népszerűség – dolgozatomban Rancière filozófiáját belülről vizsgálom. Azon elemeket keresem, amelyek önmagukban elég újszerűek, egyediek, vagy legalább szokatlanok ahhoz, hogy nagyobb érdeklődésre tarthassanak számot.

Kérdésfeltevésemet az is indokolja, hogy hazánkban nem történt még alapos számvetés Rancière filozófiájával, annak ellenére, hogy nemzetközi sikerének hullámai kétségtelenül nálunk is érezhetőek. Elég, ha csak az elmúlt években magyarul megjelent könyveire gondolunk.⁴ Ami a nemzetközi színteret illeti, Rancière-ről szóló monográfiák igen sűrűn jelentek meg angol nyelven az elmúlt évtizedben, s ezek mindegyike legalább néhány fejezetet szentel az esztétika vagy a művészet kérdéseinek. Franciául viszont csupán néhány könyvet találhatunk, s ezek fókuszában is inkább a politika áll. Ezek alapján talán nem túlzás azt állítani, hogy Rancière mára az Egyesült Államokban népszerűbb, mint hazájában. Természetes, hogy magát a hirtelen jött népszerűséget is tematizálták már, igaz csak egy

¹ *Artforum*, March 2007.

² <http://www.artreview100.com/> (2013.01.08.)

³ *2008 Biennale of Sydney: Revolutions – Forms That Turn* (ed. Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV), Sydney, Biennale of Sydney with Thames & Hudson Australia, 2008.

⁴ RANCIÈRE, Jacques, *Esztétika és politika*, Budapest, Műcsarnok, 2009. és RANCIÈRE, Jacques, *A felszabadult néző*, Budapest, Műcsarnok, 2011.

rövid, 2010-ben megjelent cikkben⁵. A szerző Joseph J. Tanke, a Hawaii Egyetem filozófia tanszékének oktatója, az egyik legfrissebb Rancière-monográfia⁶ szerzője, aki szerint Rancière sikere legnagyobb részt az esztétikai rezsime elméletének köszönhető. Tanke szerint az elmélet azért telitalálat, mert olyan elméleti eszközt bocsátott a kortárs kultúráról szóló diskurzus rendelkezésére, amellyel a kortárs művészet elméleti kérdéseit és társadalomban betöltött szerepét új keretek között lehet értelmezni. Tanke Schillert parafrázálva így fogalmaz: „Rancière tanítása szerint a művészetek esztétikai rezsime által megnyitott mező egy sokkal nehezebb művészet, a jó élet művészetének ígértét is tartalmazza.”⁷

Tanke gondolatait szem előtt tartva dolgozatomban azt állítom, hogy az esztétikai rezsime filozófiája valóban Rancière népszerűségének egyik kulcsa lehet. Ezt ki kell azonban egészíteni Rancière politikafogalmának újszerűségével, amelynek szintén fontos művészeti következményei vannak. Az esztétikai rezsime elmélete megkérdőjelez egy sor bevett művészetelméleti kategóriát, például a modern, a posztmodern, a művészet vagy maga az esztétika fogalmát, s ezzel megnyitja az utat a kalandozó kedvű elemzők számára akár az elmúlt korok művészetének újraértelmezése felé is. Másrészt a politika esztétikájának és művészetéhez való viszonyának tisztázása magabiztosságot adhat az el-elbizonytalanodó művészeti gyakorlat számára. Rancière meggyőzően érvel amellett, hogy a művészet az esztétikai rezsimeben eleve összetett kapcsolatban áll a politikával. Így a művészek úgy érezhetik magukat a társadalom hasznos, sőt „politizálásukkal” hatékony tagjainak, hogy nem kell közvetlenül semmilyen politikai tartalom szócsövévé válniuk.

Dolgozatomban először azt vizsgálom, mit mond maga Rancière saját hozzájárulásáról a kortárs művészeti diskurzushoz. A második fejezet célja a sajátosan használt rancière-i fogalmak és terminusok tisztázása. Az *esztétika*, majd a *politika* rancière-i értelmét fogom itt először megvizsgálni, valamint a kettőt kapcsolatba hozó elemet, az *érzélhető felosztásának* [le partage du sensible] koncepcióját. Ezt követően a művészet identifikációs rendszereinek, azaz a rezsimeknek a fogalmát járom körbe. A dolgozat harmadik fejezetében az *esztétikai rezsime*t a Tanke-idézetben említettek szerint egyfajta játéktérként fogom fel, és eszerint elemzem. Megvizsgálom az esztétikai rezsime szimbolikus alapító eseményét, az egészet átható paradoxont, a művészet autonómiájának és heteronómiájának két szélső pólusát. Ezt követően azt veszem sorra, milyen domináns narratívák alakultak ki a két pólus közti térben, ezeknek milyen lehetőségei és korlátai vannak, végül pedig az esztétikai rezsime, mint

⁵ TANKE, Joseph J, „Why Rancière Now?” in *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 44, No. 2, Summer 2010.

⁶ TANKE, Joseph J, *Jacques Rancière: An Introduction*, London, Continuum, 2011.

⁷ TANKE, „Why Rancière Now?” p. 15.

polemikus fogalmat mutatom be, amelyet Rancière a modernizmus és posztmodernizmus fogalmainak felváltására is alkalmasnak tart. A negyedik fejezetben Rancière egyik legszemléletesebb elemzését nézem meg közelebbről, amelyben a kortárs művészeti kiállítások négy legjellemzőbb típusát veszi számba. A fejezet célja felvillantani a tavalyi Documenta egyes alkotásainak megfeleltetésével, hogy Rancière elmélete nagyon is fedésben van a kortárs művészet jelenlegi állapotával.

I.

Az egyenlőség filozófusa

A kilencvenes években Franciaországban különösen éles vita zajlott le a kortárs művészet mibenlétéről, természetesen a kortárs művészeti intézmények finanszírozási kérdéseivel szoros összefüggésben, amelynek során az összes valamire való entellektüel megnyilvánult a napilapok és folyóiratok oldalain. A vita jó összefoglalását adja Marc Jimenez *La querelle de l'art contemporain*⁸ („A kortárs művészet vitája”) című könyve, de érdekes módon egy szót sem találhatunk benne az akkoriban ötvenes éveiben járó közepesen ismert filozófus, Jacques Rancière véleményéről. Az első komoly hozzájárulásáig a kétezres évek elejéig kellett várni, és Rancière sikeressége is ekkortól datálható. A kérdés, hogy vajon mi irányította Rancière figyelmének fókuszát a kortárs művészet kérdéseire. Miért érezte úgy, hogy eljött az ideje, hogy beszálljon a vitába, és mit szeretett volna mindenáron elmondani a művészeti élet szereplőinek? Forrásunk elsősorban Rancière maga, pontosabban a vele készült interjúk és az első nagyobb fajsúlyú 2004-es *Malaise dans l'esthétique*⁹ („Rossz közérzet az esztétikában”) című könyvének bevezetője. Ha elfogadjuk, hogy a kortárs művészeti érdeklődése nem előzmények nélküli, akkor azt is meglátjuk majd, hogy Rancière „esztetikája” milyen szélesebb elméleti kontextusba ágyazódik.

Jacques Rancière az althusseriánus marxizmus gondolkodási hagyományából indul, és eleinte nem foglalkozik művészetelmélettel. Első műveiben a politikafilozófia a meghatározó irány, például a proletariátus megjelenésének filozófiai következményei vizsgálatánál, azonban sosem tartja magát politikafilozófusnak, sőt egyáltalán nem tartja magát valamely filozófiai vagy társadalomtudományi szakterület specialistájának. Szakterület helyett jobb választásnak tűnik egy központi gondolatot kiemelni, amely Rancière egész életművét

⁸ JIMENEZ, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2005.

⁹ RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

meghatározza. Ez pedig nem más, mint az emancipáció és a hozzá szorosan kötődő egyenlőség gondolata. Az egyenlőség nem a politika célja, hanem kiindulási pontja: „mi mindnyájan egyenlőek vagyunk”¹⁰ – szól a politika egyetlen egyetemes eszméje. Így az emancipációs folyamat sem egy „politikai projekt teleológiai végpontja, vagy a társadalom felszabadulásának állapota. Az emancipáció az egyenlőség polemikus bizonyításának folyamata.”¹¹

Az egyenlőségből kiinduló gondolkodás nem tűri a történelmi szükségszerűség fogalmát. Az emberek nem szükségszerűen foglalnak el bizonyos helyet a világ „harmonikus közösségi szövetében”¹², ahogy a konzervatív elméletek állítják, nem szükségszerűen rendelkeznek, vagy nem rendelkeznek bizonyos képességekkel. Rancière szerint észre kell venni, hogy mindig lehetőségek és képességek különböző eloszlásainak terében élünk, amely eloszlásokon akár változtatni is tudunk, ha felismerjük a szabályozó feltételeket. Az *Artforum* különszámában így fogalmaz: „Az én munkám, mindegy hogy a munkásosztály múltjával vagy a művészet jelenével foglalkozom (...), hogy szembeállítsam az úgynevezett történelmi szükségszerűséget a lehetőségek konfigurációinak topográfiájával, a sokféle érzéki átalakulással és áthelyeződéssel, amelyekből a politikai szubjektíváció vagy a művészi invenció új formái kialakulnak.”¹³ Egyszóval bármelyik területre is fókuszáljon Rancière, mindig a szükségszerűségek megkérdőjelezéséről van szó. Az emancipáció, amely nem más, mint „új képességek megalkotása”¹⁴ megtöri, felforgatja az érzékelhető egy bizonyos felosztását, „kivezet az érzéki tapasztalat megszokott formáiból (...) új testet és egy új megélt világot teremt az embereknek.”¹⁵

A kétezres évekre Rancière mégis eljut a kortárs művészetig. Egy interjúban elmondja, úgy érezte, azért kellett beszállnia a kortárs művészetről szóló vitákba, mert a történelmi szükségszerűség sematizmusait vélte felfedezni ezen a területen is: „a huszadik századi művészeti mozgalmak értelmezése is áldozataul esett ennek a történelmi manipulációnak.”¹⁶ Rancière úgy látja, hogy a kortárs művészet rendkívül szorult helyzetbe került. Két különböző

¹⁰ RANCIÈRE, Jacques, *Esztétika és politika*, Budapest, Műcsarnok, 2009. p. 54.

¹¹ Uo.

¹² RANCIÈRE, Jacques, *A felszabadult néző*, Budapest, Műcsarnok, 2011. p. 32.

¹³ CARNEVALE, Fulvia – KELSEY, John „Art of the possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in conversation with Jacques Rancière” in *Artforum*, March 2007. (<http://apenlesegruppe.wikispaces.com/file/view/ArtForum-+Art+of+the+possible-+Fulvia+Carnevale+and+John+Kelsey+in+conversation+with+Jacques+Ranciere.pdf>; 2013.01.08.)

¹⁴ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, p. 33.

¹⁵ DASGUPTA, Sudeep „Art is going elsewhere. And politics has to catch it. An interview with Jacques Rancière” in *Krisis. Journal For Contemporary Philosophy*, Issue 1, 2008. p. 71.

