

ŁUKASZ ANDRZEJEWSKI
Dolnośląska Szkoła Wyższa
Wrocław

Ujawnianie polityczności. Trajektorie polityki i estetyki

Rancière'owska historia polityczności prowadzi przez różne obszary. Przez blisko trzydzieści pięć lat, które dzielą publikację *Lire le „Capital”* i *Le partage du sensible*, Jacques Rancière zajmował się problematyką bardzo typową dla francuskiej kultury filozoficznej drugiej połowy XX stulecia. Zaczynając od marksizmu strukturalnego szkoły Althussera, w ramach której pracował nad nowym, filozoficznym odczytaniem *Kapitału*, następnie i już bardziej samodzielnie, w czasach hegemonii intelektualnej Michela Foucault, Rancière rewidował wyobraźnię historyczną i społeczną, by potem w latach 80. i 90. zainteresować się rzeczywistymi możliwościami filozofii politycznej w jej relacji do estetyki. Ten etap jest jednocześnie krytycznym momentem w całym projekcie filozoficznym autora Jacques'a Rancière'a. To na kartach *La Méésentente* pojawia się bowiem po raz pierwszy sugestia, że filozofia polityki musi znaczyć o wiele więcej niż dotychczas. Oznacza to przede wszystkim konieczność rozpoznania nowych obszarów, które autor *Dzielenia postrzegalnego* wiąże z projektem filozoficzno-politycznej rewizji estetyki.

Filozoficzna „reforma” estetyki i polityki, postulowana i realizowana w *Le partage du sensible*, skoncentrowana jest przede wszystkim na ustaleniu właściwej dziedziny, w której obie te formy praktyki mogą być realizowane. Komentując projekt estetyki transcendentальной Immanuela Kanta, Rancière wskazuje na kategorię postrzegalności, określającej sens zarówno estetyki rozumianej jako praktyka widzialności i słyszalności, jak i polityki, mającej charakter doświadczenia zmysłowego¹. Samo tylko stwierdzenie specyficznego współlistnienia estetyki i polityki nie wyczerpuje krytycznego potencjału późnej filozofii Jacques'a Rancière'a.

¹ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007, s. 70.

Pojęcie dzielenia postrzegalnego, którym szczegółowo zajmuję się w dalszych częściach artykułu, pełni w finalnym projekcie Jacques'a Rancière'a różne funkcje. Przede wszystkim jest funkcjonalnym uzupełnieniem Rancière'owskiej ontologii politycznej postrzegalności. Tworzy też rozbudowane narzędzie, które wraz z koncepcją trzech reżimów sztuk umożliwia zarówno analizę i krytykę polityki przez pryzmat nowych kategorii estetycznych, jak i analizę dzieł sztuki oraz praktyk artystycznych w perspektywie politycznej. Słowem, dzielenie postrzegalnego jest filozoficzną podstawą strategii pokazującej wspólne pola trzech dotychczas heterogenicznych dziedzin: estetyki, polityki i sztuki.

* * *

W niniejszym artykule przede wszystkim koncentruję się na systematycznej analizie pojęcia *le partage du sensible* w kontekście wzajemnej relacji polityki i estetyki. Staram się bowiem wykazać, że to pojęcie jest tym elementem projektu Jacques'a Rancière'a, który bezpośrednio odpowiada za potencjał polityczności tworzący jego podstawy. Następnie staram się wykazać, że dzielenie postrzegalnego jest nie tylko źródłem kolejnych strategii filozoficznych Jacques'a Rancière'a z dziedziny polityki i sztuki, lecz także stanowi ich ontologiczny warunek możliwości. Gdyby Jacques Rancière nie wypracował tego pojęcia, jego krytyki polityki, literatury, malarstwa, filmu czy fotografii miałyby wyłącznie charakter historyczny, a nie filozoficzny. Mimo że *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka* nie jest ostatnią książką Jacques'a Rancière'a, to z pewnością jest to jego najważniejsza praca, jeśli tylko systematycznie śledzi się główne Rancière'owskie zainteresowania, wahania, wystąpienia i krytyki.