¹⁶ DASGUPTA, „Art is going elsewhere...”, p. 71.

elmélet fojtogatja és regulázza a művészeket: egyrészt a nagy elbeszélés végét bejelentő, mindenben bizonytalan posztmodern diskurzus, „másképp egy visszajára fordított modernizmus, amelyben a modernista gondolkodók eljutnak a modernizmus kritikájáig, s ezzel egyúttal az emancipatorikus művészet utópiáit a totalitárius eszmékkel való cinkossággal vádolják.”¹⁷ Ezt az állapotot nevezi Rancière a „művészet poszt-utópikus jelenének”,¹⁸ amelyben a művésznek két lehetősége maradt. Vagy élesen elhatárolja magát a hétköznapi minden formájától, lemond a világ átforgalmazhatóságának „utópiáiról”, s így a hétköznapi érzékelhető világtól radikálisan eltérő produktumokat hoz létre. Sőt, szélsőséges esetben még az elzárkózó formában rejlő emancipatorikus erőkről is lemond, amelyek egy mindig elhalasztott forradalom ígéretei voltak. Ez a kanti fenséges-analízis Lyotard általi újraértelmezésének lényege, vagyis az *új fenséges paradigmája*.¹⁹ A másik lehetőség, hogy egyaránt távolságot tart a világ átforgalmazhatóságának utópiáitól, és ettől a radikális heterogenitástól, és létrehozza az *új szerénység paradigmáját*, amely az önkorlátozásra, a világ meglévő elemeinek pusztá átrendezésére szorítkozik, és a közvetlen kritika helyett a játékosság és a sokszor eldönthetetlen ironia-önironia dialektika jellemzi.²⁰

Rancière az emancipatorikus művészet érdekében száll ringbe, és nem fogadja el, hogy a korunk művészete csak e két lehetőség közül választhat. A művészet sematikus előfeltételek alóli felszabadítása a célja: „A folyamat mindig úgy zajlik, hogy bizonyos korszakokat és nagy történelmi töréseket használnak fel tilalmak bevezetéséhez. Erre válaszul az én munkám is mindig ugyanaz (...): megkérdőjelezni a nagy felosztásokat – tudomány és ideológia, magas művészet és populáris művészet, a reprezentáció és a reprezentálhatatlan, modern és posztmodern stb.”²¹ Vállalkozása a művészek számára felszabadító erejű lehet, hiszen arra hívja fel a figyelmet, hogy nem kell szükségszerűen minden létrehozott műalkotással saját tehetetlenségüket, szakmájuk képtelenségét bizonyítani. Úgy is politizálhatnak, ha nem áldozzák fel teljesen a művészet esztétikai autonómiáját, azaz nem válnak direkt politikai tartalmak plakátszerű megjelenítőivé. Az esztétikai rezsim egész problematikájával azt mutatja meg nekik, hogy az önálló szféraként létező művészet paradoxonon alapul, s így a játéktér is, amelyben azóta mozog, hemzseg a paradox elemektől. Rancière azért bonyolítja és

¹⁷ DASGUPTA, „Art is going elsewhere...”, p. 71.

¹⁸ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 29.

¹⁹ Uo.

²⁰ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 31.

²¹ CARNEVALE – KELSEY, „Art of the possible...”, <http://apenlesegruppe.wikispaces.com/file/view/ArtForum-+Art+of+the+possible-+Fulvia+Carnevale+and+John+Kelsey+in+conversation+with+Jacques+Ranciere.pdf> (2013.01.08.)

sokszorozza meg politika és esztétika között a korábban valamelyik irányba eldönthető kapcsolatot, mert úgy gondolja, „kell egy lélegzetvételnyi szünet, kell egy 'lihegő' a nagy intézményesült felosztások között.”²² A kétértelműség mozzanata így bekerül a művészeti alkotás és a politikai szubjektíválás közti viszonyba: „Így próbálom megszabadítani a művészeket, kurátorokat és a művészeti világ egyéb szereplőit a művészet történelmi küldetése miatti büntudattal vegyes rossz érzéstől, azaz hogy tevékenységük szükségszerűen bukásra van ítélve, vagy a másik lehetőség szerint, hogy művészeti utópiák szükségszerűen totalitáriánus rezsimekbe torkollanak.”²³

Ez a rossz közérzet a kiindulópontja Rancière 2004-es könyvének is. Ennek bevezetőjében Rancière elmondja, hogy a kilencvenes évek vége óta felerősödött egy esztétikaellenes beszédmód a művészettel kapcsolatban, amely szerint „az esztétika az a csalfa diskurzus, amelyen keresztül a filozófia, vagy egy bizonyos filozófia a maga hasznára fordítja a műalkotások értelmét/érzékiségét [sens].”²⁴ Rancière nem kíván az esztétika mint tudomány védelmére kelni – ez teljesen felesleges volna – hanem éppen arra szeretne könyvében rávilágítani, hogy mit is jelenthet még az esztétika szó, ha nem egy tudományterület, hanem a művészetnek egy korunkra jellemző identifikációs rendszerét, másképpen az esztétikai rezsime nevezük meg vele. Hamarosan látni fogjuk, „az esztétika mint a művészet identifikációs rezsime, magában hordoz egy politikát is”²⁵, azonban Rancière-nél a politika szó is sajátos jelentéssel bír. Ezért mielőtt továbbhaladnánk az esztétikai rezsime játékterének elemzésére, szükséges lesz pontosítani néhány alapfogalmat.

II.

Kulcsfogalmak

1. Az érzékelhető felosztása – Rancière esztétikafogalma

Az esztétika Rancière-nél nem művészetelmélet, nem a filozófia egyik szakterülete, és nem is a művészettel való foglalkozás általában. Rancière szótárában egy szűkebb és egy tágabb értelmű esztétikafogalom szerepel. A kulcsfogalmak elemzését a tágabb értelmű esztétikával kell kezdeni, amelynek szinonimája egy magyarra sajnos lefordíthatatlan és minden próbálkozás után is nagyon rosszul hangzó kifejezés, az érzékelhető felosztása. A szó francia eredetije, a *partage du sensible*. A *sensible* főnévként az érzékelhető világra utal, arra,

²² Uo.

²³ Uo.

²⁴ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 9.

²⁵ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 26.

ami „aiszthéton, vagyis amit érzékeinkkel képesek vagyunk felfogni.”²⁶ Az érzékelhető felosztása tehát egy magát természetesnek beállító észlelésrendszer hoz létre, „amely azokon a kijelölt horizontokon és módokon alapul, hogy mi látható és hallható, illetve hogy mi mondható, gondolható, készíthető, tehető.”²⁷ A szóösszetétel másik felét alkotó *partager* ige egyszerre jelent valamiben való részesedést, valahova való tartozást, és részekre osztást, feldarabolást, ahol mindenki csak bizonyos dolgokból részesedik, máshonnan pedig ki van zárva. A érzékelhető felosztása Rancière filozófiájában világunk hallgatólagos törvénye, amely meghatározza az észlelés elfogadott módjait, és kiterjed „a művészet szigorú határain túlra, hogy magába foglalja a politikai szférában működő láthatóság formáit és a fogalmi koordinátákat is.”²⁸ Ez az esztétika Kant transzcendentális esztétikájához hasonlóan az érzéki tapasztalat a priori formáinak meghatározására vonatkozik. Az a priori formák Kantnál a szubjektum apparátusai, Rancière-nél viszont közösségek és történelmileg alakulnak ki.

A szűkebb értelemben vett esztétika sem szakterület, bár a fogalom a művészethez kötődik. Az esztétikának ez a fogalma egy sajátos rendszert ír le, „amely a művészet azonosítására és elgondolására szolgál”.²⁹ Később látni fogjuk, hogy a művészetben Rancière szerint három különböző típusú felosztása létezik az érzékelésnek, három rezsim, amelyek közül a legújabb, a művészetek esztétikai rezsime az, amelyet Rancière gyakran egyszerűen esztétikának nevez.

Ami az érzékelhető felosztásának politikai vonatkozásait illeti, a *partage du sensible* egyrészt az érzékelhetőben való részesedést, a politikai térben való megjelenés feltételeit, egy közösség körvonalait jelenti, másrészt viszont az ebben a közösségben megjelenő érzéki törés vagy felosztás, azaz disszenzus lehetőségét. Davide Panagia kanadai filozófus ezt úgy fogalmazza meg, hogy „A *partage du sensible* az a törékeny határvonal, amely megteremti egy politikai közösség és annak disszenzusának érzéki feltételeit.”³⁰ A művészi fikciót és a politikai tettet az köti össze, hogy mindkettő a világ egy újfajta érzékelését állítja szembe a magát természetesként, „valóságként” beállító domináns fikcióval szemben, „beleváj ebbe a valóságba, polemikus módon széttöredezi és megsokszorozza.”³¹

²⁶ RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, p. 53.

²⁷ Uo.

²⁸ RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, p. 51.

²⁹ RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, p. 51.

³⁰ PANAGIA, Davide, „Partage du sensible”: the distribution of the sensible” in DERANTY, Jean-Philippe (ed.), *Jacques Rancière: Key Concepts*, Durham, Acumen, 2010.p. 96.

³¹ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, p. 54.

2. A politika mint esztétika – Rancière politikafogalma

A politika gondolkörén belül Rancière-nél legalább három jelentést kell elkülönítenünk, s ezekhez Rancière három különböző terminust is rendel, ezek a *le politique* [politikai], a *la police* [államhatalom] és a *la politique* [politika]. A *le politique* kifejezést magyarul politikáinak fordíthatjuk, ez jelenti Rancière-nél magát a politikai problémakört, egy közös alapot, amelyen a másik két fogalom találkozik és összeütközésbe kerül: „a politikai egy olyan terep, amelyen az igazi egyenlőség szembe kerül a fennálló azonosító és osztályozó renddel.”³²

A politika szóhoz a hétköznapiakban leggyakrabban kötött jelentést, azaz a hatalomgyakorlást vagy hatalomért folytatott küzdelmet Rancière a *la police* terminushoz kapcsolja, mely a magyar fordításban az államhatalom megfelelőt kapta. Ez az államhatalom mindig egy rendet állít fel, ösképe a platóni állam, ahol mindenkinek megvan a maga helye a „köz- és magán-, azaz látható és láthatatlan, beszéd és zaj egy bizonyos felosztásában.”³³ Ez a „természetes” logika szerint működő rend szükségszerű, érzéki evidenciának láttatja azt, hogy az emberek és csoportok a képességek eloszlási terében egyik vagy másik oldalon helyezkednek el. Ugyanakkor a lényege „nem az elnyomás, inkább az érzékelhető olyan felosztása, ami elejét veszi a politika érvényre jutásának”.³⁴ Természetesen az államhatalmi rendnek is különböző formái vannak, és a fennálló rend az érzékelhető felosztásának változásaira különböző mértékben lehet nyitott.

A Rancière számára legfontosabb politikafogalom, azaz a *la politique* kifejezés ezzel az államhatalmi renddel szemben határozható meg. „A politika az a gyakorlat, amely megtöri az államhatalmi rendet.”³⁵ – mondja Rancière. Tehát a politika mindig intervenció, de nincsenek általános szabályai, „nincs saját helye vagy előre meghatározott tárgya, de ez még nem azt jelenti, hogy minden politika.”³⁶ A politikai beavatkozás saját feltételeiért is küzd. Politika a közös térért folytatott harc, ahol megvitathatóak a közösség ügyei, azoknak a tárgyaknak a kijelölése, amelyek közösek, azaz amelyekről a közösség dönthet, végül pedig azoknak a politikai szubjektumoknak meghatározása, akik az egyenlők közösségének tagjaként a közös tárgyakról értelmes beszédet folytatnak. Nem lehetnek politikai szubjektumok azok, akiknek a hangját nem tekintik beszédnek, vagy akik egyszerűen kiszorulnak a politikai tér-időből, mert például a munkájuk miatt nincs idejük részt venni benne. „A politika akkor veszi kezdetét,

³² RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, p. 57.

³³ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, p. 43.

³⁴ RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, p. 57.

³⁵ Uo.

³⁶ RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, p. 58.

amikor azok, akiknek 'nincs idejük', valahogy mégis megragadják az időt, hogy a közös tér lakóiként léphessenek fel, amikor bebizonyítják, hogy a szájuk nem csak a fájdalom jelzésére alkalmas szerv, hanem olyan, amely értelmes beszédet képes közvetíteni a közös dolgokról.”³⁷

A politika tehát lényegében szubjektiváció, „amely az egyenlőség nevében megkérdőjelezi a 'testek természetes rendjét', elválasztja a társadalmat önmagától, és polemikusan újraalakítja az érzékelhető felosztását.”³⁸ A szubjektiváció vagy szubjektiválás az a folyamat, „amelyben a politikai szubjektum kivonja magát az azonosítás és osztályozás meghatározó kategóriái alól.”³⁹ Hiába teremt a politikai szubjektiválás közös vitafórumot a közös sérelmekkel és az egyenlőség eszméjével „azoknak, akiknek nincs helyük a fennálló rendben”,⁴⁰ ez mindig ideiglenes, névtelen sokaság marad, mert a szubjektiválás logikája „a politikai szubjektum azonosításának lehetetlenségén alapul.”⁴¹ Az egyenlők közössége mindig bizonytalan határvonalú közösség, a politikai szubjektum pedig nem konkrét érdekérvényesítő csoport vagy egyén, hanem „egy üres operátor, amely politikai vitahelyzeteket teremt, megkérdőjelezve a fennálló azonosítási és osztályozási struktúrát.”⁴²

A politikai vitahelyzet bevezeti a disszenzust, amely terminus szintén fontos eleme Rancière politikakoncepciójának. A disszenzus nem személyes vélemények vagy érzelmek ütköztetését jelenti, hanem „több érzékelési rendszer konfliktusát”.⁴³ Ellentéte a konszenzus, amelyet Rancière a hétköznapi használatától eltérően negatív felhanggal használ. Úgy látja, ez az érzékelhetőnek egy olyan közös minimumát fekteti le, amely egy adott közösség minden tagját maga alá akarja gyűrti, ezzel pedig „a politikát az államhatalomra redukálja.”⁴⁴ A disszenzus viszont lehetővé teszi, hogy szó szerint másként lássuk a dolgokat. Hasadást hoz létre az érzékelhető rendben, a disszenzus „konfrontálja az észlelés, a gondolkodás és a cselekvés elismert szerkezetét az 'elfogadhatatlannal’”.⁴⁵

A politika ezen a ponton kerül érintkezésbe az esztétikával, s így a művészettel is, hiszen az „esztétikai tapasztalat (...) maga is a disszenzus tapasztalataként határozza meg

³⁷ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 34.

³⁸ RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, p. 58.

³⁹ RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, p. 60.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Uo.

⁴² RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, p. 57.

⁴³ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, p. 43.

⁴⁴ RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, p. 51.

⁴⁵ RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, p. 53.

magát”.⁴⁶ Az esztétikai tapasztalat felfüggesztésében a tapasztalat tárgyai elveszítik funkcionalitásukat, „egy semlegesített tér-idő viszonyban jelennek meg, ahol az olyan tekintet számára nyílnak meg, amely maga is elvált mindenfajta meghatározott szenzoros-motorikus meghosszabbítástól.”⁴⁷ A politika és a művészet a disszenzus különböző formáit hozzák létre, de közös bennük, hogy mind az érzékelhető tapasztalatát konfigurálják újra. A politika Rancière-i értelemben vett esztétikája tehát a disszenzusteremtés, az a folyamat, amelyben a „politikai szubjektiválás aktusai újradefiniálják, ami látható, ami arról mondható, és hogy mely szubjektumok képesek azt mondani.”⁴⁸ A politika esztétikája tehát nem összetévesztendő a „politikai élet esztétizálásával”,⁴⁹ amelyet Walter Benjamin a fasizmus jellemzőjeként elemzett, és amely a hatalom pusztá színpadra állítását, a tömegek által megtestesített erő, és végső soron a háború kultuszát jelentette.

Walter Benjamin híres tanulmánya szerint a politika fasiszta esztétizálására a kommunizmus a művészet politizálásával válaszol. Rancière politika esztétikája és esztétika politikája kifejezéseit élesen meg kell különböztetni a politika esztétizálása és az esztétika politizálása benjamin fogalmaitól. Ha ezt megteesszük, azt láthatjuk, hogy nyoma sincs a két fogalom antagonisztikus szembeállításának. Azt mondhatjuk, hogy Rancière koncepciója szerint a politika esztétikája és az esztétika politikája nem ellentétesek egymással, ugyanannak az éremnek a két oldalát jelentik. Szintén fontos distinkció, hogy az esztétika politikája nem azonos a művészet politikájával. A művészet politikája, avagy a politikai művészet Rancière szerint a hatékonyságnak három különböző logikáját keveri, és az esztétikai elkülönülés hatékonyságának politikája ezek közül csupán az egyik (a másik kettő a művészet rezsimeinek mintájára az etikai közvetlenség hatékonysága, és a reprezentációs közvetítés hatékonysága).

Az esztétika politikája lényege a funkcionalitás és az ok-okozatiság felfüggesztése, a távolságtartás és az érdeknélküliség sohasem kalkulálható politikai potenciálja, amelyhez a művészet esetében más típusú politikák is hozzáadódnak. „Abban az értelemben beszélhetünk az esztétika politikájáról, amennyiben a beszéd hallatásának, a látható megmutatásának és az érzelmek előállításának új formái új képességeket határoznak meg, szakítván a lehetőségek régi konfigurációjával.”⁵⁰ Az esztétika politikája Rancière szerint a közömbösségben rejlő

⁴⁶ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, p. 43.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, p. 45.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (2013.01.08.)

⁵⁰ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, pp. 45-46.

politikai potenciált jelenti, „a művek célzatosságának elvesztését és közömbös rendelkezésre állásukat, heterogén idősíkok összegubancolódását, a reprezentált tárgyak egyenlőségét és mindazok névtelenségét, akikhez a mű szól.”⁵¹

3. Rezsimek – A művészet rendszerei

A művészet rezsimeinek fogalma 2000-ben jelenik meg először Rancière írásaiban, a magyarul is olvasható *Esztétika és politika* című tanulmányban, és hamarosan nagy karriert fut be. Jean-Philippe Deranty francia filozófus szerint a Rancière-re oly jellemző re-szemantizációnak, a rezsím szó kisajátításának kettős célja van.⁵² Egyrészt deskriptív, hiszen a modern társadalom művészeti sajátosságait igyekszik velük leírni, különös tekintettel arra a forradalmi változásra, amely a 18-19. század fordulóján végbement a művészetben. Joseph J. Tanke ezt a vállalkozást Foucault archeológiájához hasonlítja, hiszen mind a ketten az emberi tudás és cselekvés lehetőségfeltételeit kutatják a különböző történelmi korszakokban. Rancière ugyanígy egyfajta történelmi *a priori*t próbál meghatározni a különböző korok művészete számára: „Mindkettő történelmi-transzcendentális vállalkozás, amely leírja, milyen feltételek szükségesek, hogy a korszakban egy diskurzust – legyen az irodalmi, filozófiai, történelmi vagy művészeti – diskurzusként ismerjenek el.”⁵³ A különbség Foucault episztéméihez képest, hogy Rancière rezsimeit történelmileg kevésbé meghatározottak, egymást nem zárják ki kölcsönösen, „a rezsimeket elválasztó határok kevésbé élesek és a történelmi átörökítés szabadabban folyik”.⁵⁴

A rezsimek bevezetésének másik célja, hogy polemikus fogalmakként vitába szálljanak a kortárs kultúra népszerű elméleteivel, mindenekelőtt azokkal, amelyek „a művészi gyakorlatot lineáris, monokauzális történelmi narratívákba kényszerítik.”⁵⁵ Ilyen például Rancière szerint a greenbergi formalista modernizmus, amely a művészet fejlődését az egyes művészeti ágak letisztulási folyamataként láttatja, amelynek során csak a médiumra jellemző kifejezőeszközök maradnak meg (a festészet számára például a felület és a szín), a más művészeti ágakból kölcsönzött elemeket pedig kivetik magukból az egyes művészeti ágak.

⁵¹ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, p. 46.

⁵² DERANTY, Jean-Philippe, „Regimes of the arts”, in Uő (ed.): *Jacques Rancière: Key Concepts*, Durham, Acumen, 2010, p. 117.

⁵³ TANKE, *Rancière: An Introduction*, p. 76.

⁵⁴ TANKE, *Rancière: An Introduction*, p. 77.

⁵⁵ DERANTY, „Regimes of the arts”, p. 116.

Rancière rezsimefogalma nem kívánja megadni a művészeti fejlődés esszenciáját, „az egyes művészek a rezsime logikai keretén belül szabadon alakítják saját kifejezőmódjukat”.⁵⁶

Akkor mégis mit határoznak meg a művészet rezsimei? Egy nehezen megragadható, összetett viszonyrendszert, amelynek Rancière maga is különböző elemeit hangsúlyozza egyes írásaiban. „Hogy legyen művészet, szükség van egy tekintetre és egy eszmére, amely azonosítja azt”⁵⁷ – mondja Rancière. A szellemi kategóriák történetisége tekintetében Rancière Marx közvetlen örököse, és az olyan kérdések, mint hogy mi számít művészi tevékenységnek, vagy hogy ki számít művésznek, Rancière szerint teljes mértékben történetiek, és minden rezsime bizonyos kritériumoktól függnék. A *régime* szó nyilvánvaló politikai konnotációval is bír. Ahogy Deranty mondja: „a művészeti reprezentáció mibenlétéről alkotott fogalmaink a társadalom átfogóbb megértésébe ágyazódnak”⁵⁸, ezért az is egyértelmű, hogy a művészet rezsimei szoros összefüggésben állnak a *'partage du sensible'* korábban elemzett fogalmával.⁵⁹ Az összetett viszonyrendszerből az *Esztétika és politika* könyv függelékében található *Szakkifejezések jegyzéke* szerint⁶⁰ három fő elemet lehet kiemelni, ezek (1) az alkotás és a cselekvés módjai (Milyen tevékenység számít művészetnek?); (2) ezeknek a tevékenységeknek megfelelő bizonyos érzéki formák (Milyen formákban fejeződik ki a művészet?); (3) az előző kettőről való fogalomalkotás módjai (Milyen nyelven, milyen fogalmakkal lehet megközelíteni a művészetet?).

Rancière a művészet nyugati történelmében három rezsime-t különít el, és továbbra is fontos észben tartani, hogy nem tisztán történelmi kategóriákról van szó. Deranty szerint, ha így nézzük őket, könnyen naiv, elnagyolt, a fogalmi keretek finom változásaira érzéketlen beskatulyázásnak tűnhetnek. Ezzel szemben helyesebb „metatörténelmi” kategóriákként értelmezni őket, amelyek a korábban felsorolt három alapelem közti jellemző kapcsolatrendszer leírásával három alapvető „művészeteszmét” hoznak létre, amelyek időrendben vizsgálva ugyan kirajzolhatják történeti korszakok laza egymásutánját, azonban nem kizárólagosan, mivel a különböző rezsimek logikái akár egyszerre is létezhetnek ugyanabban a történeti korszakban, a rendszer elbírja a kivételeket.