I. Anatomia dzielenia postrzegalnego

We wprowadzeniu do *Dzielenia postrzegalnego* Jacques Rancière przedstawia obszerną definicję tego kluczowego pojęcia, którą proponuję przytoczyć w całości.

Dzieleniem postrzegalnego nazywam system odczuwalnych (*sensible*) pewników (*ce système d'évidences sensibles*), które uwidaczniają istnienie zarazem tego, co wspólne, jak i podziałów, definiujących w jego obrębie poszczególne miejsca i oraz części. Dzielenie postrzegalnego ustanawia jednocześnie to, co jest współdzielone, i jego odrębne części. Owo rozmieszczenie części i miejsca opiera się na takim dzieleniu przestrzeni, czasu i form aktywności, które określa, w jaki sposób możliwy jest udział w tym, co wspólne, i jak te wszystkie elementy uczestniczą w samym procesie dzielenia².

W tym wyjściowym opisie wyraźnie widoczne są najważniejsze wątki kluczowego etapu rozwoju myśli Rancière'a. Podstawową kwestią jest tu bowiem nie tyle konstrukcja nowej polityki związanej z czasem i przestrzenią, ile problem warunków możliwości politycznej partycypacji. Po raz kolejny powraca tutaj fundamentalna kwestia dla całej filozofii Rancière'a, czyli równość. Jego zdaniem polityka, jako podstawowy sposób wspólnego życia ludzi, nie może mieć charakteru ekskluzywnego, zredukowanego do podejmowania decyzji przez elitarne gre-

² *Ibidem*, s. 69.

mia, bez nieustannej i faktycznej społecznej kontroli. Odpowiedź na powtarzane również przez Balibara, Agambena i Jean-Luca Nancy'ego podstawowe pytanie o *prawo do polityki* skoncentrowana jest wokół politycznego statusu i faktycznych możliwości podmiotu. Jeśli podmiot przede wszystkim podporządkowany jest władzy, niezależnie, czy to jest nowoczesna ideologia demokracji liberalnej czy *arché* Platonińskiej *polis*, wówczas sama polityka ogranicza się do reakcji na działania rządzących. Taki model jest nie tylko ekskluzywny i wykluczający, lecz także przede wszystkim radykalnie ograniczony względem faktycznych możliwości i zadań polityki.

Filozofia dzielenia postrzegalnego na najbardziej ogólnym poziomie jest strategią krytyki i wynikającą z niej koniecznością przekroczenia dotychczas obowiązującego modelu działania politycznego. Dający ogromne pole do interpretacji podtytuł *Dzielenia postrzegalnego*, „estetyka i polityka”, proponuję odczytywać jako bezpośrednią kontynuację *La Mésentente. Politique et philosophie*. W tej podstawowej pracy mowa jest przede wszystkim o specyficznym rodzaju konfliktu między polityką i filozofią. Konfliktu, który jest nie tylko nieuchronny i nieusuwalny, lecz także potrzebny, by sfera politycznego działania pozostawała w nieustannym ruchu. Ten ruch, owa wyjątkowa polityczna „niesubordynacja”, jest jedyną szansą pokonania policji. Od tego zwycięstwa zależy bowiem los politycznej równości.

Napięcie między polityką i estetyką, które w filozoficznej perspektywie bada Jacques Rancière, ma ogromne znaczenie dla obu tych dziedzin. Łączący je konflikt, by użyć nieco paradoksalnego stwierdzenia francuskiego filozofa, prowadzi do rozszerzania ich możliwości. „Estetyka polityki” i „polityka estetyki” nie są wymiennymi sformułowaniami, lecz przeciwnie — odmiennymi strategiami umożliwiającymi zmianę konfiguracji sfery politycznej postrzeganości. Jej zasięg obejmuje nie tylko klasyczne zagadnienia polityczne, jak równość czy emancypacja, lecz dotyczy także sztuki, która stanowi przedmiot szczególnego zainteresowania Jacques'a Rancière'a.