Az első rendszer tulajdonképpen preművészeti rezsime, Rancière itt nem is a művészet, hanem a „képek” *etikai rezsime*-éről beszél. Az etikai rezsimeben a művészet még nem különül el a többi emberi tevékenységformától, hanem valamilyen komplex egésznek a része. Ahogy

⁵⁶ DERANTY, „Regimes of the arts”, p. 117.

⁵⁷ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 15.

⁵⁸ DERANTY, „Regimes of the arts”, p. 117.

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, p. 58.

az antik politikai filozófia is az erények gyakorlásáról szól, úgy a műalkotásokkal szemben is az az elsődleges elvárás, hogy egy éthoszt fejtszenek ki. Platón művészetkritikája tekinthető az első rezsím paradigmátikus elméletének, mindenekeelőtt azokkal a kritériumokkal, hogy a művészek által bemutatott műveknek az igaznak kell lenniük és jótékony hatással kell lenni a közösségre.

A második rezsím, a *művészetek reprezentációs rezsime* Arisztotelész miméziselméletétől kezdve számítható. Bár a reprezentációs rezsím neve arra utal, hogy a hasonlóság elve a legfontosabb kritérium, „a valóság reprodukálása helyett a művek inkább a reprezentációs rendszer keretein belül maradnak, és azon axiómák sorozatának engedelmeskednek, amelyek kimondják, melyek a művészet megfelelő formái”.⁶¹ Rancière szerint itt jelenik meg először a művészetek leválasztása az ösztársadalmi folyamatokról, azzal hogy egy csoport, a „művészek” kiváltságokra tesznek szert, mert képesek a valóságot a valóságnál is hatásosabban, sűrítettebben megjeleníteni. Érdekes módon a mimézis elvének központi helyre kerülése nem közelíti a művészet és a nem-művészet világát, hanem létrehozza az emberi tevékenységek szigorú felosztását. A reprezentációs rezsímben valójában még nem lehet „művészetről” beszélni egyes számban, a különböző reprezentációs technikák külön-külön művészetekként hierarchikus rendben követik egymást, ahogy az egy művészeti ágon belüli műfajoknak, műnemeknek is szigorúan meghatározott rendjük van. A rendszerben szigorúan szabályozott, hogy „Rancière szerint a 18. század végéig senki nem lépett ki ebből a diskurzusból, még az egymással nagyon ellentétes törekvéseket is ugyanazzal a „művészeteszmével” a háttérben fejezik ki.

A legfontosabb számunkra azonban a harmadik, a *művészet esztétikai rezsime*, hiszen Rancière szerint a mai napig ez az érvényes séma. Az esztétikai rezsím a 18. században konstruálódik meg, amely folyamat során kialakul a művészet generikus fogalma. A formai elem fokozatosan túlerőbe kerül, s ez lehetővé teszi a korábbi merev műfaji szabályok és hierarchiák felbomlását. Tanke szerint „az esztétikai rezsím a legalapvetőbb szinten a reprezentatív rezsím normativitásának felszámolása.”⁶² A mindenkire érvényes szabályok felszámolása az elmúlt korok művészetének újraértelmezését is lehetővé teszi, tehát az esztétikai rezsím „a múlthoz fűződő kapcsolat új rendszere”⁶³ is. Politikai szempontból az az érdekes, hogy a művészet elkötelezettségének, közéleti szerepének vitájára csak ebben a rezsímben kerülhet sor, hiszen mindeddig magától értetődő volt a művészet alapvető függése

⁶¹ RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, p. 59.

⁶² TANKE, *Rancière: An Introduction*, p. 81.

⁶³ RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, p. 21.

a külső valóságtól. Az esztétikai rezsím paradigmaticus elmélete Rancière szerint Schiller az esztétikai nevelésről szóló leveleiben fogalmazódik meg. A „szép élet megalkotásának” eszméje csírájában magában hordozza az autonómia és heteronómia későbbi korokban állandóan visszatérő ellentétét, valamint magába sűríti az esztétika összes lehetséges forгатókönyvét.

III.

A művészet esztétikai rezsime

1. Az egyenlőség terepe

A művészet esztétikai rezsimének elemzését az egyenlőség filozófusa számára legfontosabb szempontból kezdem. A reprezentációs rezsimmal szemben, amely különböző hierarchiák és szabályok rendszerét hozta létre, az esztétikai rezsím Rancière számára csodálatos síkság, ahol az egyenlőség több szinten is megfigyelhető. Az egyenlőség különböző formáinak összefoglalását Tanke könyvében találhatjuk.

Az egyenlőség első és legegyszerűbb megvalósulási módja „a témák iránti teljes közömbösség”⁶⁴, vagyis hogy innentől kezdve nincs értelme különbséget tenni a művészet számára kívánatos és nem kívánatos témák között, és bármi a művészet tárgyává válhat. Az egyenlőség második forrása az esztétikai tapasztalatban rejlik. Az esztétikai tapasztalat lényege a közvetlenség, amely megszünteti az értelem elsődlegességét az érzékek felett. Az esztétikai rezsimben a művészet nem az az aktivitás, melyet a forma kifejt az anyag passzivitásán, hanem a kettő szabad, harmonikus interakcióba léphet egymással. Az egyenlőség harmadik formája a nézőség új koncepciója, amelyhez a kommunikáció új, nem közvetítés központú koncepciója is szükséges: „A kommunikáció (...) Rancière számára nem a tudás tartalmainak átadása, hanem a gondolatok és érzések tapasztalatainak fikcionálása, és a többiek felhívása arra, hogy tegyenek ugyanígy.”⁶⁵ Ahogy a politikával foglalkozó fejezetben már említettem, az egyenlőség Rancière számára nem egy politikai vagy oktatási reformmal elérhető végcél, hanem egy alapelv, melyet az oktatási, politikai vagy művészeti gyakorlatok igazolnak vagy elvetnek. Nem meglepő, hogy Rancière azokat a műalkotásokat tartja tisztán az esztétikai rezsimhez tartozónak, amelyek megerősítik az egyenlőség alapelvét

⁶⁴ TANKE, *Rancière: An Introduction*, p. 80.

⁶⁵ TANKE, *Rancière: An Introduction*, p. 88.

azzal, hogy a nézőközönséget „felruházzák azzal a képességgel, hogy megértsék az általuk közvetített üzenetet”⁶⁶

2. Az ősjelenet: Schiller ígérete

Tanke megjegyzi, hogy talán az a legérdekesebb mozzanat abban, ahogy a művészetvilág a közelmúltban újrafelfedezte Rancière-t, hogy „ezt annak ellenére teszi, hogy Rancière kitart az olyan divatjamúlt nevekénél, mint Kant, Schiller vagy Hegel.”⁶⁷ Valóban, a művészet esztétikai rezsimének egyfajta ősjelenetét, szimbolikus kezdőpontját Rancière Schiller 1795-ös *Levelek az ember esztétikai neveléséről*⁶⁸ című művében találja meg. Azért veszi elő ezt a szöveget, annak is egy bizonyos pontját, a Ludovisi Junó görög istennőszobornak a leírását, amely a tizenötödik levél végén található, hogy megvilágítsa a művészet alapvető paradoxonát az esztétikai rezsimben. A paradoxont, hogy a művészet éppen azáltal politikus, hogy autonóm.

A művészet esztétikai rezsimében, azaz Schiller elemzése óta nem azért számít ez a szobor művészetnek, mert egy helyes eszmét jelenít meg, nem is azért, mert a szobrász a bevett szabályoknak megfelelően hozta létre, hanem azért mert egy specifikus érzékelésmódhoz kapcsolódik, amely „felfüggeszti a megszokott kapcsolatot valóság és látszat, anyag és forma, aktivitás és passzivitás, értelem és érzékelés között.”⁶⁹ Rancière szerint nem véletlen, hogy Schiller e paradoxon szemléltetésére egy test nélküli fejet választott, „melyet szintén a radikális közömbösség, a gond, az akarat és a célok radikális hiánya jellemez, és amely az aktivitás és passzivitás ellentétét is semlegesíti.”⁷⁰ Elemzése szerint a szobor „tétlensége”, „közömbössége” és „önelégségessége”⁷¹ teszi lehetővé, hogy vele szemben a néző szabadon játsszon: „A 'játsszó' tétlenül áll az istennő előtt, aki maga sem csinál semmit, és a szobrász művét magába szívja az inaktív aktivitás körforgása.”⁷²

Schiller levelei nagyrészt Kant koncepcióin alapulnak. A játék fogalma is az esztétikai tapasztalat kanti analíziséhez, az érdeknélküliség fogalmához kötődik, és kettős felfüggesztéssel írható le: „egyrészt az értelem kognitív hatalmának felfüggesztése, amely az

⁶⁶ TANKE, *Rancière: An Introduction*, p. 88.

⁶⁷ TANKE, *Rancière: An Introduction*, p. 73.

⁶⁸ SCHILLER, Friedrich, „Levelek az ember esztétikai neveléséről” in *Uő, Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Budapest, Atlantisz, 2005.

⁶⁹ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, pp. 39-40.

⁷⁰ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, p. 42.

⁷¹ SCHILLER, Friedrich, „Levelek az ember esztétikai neveléséről”, p. 206.

⁷² RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 40.

érzéki adatokat saját kategóriái szerint rendezi el, másrészt az érzékiség hatalmának felfüggesztése, amely tárgyat követel a vágnak.”⁷³

A francia forradalom kontextusában Schiller Kant filozófiai megállapításait antropológiai és politikai érvényűvé teszi. „A ’forma’ uralma az ’anyag’ felett az értelem osztályának uralmát jelenti az érzelem osztálya felett, a kultúra embereinek uralmát a természet emberei felett.”⁷⁴ Az esztétikai játék ezzel az áttétellel emberiség új közösségét is megteremti, hiszen az aktív forma uralmának felfüggesztése megszünteti az emberiség kettéosztottságát. Amikor Schiller azt írja, hogy „Az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes jelentésében ember, és *csak akkor egészen ember, amikor játszik*,”⁷⁵ akkor a játék valójában a szabadság szinonimájává válik. Rancière szerint a „szabad játék” ellentéte a függőség, például a munkában rejlő szolgaság, a „szabad megjelenés” ellentéte pedig a valóság kényszerítő ereje.”⁷⁶ Ezek a fogalmak az érzékelhető államhatalmi felosztását ostromolják, tehát politikaiak. Schiller szerint azért volt szükségszerű a francia forradalom bukása, mert pusztán a jog uralmát tartotta szem előtt, és nem szakított azzal az elképzeléssel, hogy az értelem aktivitása felsőbbrendű az anyag passzív érzékiségénél: „A forma anyag feletti, az aktív passzív feletti uralmának esztétikai felfüggesztése egy sokkal mélyebb forradalom elvévé válik, megalapozza nem pusztán az államformák forradalmát, de magának az érzékelhetőnek a forradalmát.”⁷⁷

Rancière szerint az esztétikai rezsím paradox magja tehát az esztétikai nevelés programjának ígéretében rejlik. Schiller ígéretet tesz arra, hogy ezen a paradoxonon „fog alapulni (...) az esztétikai művészet és a még nehezebb életművészet egész épülete.”⁷⁸ Rancière 2002-es *The Aesthetic Revolution And Its Outcomes*⁷⁹ című cikkében azt írja „az esztétikai tapasztalatra *egyaránt* ráépül a szép művészetének és az élet művészetének építménye (...) az esztétikai tapasztalat pedig annyiban hatásos, amennyiben ennek az „egyarántnak” a tapasztalata. Megalapozza a művészet autonómiáját, és egyben összeköti azt az „élet megváltoztatásának” reményével”⁸⁰ Schiller tehát egyszerre ígéri meg a művészeti autonómia és heteronómia kiteljesítését. Autonómia és heteronómia eredendően

⁷³ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 40.

⁷⁴ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 41.

⁷⁵ SCHILLER, Friedrich, „Levelek az ember esztétikai neveléséről”, p. 206.

⁷⁶ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 41.

⁷⁷ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 42.

⁷⁸ SCHILLER, Friedrich, „Levelek az ember esztétikai neveléséről”, p. 206.

⁷⁹ RANCIÈRE, Jacques: „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” in *New Left Review*, No.14 March-April, 2002.

⁸⁰ RANCIÈRE, „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” p. 134.

összekapcsolódnak. Paradox módon ez az összekapcsolódás biztosítja az esztétikai rezsimben önálló szféraként létező művészet belső dinamikáját, és ez teszi lehetővé az egész esztétikai rezsim fennállását napjainkig. A későbbi esztétikai elméletekben és művészeti irányzatokban mindig az lesz a kérdés, hogy a „művészet az élet autonóm formája” formulából az *élet* vagy az *autonóm* szóra helyezik a hangsúlyt, vagy megpróbálnak a kettő között egyensúlyozni.

Az esztétikai rezsim tehát oly módon kapcsolja össze a művészet identifikációs formáit és a politikai közösség formáit, hogy már előre teljesen lehetetlenné teszi a szembeállítást autonóm és heteronóm művészet között. Hiszen az autonómia nem azt jelenti, amit a greenbergi modernista paradigma mond, vagyis nem a műalkotás médiumspecifikus materiális autonómiájában, vagy „a művész határtalan alkotóerejének demonstrálásában”⁸¹ kell gondolkodnunk. Az autonómia fogalmát Rancière a következőképp pontosítja: (1) a művészetek esztétika rezsime által létrehozott autonómia nem műalkotásokra, hanem érzékelésmódokra vonatkozik; (2) az „esztétikai tapasztalat” mindig heterogenitáson alapul, hiszen a tapasztalat alanyának mindig le kell mondania egy bizonyos autonómiáról; (3) az esztétikai tapasztalat tárgya csak annyiban esztétikai, amennyiben nem (csak) művészeti.⁸²

3. A játéktér: Az esztétika narratívái

A Rancière szerint két évszázada változatlanul és töretlenül érvényes esztétikai rezsim tehát létrehoz egy olyan játéktérrel, amelyben „nincs konfliktus a művészet tisztasága és politikussága között.”⁸³ Természetesen, ahogy korábban már elemeztük, akkor nincs konfliktus, ha az esztétika politikáját nem a politikai emancipáció művészeti alkotásokkal való megtámogatásaként értjük.

Valóban megjelenik egyfajta hasadtság a művészet esztétikai autonómiáján belül szinte Schiller ígéretével egy időben: „Az ellentét tehát a művészet két válfaja között húzódik, az egyik úgy politizál, hogy magát művészetként felszámolja, a másik pedig csupán annyiban politikus, amennyiben kizárja a politikai intervenció minden formáját.”⁸⁴ Oliver Davis angol filozófus szerint a művészet politikájának kétféle elképzelése csak látszólag ellentétes, hiszen az is előfordulhat, hogy egy művész mind a két módon képes felfogni saját műveit. Erre jó példa Mallarmé, aki szerint ugyanaz a vers egyszerre lehet „közösségi rituálé” és „heterogén

⁸¹ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 37.

⁸² RANCIÈRE, „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” p. 135.

⁸³ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 42.

⁸⁴ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 50.

érzéki tömb”⁸⁵ Rancière célja Davis szerint, hogy bemutassa, ezek az elképzelések mind „egy elveszett és helyreállíthatatlan egységnek a komplementer szilánkjai.”⁸⁶

Az esztétikai nevelés programjának ígérete tehát rögtön születésekor kettéhasad, és kialakít két nagy paradigmát, amelyek az esztétikai rezsim két szélső pólusát képezik. Az első Rancière elnevezése szerint az *esztétikai forradalom* paradigmája, amelyben a művészet saját másságát fokozatosan eltörölve az élet egy formájává válik. A másik nagy irányzat az *ellenálló forma* paradigmája, amely a politikai ígéretet negatív módon őrzi meg, „nem pusztán a művészi forma az élet más formáitól való elkülönítésével, de a művészi forma belső ellentmondásai által is.”⁸⁷

A. Esztétikai forradalom

Az esztétikai forradalom paradigmája az esztétikai felfüggesztés logikáját átvinné az uralmi viszonyok területére is, és egy uralom nélküli világ általános elvévé tenné. Rancière 2002-es tanulmánya az esztétikai forradalom történeti narratíváival foglalkozik, és logikai alapon három „forgatókönyvet” [plot] különít el: *az életté váló művészet, a művészetté váló élet és az elemeit szabadon cserélő élet és művészet* narratíváit.

a) Az életté váló művészet

Az első forgatókönyv újra feleleveníti a képek etikai rendszerét, amennyiben elismeri, hogy a művészet tárgyai egyben a nevelődés tárgyai. Az „emberiség esztétikai nevelése új kollektív ethoszt hoz létre”, az esztétika politikája „a közös világ problémamentes, konszenzuális keretrendszerének ígéretét nyújtja.”⁸⁸ A narratíva első kidolgozása Schiller nyomán minden bizonnyal *A német idealizmus legrégebbi rendszerprogramjában* található, amely Hegel, Hölderlin és Schelling nevéhez köthető, akik „az antik mitológia modern megfelelőjét kívánták megalkotni, létrehozva egy közös tapasztalatot, amelyben az elit és a tömegek egyaránt részesedhetnek.”⁸⁹ Szintén az esztétikai paradigma leszármazottjának tartja Rancière a marxi forradalom gondolatát. Ennek a közös nyelvnek köszönhető, hogy marxizmus és a konstruktivista-produktivista avantgárd irányzatok az 1910-20-as évek fordulóján egészen egymásra találtak: „Az élet új formáinak felépítése közben a politika

⁸⁵ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 44.

⁸⁶ DAVIS, Oliver: *Jacques Rancière*, Cambridge, Polity, 2010, p. 153.

⁸⁷ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 46.

⁸⁸ RANCIÈRE, „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” p. 137.

⁸⁹ RANCIÈRE, „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” p. 138.

önfelszámolása egybeesik a művészet önfelszámolásával.”⁹⁰ De nem csak kimondottan forradalmi irányzatok köthetők ehhez az elképzeléshez, Rancière ide sorolja az angol Arts and Crafts mozgalmat, a funkcionalista építészeti irányzatokat, a Bauhaust, valamint talán kissé meglepő módon Mallarmé „tisztá költészetét” is. A közös vonás Rancière szerint a „tervezés” [design] egy bizonyos koncepciója: Mallarmé ugyanúgy az emberiség lakhelyét kívánja berendezni pontosan kiszámított költeményeivel, mint ahogy egy funkcionalista bútortervező. Egyikük sem csupán tárgyakat gyárt, az érzékelhető újfajta felosztásán dolgoznak. Az első paradigma mottója *az új élet új művészetet követel*.⁹¹

b) A művészetté váló élet

A művészetté váló élet, másképp életművészet narratívája „formák sorozatának kifejlesztése, amelyekben az élet művészetté tehető”.⁹² Jó példa erre a múzeumnak, mint formának, vagy a művészettörténetnek, mint tudománynak a létrejötté. A múzeumról szóló viták egyébként nagyon is árulkodóak. Rancière szerint sem azoknak nincs igazuk, akik azzal vádolják a múzeumokat, hogy eredeti helyükről kiragadva megölik a műalkotások eleveenségét, sem azoknak, akik az üres teret magasztalják, amelyben minden historizálás és kulturalizálás nélkül találkozhatunk a művészet tiszta formáival. Ilyen elkülönítés lehetetlen, a múzeumok a műtárgyak formájában mindig a „művészetnek egy meghatározott téridejét állítják ki”, „egy közösség eleven szellemét”⁹³, azaz a művészetté vált életet. A görög istenszobor hegei elemzése jó példáját nyújtja e paradigmának: a márványban az istenség eszménye jelenik meg, de csak olyan módon, ahogy ezt a márvány lehetővé teszi. E paradigma szerint mindig hozzátartozik a sikerhez a határokba ütközés: „A művészet annyiban élet, amennyiben egy maga számára homályos eszmét fejez ki az anyag ellenállásával szemben. Csak addig létezik, amíg valami több is, mint műtárgy, ha úgy tetszik egy hit vagy egy életforma is.”⁹⁴ A művészetté váló élet paradigmájával találkozunk a Hegel óta számtalanszor felmerülő „művészet vége” problémában is, hiszen amint a gondolatok teljesen transzparens módon közvetíthetővé válnak, a műalkotás nem-művészeti szerepe, heteronómiája megszűnik, de éppen ezzel szűnik meg autonómiája is. Egyszerűen nem lesz szükség művészetre. Az érzékelhető felosztásának tökéletesen racionalizált formáját próbálja

⁹⁰ RANCIÈRE, „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” p. 138.

⁹¹ RANCIÈRE, „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” p. 139.

⁹² RANCIÈRE, „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” p. 140.

⁹³ RANCIÈRE, „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” p. 141.

⁹⁴ Uo.

kialakítani ez a logika, amelyben a heterogenitás teljesen megszűnik. *Az új élet olyan tökéletes lesz, hogy nem lesz szükség művészetre* – szól a második paradigma mottója.

c) Az elemeit szabadon cserélő élet és művészet

A harmadik forgatókönyv vészforgatókönyv, amennyiben a második paradigma konklúziójára adott válaszként születik, és azt a kérdést teszi fel az esztétikai forradalom nevében, „hogyan lehet megmenteni az érzékelhető heterogenitását”.⁹⁵ Kulcsfontosságú ebben a paradigmában a romantikus költészet hozzájárulása, amely megnyitja a lehetőséget a régi műalkotások alapanyagként való szabad használata előtt. Rancière szerint így a világ egy olyan kontinuum lesz, melynek minden valaha volt és jelenbeli eleme – s a logika kiterjeszthető a leghétköznapibb tárgyakra is – az esztétikai tapasztalat lehetséges tárgyaivá válik. A harmadik narratíva tehát a világ újraesztétizálásának programja: „a mindennapok prózája hatalmas, fantasztikus költeménnyé változik”.⁹⁶ A művész jelölvasó lesz, akinek a feladata „desiffírozni a hétköznapi tárgyak húsába írt üzeneteket”.⁹⁷ Manet festészete több szempontból is jól mutatja ennek a forgatókönyvnek a törekvéseit: egyrészt előszeretettel vesz át témákat és kompozíciókat a régi mesterektől, másrészt a hétköznappal, az „inszignifikáns” dolgokkal foglalkozik, s eközben mindig „a társadalmi tudattalan mélyének sötétjében vájkál”.⁹⁸ Persze ez a narratíva is kidolgozza a maga fonákját, hiszen ha minden műalkotás lehet, akkor csak idő kérdése, hogy valóban megszűnjön mindenféle határvonal a hétköznapi élet tárgyai és az esztétikai tapasztalat tárgyai között. Guy Debord spektákulum fogalma bár kritikusan, mégis a két szféra közti totális tükröződést írja le, ezért maga is ehhez a paradigmához sorolható. Az első kettő mintájára, itt is kreálhatunk egy mottót: *Az új életben bármi művészetté válhat.*

B. Az ellenálló forma

Az esztétikai forradalommal ellentétben az ellenálló forma paradigmája azt állítja, hogy a művészet formáit el kell különíteni a hétköznapi élet esztétikai formáitól. Két indítatásból gondolhatja úgy, hogy az érzékelhető felosztását meg kell őrizni: „vagy pusztán a művészet saját érdekei miatt, vagy pedig a művészet emancipatorikus erejének megőrzése miatt.”⁹⁹ Rancière szerint a Bovaryné jól mutatja ezt az ellentétet. Flaubert az életét átesztetizáló – és

⁹⁵ RANCIÈRE, „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” p. 143.