Działanie artystyczne wbrew krytykowanej przez Rancière'a modernistycznej koncepcji autonomii sztuki nie jest domeną indywidualnej wyobraźni twórcy, lecz dotyczy zmian w dziedzinie politycznej postrzeganości: „Praktyki artystyczne są »sposobami działania«, które ingerują w ogólny podział sposobów działania i w ich relacje ze sposobami bycia oraz formami widzialności”³. Ta bardzo ważna deklaracja nie tylko dookreśla polityczne rozumienie Rancière'owskiej estetyki, lecz także wyznacza nowe narzędzia polityczne. Dzieło sztuki, fotografia, film czy klasyczna powieść Flauberta w perspektywie filozofii dzielenia postrzegalnego ma taki sam politycznie wiążący status jak decyzja rządu czy wystąpienie związkowych liderów podczas strajku. Obraz malarski, na przykład *Taniec wieśniaków* Bruegla Starszego z 1568 roku, ma w sobie istotny potencjał polityczności, który warto rozważyć.

³ *Ibidem*, s. 70.



Pieter Bruegel (starszy), *Taniec wieśniaków*, ze zbiorów Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu

Źródło: http://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Peasant_Dance_-_WGA3499.jpg [dostęp: 2 lutego 2014]

Nie wdając się w szczegółowe analizy tego obrazu, warto zwrócić uwagę na kwestie wynikające z tego, co malarz postanowił utrwalić farbą olejną na drewnianej desce. *Taniec wieśniaków* jest typowym przykładem malarstwa rodzajowego, które szczególnie intensywnie rozwijało się w Niderlandach w XVI i XVII wieku. Jego podstawową cechą jest ilustrowanie codzienności różnych warstw społecznych, bez stosowania rozbudowanych malarskich metafor⁴. Malarstwo rodzajowe, jako rodzaj społecznego dokumentu artystycznego, przełamało polityczne tabu. Komentowany obraz przedstawia zabawę anonimowych mieszkańców wsi. Nie ma tym obrazie niczego, co mogłoby zostać uznane za jakikolwiek, szczególnie w realiach drugiej połowy XVI wieku, przejaw sztuki wysokiej. Ludzie w różnym wieku, o przeciętnym wyglądzie, odpoczywają po ciężkim tygodniu pracy w majątku lokalnego możnowładcy. W tamtym czasie obrazy, zwłaszcza uznanych artystów, miały odpowiadać na zapotrzebowanie wyższych i zamożnych warstw społeczeństwa feudalnego. Hrabia lub ziemski właściciel zamawiał u artysty to, co sam chciał oglądać, co było z jego punktu widzenia atrakcyjne. Najczęściej był to portret własny lub kogoś z najbliższego otoczenia, rzadziej martwa natura bądź pejzaż. Natomiast obraz zabawy przedstawicieli najniższego stanu nie znajdował się w orbicie jego zainteresowań z bardzo prostego powodu. Byli to bowiem jego poddani, których

⁴ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Lach, A. Manteuffel-Szarota (red.), Warszawa 2003, s. 350.

książę lub hrabia „posiadał”. Wieśniacy stanowili więc dla niego neutralny element codziennego krajobrazu wsi i osad, które do niego należały.

Polityczny aspekt obrazu Bruegla polega na „estetycznym awansie” wieśniaków. Bruegel, który już wówczas był uznanym malarzem, wprowadził to, co pozostawało dotychczas niewidzialne, do dziedziny publicznej postrzegalności, a tym samym do zbiorowej wyobraźni. Dotychczasowa konfiguracja dzielenia postrzegalnego wykluczała możliwość dyskursywnego zaistnienia obrazu życia niskich warstw społecznych w przestrzeni sztuki, a tym bardziej sztuki wysokiej. Wieśniacy w sensie politycznym pozostawali niewidzialni i niesłyszalni:

Zawsze odmowa traktowania niektórych kategorii ludzi jako istot politycznych zaczynała się od odmowy traktowania odgłosów wydobywających się z ich ust jako dyskursu. Działo się to również za pomocą stwierdzenia ich materialnej niezdolności do zajęcia czasoprzestrzeni spraw politycznych⁵.