⁹⁶ RANCIÈRE, „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” p. 144.

⁹⁷ RANCIÈRE, „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” p. 145.

⁹⁸ Uo.

⁹⁹ RANCIÈRE, „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” p. 147.

elbukó – főhőssel szemben magának, mint írónak a távolságtartó, tiszta művészetét helyezi. Ugyanezt a logikát figyelhetjük meg az összes giccs- és tömegkultúrákritikában, például Adorno aszketikus zeneelméletében: a művészetnek szigorúan meg kell vonnia saját határait, amelyeket aztán soha többé nem léphet át. Ahogy a schilleri istennő is azért képes megőrizni az egyenlőség ígétét, mert „tétlen”, a művészet társadalmi funkciója is az ellenálló forma teoretikusai szerint az, hogy nincs neki ilyen. Az így megőrizni vélt autonómia sem állhat meg azonban Rancière elemzése szerint a heteronóm elem nélkül. Valójában a heteronómia két típusa közötti feszültségtérben helyezhető el az ilyen módon létrejövő művészet: egyik oldalon a modern élet racionalizmusa, „apollóni” heteronómiája, másik oldalon viszont az ettől a rendezett világtól való megszabadulás igénye található. Ez csak úgy lehetséges, ha a művészet valamilyen „embertelen” [inhuman], racionális rendbe nem illő tapasztalatot, a „dionüszoszi elem” radikális, kaotikus másságát próbálja megjeleníteni, azonban ez megint csak a heteronómia egyik formájához vezet. Lyotard fenséges elemzése ezt a foratókönyvet népszerűsíti. A politikai esztétika szempontjából ez megint csak csalódáshoz vezet, hiszen „a művészet feladata lesz tanúskodni az emberi gondolkodás valami olyantól való alapvető függéséről, ami az emancipáció minden ígétét felszámolja.”¹⁰⁰ Lyotard Kant és Hegel fenséges fogalmait vegyítve úgy gondolja, hogy a művészet feladata az „ábrázolhatatlan ábrázolása”. Rancière viszont azt állítja, hogy „a művészetek esztétikai rezsimében semmi sem ábrázolhatatlan.”¹⁰¹ Az ábrázolhatatlan, mint tiszta heterogenitás gondolatának megjelenése az etikai rezsimet idézi, amelyben, mint korábban említettük, az autonómia elképzelhetetlen. Rancière szerint az ellenálló forma logikájának végsőkéig vezetésével eljuthatunk az esztétikai rezsim vakfoltjáig, ahol nem csak az autonómia szűnik meg, de vele a heteronómia is, hiszen az elzárkózásnak már politikai tartalma sincs. A két logika így kölcsönösen kioltja egymást.

Rancière elemzéséből az látható, hogy az esztétika politikájának két paradigmája végig jelen van az esztétikai rezsim történetében, „fenyegetik a rezsim fennállását (...) s egyszersmind működésben is tartják.”¹⁰² Az esztétikai rezsim léte abból áll, hogy a négy narratívát keveri, a művészet és nem-művészet egyfajta kapcsolódásával újabbat és újabbat állít szembe, folyton kijátssza egymás ellen autonómiát és heteronómiát. A négy narratíva

¹⁰⁰ RANCIÈRE, „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” p. 148.

¹⁰¹ RANCIÈRE, „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” p. 149.

¹⁰² RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 54.

mind kidolgozza egy-egy szélső pólusát az esztétikai rezsimeknek, az alapötletet a végletekig finomítva „kidolgozza saját entrópiáját, a művészet vége sajátos verzióját”.¹⁰³

Ami a modern-posztmodern törést, vagy a l’art pour l’art kontra elkötelezett művészet vitát illeti, Rancière igyekszik ezekről is bebizonyítani, hogy mindegyikben az esztétikai forradalom és az ellenálló forma politikáinak ellentéte munkál. Végző soron mindegyik narratíva tartható, és a művészet egyes szereplői által akár korunkban is képviselt álláspont. Mind érvényes lehet, de az esztétikai rezsimek játéktere nem engedi meg a kizárólagosságot. A csalódás általában abból származik, ha nem fogadják el „az esztétika politikájában rejlő kettősséget”, miszerint „az esztétikai rezsimek művészete mindig olyan politikai eredményt ígér, amelyet nem képes kielégíteni”¹⁰⁴

4. Az esztétikai rezsimek mint polemikus fogalom

Az esztétikai rezsimek koncepcióját felfoghatjuk olyan elméletként is, amely a huszadik századi művészetet modern és posztmodern korszakra osztó domináns művészettörténeti narratíva ellenében fogalmazódik meg.

Rancière úgy véli, a *modernitás* vagy *modernség* [modernité] zavaros fogalmak, amelyeket ki lehetne váltani a művészetek esztétikai rezsime kifejezéssel. A Rancière által *modernizmus*ként [modernisme] azonosított irányzat képviselői (például a híres amerikai kritikus, Clement Greenberg) továbbmennek ennél a fogalomzavarnál, és megpróbálják elfedni az esztétikai rezsimek paradox magját. Az esztétikai rezsimekben megszűnt a művészet minden identifikációs kritériuma, a művészet szabadon használhatja a múlt egész birodalmát, valamint az élet korábban művészettől elhatárolt területeit. „E modern rendetlenség köré falat kívántak húzni. Ezt a falat hívják modernizmusnak.”¹⁰⁵ – mondja Rancière. A modernizmus tehát következetlen, felemás gondolatmenet, amely úgy igenli a művészet autonómiáját, hogy közben tagadja a művészet heteronómiáját, pedig a kettő elválaszthatatlan. A modernizmus leegyszerűsítő meséje „egyszerűen azonosítja a művészet modern forradalmát a művészet tiszta lényegének felfedezésével.”¹⁰⁶ A narratíva szerint az egyes művészeti ágak sorra felfedezik saját lecsupaszított lényegüket, előbb az irodalom a tiszta költészetet, majd a képzőművészet a nonfigurativitást, a modern zene a dodekafóniát, és így tovább. Azzal, hogy meghatározza az egyes művészetek területét, s e kis területekből összeáll az autonóm

¹⁰³ RANCIÈRE, „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” p. 150.

¹⁰⁴ RANCIÈRE, „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” p. 151.

¹⁰⁵ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 93.

¹⁰⁶ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 94.

művészet vágyott terepe, valójában újra megerősíti a reprezentációs rezsimre jellemző művészet kontra nem-művészet felosztást.

Hiába volt nagy hatása, teoretikusan sosem alapozták meg ezt az elméletet. A legjobb szövegek, például Greenberg *Towards a Newer Laocoon*¹⁰⁷ című esszéje, már akkor születtek, amikor látszott, hogy az elmélet egyre kevésbé tartható az egymással keveredő művészeti ágak és műfajok realitásával szemben. Ugyanakkor Rancière szerint jelen van egy sajátos, negatív formában a kortárs filozófiában. Ez a negatív vagy „defenzív modernizmus”¹⁰⁸ a művészet és nem-művészet határát elhomályosító elemek azonosításával, főképp a művészetet fogságba ejtő művészetelmélet bűneivel foglalkozik. Rancière Alain Badiou „inesztétikáját”¹⁰⁹ tartja az irányzat jeles képviselőjének, és elméletének hosszas kritikáját is nyújtja *Malaise dans l'esthétique* című könyvében.¹¹⁰

A másik homályos szellemi koncepció, amelyet az esztétikai rezsim fogalma nélkülözhetővé tehet, a posztmodern. Tanke szerint „Rancière elutasítja, hogy a posztmodern új paradigmát jelentene a művészetben, az irodalomban vagy általában a kultúrában.”¹¹¹ A kifejezéssel két különböző gondolatot szoktak jelölni. Egyrészt az esztétikai rezsim szabadságának kései realizálását. Rancière elmondja, hogy ami a művészetben történt a hatvanas-hetvenes években, az csupán „kései felismerés”, melynek során „egyes művészek és gondolkodók tudatára ébredtek, mi volt valójában a modernizmus”.¹¹² Ez lenne a vidám posztmodern, a műfajok, műnemek és művészeti ágak felszabadult keveredése, az utánpótlás elburjánzása, a hétköznapi kultusza, a popkulturális és magasművészeti elemek „karneválja.”¹¹³

A másik, komorabb gondolatmenet valójában az elsőre született filozófiai reflexió. Lyotard fenséges-analíziséből¹¹⁴ van szó, aki Kant kategóriáját a művészetre vonatkoztatja, s „megpróbál új irányt adni az avantgárdnak, elkülöníteni a művészet modern és posztmodern formáit.”¹¹⁵ A posztmodern művészet Lyotard szerint abban különbözik a moderntől, hogy bár mindkettőben fellelhető a fenséges, azaz az elme reprezentációs kapacitásait meghaladó elem, a posztmodern már a forma szintjén sem engedi meg a zártságot, és „destabilizál

¹⁰⁷ GREENBERG, Clement „Towards a Newer Laocoon” in Uő, *The Collected Essays and Criticism*, Chicago University Press, Chicago, 1986.

¹⁰⁸ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 95.

¹⁰⁹ BADIOU, Alain, *Petit Manuel d'inesztétique*, Le Seuil, Paris, 1998.

¹¹⁰ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, pp. 87-118.

¹¹¹ TANKE, *Rancière: An Introduction*, p. 99.

¹¹² RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, p. 24.

¹¹³ RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, p. 24.

¹¹⁴ LYOTARD, Jean-François, *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988.

¹¹⁵ TANKE, *Rancière: An Introduction*, p. 100.

minden rendre, totalitásra és zártságra irányuló nosztalgikus törekvést.”¹¹⁶ A posztmodern művészetet Lyotard etikai felelősséggel ruházza fel, nevezetesen hogy tanúskodjon a reprezentáció lehetetlenségéről. Rancière két okból is elveti ezt az elméletet. Először is a reprezentáció lehetséges vagy lehetetlen voltának kérdése az esztétikai rezsimben értelmezhetetlen, hiszen azt feltételezi, hogy a művészet nem egészen emberi tevékenység. Lyotard itt újra érvénybe lépteti az etikai rezsimet, és „ez a visszatérés ellehetetleníti a művészet és politika közti kapcsolatot.”¹¹⁷ Másrészt, hiába őrzi meg Lyotard a fenséges tapasztalat mindennapi tapasztalattól való elkülönülését, ha mindenfajta emancipatorikus erőről lemond. A művészet radikális mássága „ahelyett, hogy egy új érzéki konfiguráció, az esztétikai ígéretét nyújtaná, a ’másképp is lehet’ elgondolásának tökéletes lehetetlenségét állítja.”¹¹⁸ Rancière-nél tehát a lyotard-i posztmodernizmus a defenzív modernizmus mellett a kortárs művészetelmélet másik nagy siratóénekét képviseli.

IV.

A kritikai művészet jelene – Rancière és a dOCUMENTA(13)

Ahogy a bevezetőben is említettem, Rancière nem csak a művészetelméletet szeretné megtisztítani a felesleges fogalmaktól, de a kortárs alkotók számára is vannak megfontolásra érdemes javaslatai. Elsősorban a kritikai (politikus, társadalmilag elkötelezett, társadalmi kérdésekkel foglalkozó stb.) kortárs képzőművészettel foglalkozik, mert úgy látja ez az a terület a legnépszerűbb napjainkban. Tömegeket vonzanak az olyan nagy nemzetközi kiállítások, ahol „a műveket szívesen prezentálják a világ állapotán való globális tünődés keretében.”¹¹⁹ Az egyik legdeklaráltabban politikus megakiállítás a négyévente megrendezett kasseli Documenta, ezért találtam indokoltnak, hogy Rancière egyes megállapításaira a 2012-es kiállítás alkotásaiból hozzak példákat.

A kritikai művészet alkotásait az köti össze Rancière szerint, hogy vagy a világ jelenlegi állapotát kritizálják, különböző hatalmi mechanizmusokat igyekeznek leleplezni, vagy lehetséges alternatívákat mutatnak fel világunkkal szemben. *Malaise dans l'esthétique* című könyvében szemléletes elemzését nyújtja a kortárs művészet politikafogalmainak, és azt állapítja meg, hogy a huszonegyedik századi művészet egyaránt eltávolodik az esztétikai

¹¹⁶ TANKE, *Rancière: An Introduction*, p. 101.

¹¹⁷ Uo.

¹¹⁸ TANKE, *Rancière: An Introduction*, p. 102.

¹¹⁹ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, p. 21.

forradalom, és az ellenálló forma (és annak szélsőséges változata, az „új fenséges”) paradigmáitól, és kialakít egy sajátos harmadik utas politikafogalmat, „a művészet mikropolitikáját”.¹²⁰ Egy jól ismert módszert, a heterogén érzékelési világokból származó elemek ütköztetését választja eszközül, azonban a kollázs korábbi formáival szemben, a cél már nem a provokáció vagy a sokk, hanem egyfajta humoros távolságtartás, amely „az állami és piaci uralmi mechanizmusok kritikáját keveri a művészet önkritikájával.”¹²¹

A heterogén elemek kompozíciójának Rancière négy korunkban jellemző típusát különíti el, ezekhez szeretnék egy-egy a dOCUMENTA(13) kiállításból vett példát társítani, hogy ezzel is jelezzem Rancière írásainak aktualitását. Az első a *kettős játék*¹²² kompozíciós formája, melynek lényege a schilleri játékfogalomhoz hasonlóan a felfüggesztés, azonban sokkal korlátozottabb értelemben. Az egyértelmű jelentések kerülnek itt felfüggesztésre. Olyan műalkotásokat és kiállításokat kell elképzelnünk, amelyek többértelmű jelek, kifejezések eldönthetlenségén alapulnak. Nem sokkolnak, nem keltenek büntudatot bennünk például fogyasztói kultúránk miatt, csupán megkérdőjelezi az életmódunkat. Nem akarják megvilágítani a világunk törvényszerűségeit, csupán élesíteni jelolvasási képességünket. Alapvető modalitásuk a humor, amely sokféle formában megnyilvánulhat. Például az olyan apró eltérések, eltérítések létrehozásában, amelyeket talán nem is mindig veszünk észre. A tavalyi Documenta egyik legnagyobb köztéri alkotása volt Sam Durant amerikai művész *Scaffold* (1. számú melléklet) nevű építménye, amelyet a Karlsaue parkban a tó partjára húzott fel. Az építmény neve többértelmű, egyaránt jelent akasztófát, lelátót és állványzatot. Komor felépítése felidézi a filmekből jól ismert amerikai börtönöket, a halálbüntetés problémakörét, ugyanakkor gyerekek szaladgálhatnak a lépcsőin, és a bámészkodók kilátóhelyül is szolgál. A fagerendák ezen kívül ideiglenességet sugallnak, a versenyek után elbontott lelátókat ideézik. A Documenta vándorcirkusz jellegét, a megakiállítások spektakuláris mivoltát juttathatja eszünkbe, ahol mindent meg kell nézni, mindenre fel kell mászni, ha már kifizettük a drága belépőt. Emlékmű, játszótér, modernista szimbólum vagy kilátó? Bár legfeljebb akasztófahumor jellemzi az alkotást, a kettős vagy többes játék nyilvánvaló.

A heterogén elemek összehozásának másik jellemző formája a *leltár*.¹²³ A művészek és kurátorok ezekben az alkotásokban vagy kiállításokban gyűjtökké válnak, az emberiség közös történetének archivistáivá. Ezért elsősorban a múlt felé fordulnak, az alaphangulat az

¹²⁰ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 72.

¹²¹ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 73.

¹²² RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, pp. 74-76.

¹²³ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, pp. 77-78.

emlékezés. A művészi leltár a különféle szétszórt emberi tevékenységeket hozza térben és időben közel egymáshoz, s így végső soron valamiféle közös emberi lényegét próbál körvonalazni. A ranciè-re-i értelemben vett politikai töltetük, vagyis disszenzuális kapacitásuk csekély, ehelyett inkább társadalmi/közösségi perspektívájúak. Egyértelműen az emlékezés és a különböző emberi terek és idők összehozása a célja Michael Rakowitz amerikai művésznak, aki *What Dust Will Rise?* (2. számú melléklet) című projektjében a kasseli könyvtár második világháborúban megsemmisült könyveit faragja és állítja ki az afganisztáni Bamiyan vidékéről származó kőből. A kasseli könyvtár épülete 1941-ben éppen az a Fridericianum volt, amely a kiállítás mai főépülete, és ahol a könyvszobrokat is installálták. Kasselban mintegy 350.000 könyv égett porrá a bombázások következtében, a bamiyani kő pedig azért különleges, mert a tálib rezsim alatt felrobbantott két hatodik századi, hatalmas Buddha-szobor törmelékeiből készült. Így egy anyagban rejlő és egy forma által megjelenített trauma találkozik a művész alkotásában. A művész a könyveket a helyszínen faragta ki, ahova olasz kőfaragó mestereket is hívott, hogy újra megtanítsák a helyieknek a korábban bevett szakmának számító, ám a háborús évtizedek során elfeledett szakmát. A kiállítási térben erről a közösségi projektről is látunk képeket, például arról, hogy az olasz mesterek tizenéves afgán fiúkat tanítanak, vagy a helyiek első saját kézzel készített faragásairól. Rakowitz stratégiája a lehető legjobbat kihozni a lehető legrosszabból a kulturális pusztítás és a kulturális túlélés korszakokon és földrészekén átívelő stratégiáinak leltározása által.

A harmadik forma már kimondottan közösségi. Ranciè-re *találkozásnak*, vagy *vendégségnek* nevezi.¹²⁴ A művész itt házigazdává változik, aki különböző fogadótereket alakít ki a múzeumokban vagy galériákban, ahol előre nem kalkulálható találkozások alakulhatnak ki. Másik változata, amikor éppen fordítva, vendégségbe megy a művész, és különböző intervenciókat hajt végre hétköznapi városi terekben. Alaphangulata a szívélyesség, időbeliségét tekintve inkább jövőorientált. Ennek a relációművészetnek a célja egy újfajta közelség létrehozása, a társadalom szövetének művészi újrászövése. Ehhez pedig szituációkat és találkozásokat is elég létrehoznia valódi tárgyak helyett. Egyszerű találkozóhelynél jóval összetettebb szociális projektet hozott össze Theaster Gates amerikai művész a dOCUMENTA(13)-ra. A *12 Ballads For Huguenot House* (3. számú melléklet) című projektben a művész és csapata egy üresen álló, lepusztult házat újjátott fel közösségi célokra, azonban nem hagyományos módon. A belső terek szándékosan befejezetlen művészi installációk. Mintha a zene foglalta volna el a házat. Az egyik szobában színpadot építettek,

¹²⁴ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, pp. 78-80.

ahol esténként koncerteket tartottak, máshol óriásképernyős házimozi rendszeren szólt a blues zene. A művész és csapata a kiállítás alatt végig az épületben lakott, és saját készítésű bútorokkal berendezett hálósobáik is a kiállítótér részei voltak. Gates számára az anyagok, a fa, a kárpit, a szivacs poétikája ugyanolyan fontos, mint az épület leendő funkcionalitása. A berendezés bizonyos elemeit egy chicagói elhagyott és szintén felújított épületből hozták át, így a leltár egyes elemei is keveredtek a koncepcióban. Ennek, és a változatos kulturális programoknak köszönhető, hogy a Hugenottenhaus a 13. Documenta egyik legnépszerűbb helyszíne volt.

A negyedik kompozíciós forma szintén a veszteség érzéséből indul ki, de sokkal mélyebb ez a veszteség, és másfelé irányul a megoldás. A kompozíciós forma neve *misztérium*,¹²⁵ és a szimbolizmus óta jól ismerhetjük. Bizonytalan identitású testek szerepeltetése, érthetetlen szimbólumok, efemer művészeti megoldások jellemzik ezt a formát. Hangulata titokzatos, időorientációja mindenfelé kiterjedhet. Az ismerős és az idegen határainak vizsgálata hatja át ezeket a műveket és kiállításokat. Adrian Villar Rojas argentin művész Kassel egyik elhanyagolt, korábban szőlőskertként működő parkjában rendezte be *Return The World* (4. számú melléklet) című installációját. A kiállítás többszáz nagyméretű betonból kiöntött tárgyból áll, amelyek között nonfiguratív és figuratív szobrok egyaránt találhatóak. A csak egy irányban, alulról fölfelé bejárható kert rituális útvonallá válik, a szobrok pedig szintről szintre veszítenek geometrikus szabályosságukból, előbb amorf torzókká, majd beazonosítható tárgyakká és emberalakokká alakulnak. Mintha mesélni akarnának ezek a tárgyak, de nem áll össze a történet, csupán szilánkokat látunk belőle. Az út végét tucatnyi hatalmas betonharang jelzi, végül a legutolsó jelenet, a „titok”, egy betoncsónakban ülő lány fölé magasodó alulról félmeztelen kamaszfiú. A jelenet érthetetlen, enigmatikus, de abszurditásánál fogva nevetséges is.

A Documentából felvillantott képek alapján is látszik, a művészet erőteljesebben politizál, mint valaha. Azt viszont gyakran maga sem tudja, milyen politikakoncepció szerint teszi ezt. Rancière szerint korunk paradoxona, hogy „ezt a politikusságával kapcsolatban bizonytalan művészetet mennyire kapacitálják az intervencióra, talán éppen a szoros értelemben vett politika hiánya miatt.”¹²⁶ Rancière szerint korunk konszenzuális valóságában olyannyira beszűkült az egyenlők fórumának terepe, olyannyira elhalványult a politikai képzelőerő, a politikát pedig olyannyira kisajátította az államhatalmi rend, hogy a művészet

¹²⁵ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, pp. 80-82.

¹²⁶ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 84.

mintha „helyettesítő politikai funkciót kapott volna”.¹²⁷ Korunk nagy kérdése, hogy ezekből „a szubsztitútív jellegű mikropolitikai tettekből újra összeállhatnak-e a valódi politika terei, vagy meg kell elégedniük azok parodizálásával.”¹²⁸

Egy nyitott életmű

Az új szerénység paradigmája azért bizonytalanodik el és válik önironikussá, mert a korábbi tapasztalatok alapján úgy látja, nem működött a műalkotások közvetlen politikai hatékonysága. Ugyanígy nem működik persze a teljes elzárkózás sem, s ahogy Rancière meg is állapítja, nem véletlen, hogy Lyotard „siratóéneke” sokkal kevésbé népszerű a művészeti, mint a filozófiai körökben. Rancière 2008-as könyve, *A felszabadult néző* (eredetileg: „Az emancipált néző”) a befogadói dimenzióval bővíti az esztétikai rezsिम koncepcióját. A gondolatmenet lényege, hogy az ok-okozatiság, a torzításmentes átvitel logikájának művészeti alkalmazása megakadályozza a nézők emancipációját. Nagyon sok művész ma is azt „feltételezi, hogy a közönség azt látja, érzi és érti meg, amit a szövegébe vagy az előadásába beletett.”¹²⁹ Rancière szerint a „siratóénekek” kialakulásának fő oka az volt, hogy teljesíthetetlen elvárásokat fogalmaztak meg a művészettel szemben. A kortárs művészetnek tehát bizonyos előfeltételektől meg kell szabadulnia, hogy valóban „az egyenlőség új színpadává”¹³⁰ válhasson, amit a töretlenül fennálló esztétikai rezsिम továbbra is lehetővé tesz. El kell engedni az ok és okozat közvetlen azonosításának elvét, és meg kell haladni azt az elképzelést is, hogy a nézőnek lenni passzivitást jelent, s hogy ezt a művész dolga aktivitásba fordítani. Ehelyett meg kell próbálni elképzelni, hogy „a néző is cselekszik (...) megfigyel, kiemel, összevet, értelmez (...) a saját költeményét írja.”¹³¹ Az egyenlőség feltételeinek megfelelő művészetben egyszerre vagyunk „előadók, akik megmutatják illetékességüket és nézők, akik azt vizsgálják, hogy mit tudhat ez az illetékesség létrehozni új kontextusban, más nézők előtt.”¹³²

Oliver Davis szerint a nézői dimenzió dilemmát okoz a rancière-i életműben, mert az emancipált néző autonómiájának tiszteletben tartásával kérdésessé válik, hogy „miféle

¹²⁷ RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, p. 84.

¹²⁸ Uo.

¹²⁹ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, p. 15.

¹³⁰ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, p. 19.

¹³¹ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, p. 14.

¹³² RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, p. 19.

politikai hatása lehet egyáltalán a művészetnek”¹³³ A műalkotások kétségtelenül újrarajzolhatják a percepció kereteket, felállíthatnak bizonyos modelleket, tehetnek ajánlatokat az érzékelhető újfajta felosztására, de „teljesen az autonóm nézőn múlik, hogy elfogadja-e ezeket a szubjektíválásra való felhívásokat, politikai cselekvési terveket, vagy nem.”¹³⁴ Ami Davis szerint hiányzik, az a szimbolikus hatékonyság elméletének antropológiai vagy pszichológiai szempontú kidolgozása. Kétséges, hogy Rancière vállalkozna ilyesmire a jövőben, hiszen ez a nézőt újra csak függővé tenné különböző külső erőktől, ami nehezen egyeztethető össze Rancière emancipáció iránti elkötelezettségével.

A másik nyitott kérdés Rancière művészeti írásainak normativitása. Számos passzust találhatunk, ahol kritizál konkrét kortárs művészeti alkotásokat vagy kiállításokat, és ennél jóval kevesebbet, ahol követendő példákat állítana az olvasó elé. Így főleg csak negatív állapíthatjuk meg, hogy milyen művészet lenne kívánatos Rancière szerint. Persze van néhány határozottan normatív kijelentése is, például: „A kritikai művészet számos formájának van helye, ha mást értünk alatta. (...) Kritikai az olyan művészet, amely áthelyezi a válaszvonalakat, új válaszvonalakat húz a valóság konszenzuális szövetébe...”¹³⁵ Vagy: „A művészet akkor lehet felszabadult és felszabadító hatású, ha lemond a közvetített üzenet autoritásáról, a meghatározott célközönségről és az egyféle világmagyarázatról, azaz amennyiben már nem akar minket mindenáron felszabadítani.”¹³⁶ A kérdés, hogy amikor például Rancière *A felszabadult nézőben* példákat hoz az „igazi” kritikai művészetre, akkor mennyiben általánosítja saját ízlését. És probléma-e, ha ezt teszi.

Rancière továbbra is aktív gondolkodó¹³⁷, az esztétikai rezsím filozófiája az elkövetkező években különböző dimenziókkal gazdagodhat, a hangsúlyok pedig könnyedén áthelyeződhetnek egyik fogalomról a másikra. Egyvalami biztos, a politika esztétikájának, valamint a művészet esztétikai rezsímének fogalmai hosszú ideig gazdagítják még a kortárs kultúráról való gondolkodás eszköztárát. Ami pedig a filozófus talán kényszerű, talán önként vállalt szellemi vezér szerepét illeti, üzenete talán figyelmeztetés követőinek a művészetvilágból, hogy ne csupán jelszavakat, vagy megvalósítandó feladatokat keressenek

¹³³ DAVIS, *Jacques Rancière*, p. 157.

¹³⁴ DAVIS, *Jacques Rancière*, p. 158.

¹³⁵ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, p. 54.

¹³⁶ CARNEVALE – KELSEY, „Art of the possible...”, <http://apenlesegruppe.wikispaces.com/file/view/ArtForum-+Art+of+the+possible-+Fulvia+Carnevale+and+John+Kelsey+in+conversation+with+Jacques+Ranciere.pdf> (2013.01.08.)

¹³⁷ Akár legújabb, esztétikai témájú könyvére is gondolhatunk, amelyet azért csak itt, a végén kerül említésre, mert egyelőre nem sikerült megszereznem: RANCIÈRE, Jacques, *Aisthesis. Scènes du regime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

szövegeiben: „mondhatják erre: mindez csak szó, pusztá szó. (...) Ha sikerül (...) elfogadnunk, hogy a szó csak szó, (...) talán jobban megérthetjük majd, hogyan képesek a szavak, a történetek és az előadások változtatni valamit a világon, amelyben élünk.”¹³⁸

¹³⁸ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, p. 20.

Irodalomjegyzék

Rancière

- RANCIÈRE, Jacques, *A felszabadult néző*, Budapest, Műcsarnok, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques, *Esztétika és politika*, Budapest, Műcsarnok, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques, „The Aesthetic Revolution And Its Outcomes” in *New Left Review*, No.14, March-April, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques, *Aisthesis. Scènes du regime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

Interjúk

- CARNEVALE, Fulvia – KELSEY, John, „Art of the possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in conversation with Jacques Ranciere” in *Artforum*, March 2007.
(<http://apenlesegruppe.wikispaces.com/file/view/ArtForum-+Art+of+the+possible-+Fulvia+Carnevale+and+John+Kelsey+in+conversation+with+Jacques+Ranciere.pdf;2013.01.08.>)
- DASGUPTA, Sudeep, „Art is going elsewhere. And politics has to catch it. An interview with Jacques Rancière” in *Krisis. Journal For Contemporary Philosophy*, Issue 1, 2008.

Szakirodalom

- DAVIS, Oliver: *Jacques Rancière*, Cambridge, Polity, 2010.
- DERANTY, Jean-Philippe: „Regimes of the arts”, in DERANTY, Jean-Philippe (ed.): *Jacques Rancière: Key Concepts*, Durham, Acumen, 2010.
- PANAGIA, Davide: “Partage du sensible”: the distribution of the sensible”, in DERANTY, Jean-Philippe (ed.): *Jacques Rancière: Key Concepts*, Durham, Acumen, 2010.
- TANKE, Joseph J: „What Is The Aesthetic Revolution?” in *Parrhesia*, No. 12, 2011.
- TANKE, Joseph J: „Why Rancière Now?” in *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 44, No. 2, Summer 2010.
- TANKE, Joseph J: *Jacques Rancière: An Introduction*, London, Continuum, 2011.

Más hivatkozott művek

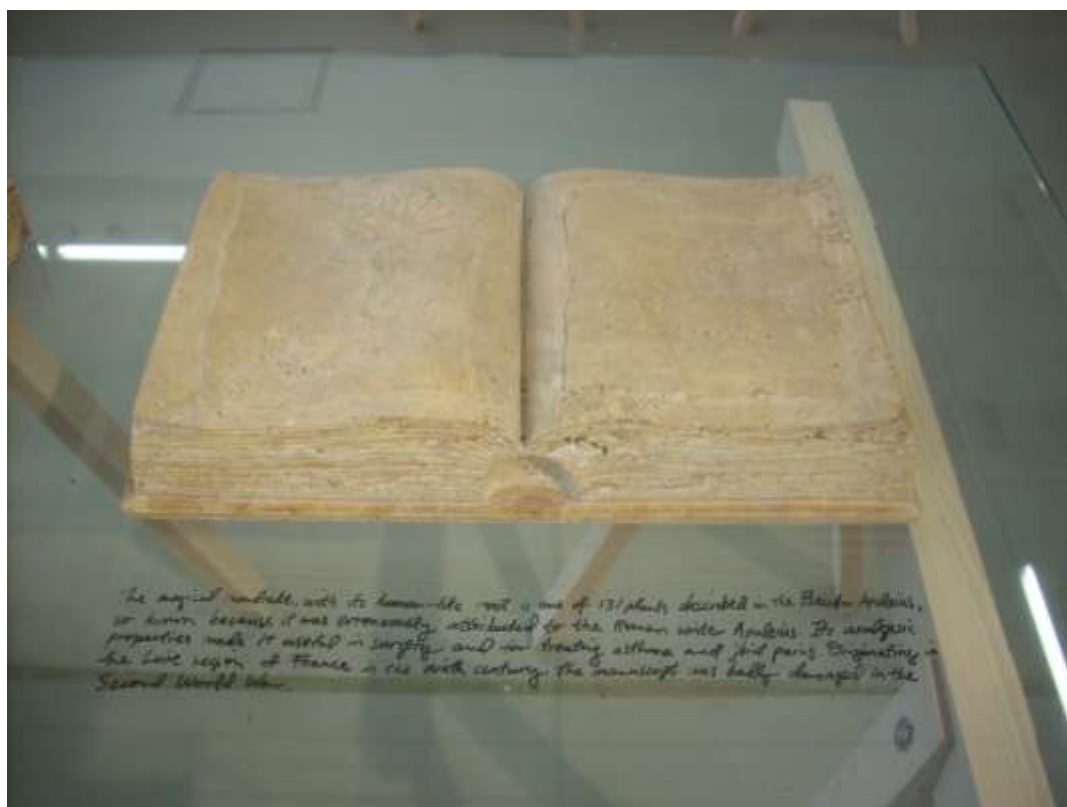
- *2008 Biennale of Sydney: Revolutions – Forms That Turn* (ed. Carolyn Christov-Bakargiev), Sydney, Biennale of Sydney with Thames & Hudson Australia, 2008.
- *Artforum*, March 2007.
- BADIOU, Alain, *Petit Manuel d'inesthétique*, Le Seuil, Paris, 1998.
- BENJAMIN, Walter, A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (2013.01.08.)
- GREENBERG, Clement „Towards a Newer Laocoon” in Uő, *The Collected Essays and Criticism*, Chicago University Press, Chicago, 1986.
- JIMENEZ, Marc: *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2005.
- LYOTARD, Jean-François, *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988.
- SCHILLER, Friedrich, „Levelek az ember esztétikai neveléséről” in Uő, *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Budapest, Atlantisz, 2005.

1. számú melléklet - Sam Durant: Scaffold (2012.)



A fotók saját készítésűek.

2. számú melléklet – Michael Rakowitz: What Dust Will Rise? (2012.)



3. számú melléklet – Theaster Gates: 12 Ballads For Huguenot House (2012.)



4. számú melléklet – Adrian Villar Rojas: Return The World (2012.)