Bruegel w XVI i XVII dokonał w malarstwie tego samego, co Rancière nazywa w odniesieniu do powieści Flauberta „demokracją w literaturze”⁶. Niderlandzki malarz w komentowanym obrazie, tak jak Flaubert w *Szkole uczuć* czy *Madamme Bovary*, proklamuje prawdziwy egalitaryzm zarówno na poziomie treści, jak i formy swojego dzieła. *Credo* artystycznej „równości” Rancière przedstawia w podsumowaniu *Estetyki jako polityki*:

Dzieło, które niczego nie chce, jest pozbawione swojego punktu widzenia, nie niesie z sobą żadnego przesłania i nie dba ani o demokrację, ani o antydemokrację, jest „egalitarne” [...]. Jest ono wywrotowe, jak odkryją to przyszłe pokolenia, przez sam fakt radykalnego oddzielenia *sensorium* sztuki od *sensorium* zestetyzowanego życia codziennego⁷.

Taniec wieśniaków jest też przykładem zerwania z hierarchią tematów, czyli z typologią tego, co jest możliwe do zobaczenia. Bruegel z pewną dozą — jak powiedziałby Jacques Rancière: obojętności maluje na swoim obrazie przede wszystkim równość. Pokazuje to, co rzeczywiście istnieje, choć wcześniej nikt nie chciał tego oglądać. „Równość w obojętności — pisze Rancière — okazuje się konsekwencją stanowiska poetyckiego: równości wszystkich tematów i negacji wszelkich koniecznych relacji pomiędzy określoną formą a jej zawartością”⁸.

Filozofia dzielenia postrzegalnego przypisuje obrazowi Bruegla nowe polityczne znaczenie. Jeśli praktyka artystyczna ma moc zmiany współrzędnych politycznej zmysłowości, to *Taniec wieśniaków* jest przykładem emancypacji przez uwidocznienie, czyli wprowadzenie nowego tematu do dziedziny publicznej postrzegalności. Nagle codzienność dolnych warstw feudalnego społeczeństwa stała się przedmiotem zainteresowania twórców sztuki wysokiej oraz wartością w oczach przedstawicieli bogatego mieszczaństwa i arystokracji. Praktyki estetyczne, czyli, jak podkreśla Rancière, „formy widzialności praktyk artystycznych” wymagają nie uzasadniających przykładów, lecz przede wszystkim analizy teoretycznych podstaw.

⁵ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 25.

⁶ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, s. 4.

⁷ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 36.

⁸ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, s. 72.

II. Estetyka jako polityka: wzniosłość i relacyjność sztuki

Warto zacząć od postawienia generalnego pytania, istotnego również dla Rancière'a: Czy obecnie sztuka ma jeszcze zdolność tworzenia wspólnego świata? Odpowiedź na nie Rancière wiąże z kryzysem, w jakim znalazła się nowoczesna sztuka i jej teoretyczne zaplecze, czyli estetyka, od czasu listów Fryderyka Schillera. Rancière stwierdza już na początku, iż „skończyliśmy, powiada się, z utopią estetyczną, to znaczy z ideą radykalizmu sztuki i możliwości dokonania przez nią absolutnej transformacji warunków zbiorowej egzystencji”⁹.

Jeśli sztuka, jak utrzymuje Rancière, straciła swój polityczny potencjał, między innymi z powodu radykalnej ekspansji rynku artystycznego, oznacza to też konieczność porzucenia dotychczasowych, czyli także „uwikłanych”, narzędzi i koncepcji służących jej analizie i ocenie. „Piękno użyteczności” Bauhausu, ideologiczna kompromitacja socrealizmu czy „skandaliczność” sztuki krytycznej lat 80. i 90. przestają mieć jakiegokolwiek znaczenie, stając się jednym z tysięcy elementów tworzących nowoczesną historię sztuki. Z tego powodu Jacques Rancière przedstawia dwie ogólne koncepcje sztuki wraz z ich estetycznym zapleczem.

A. Polityczna estetyka wzniosłości

Pierwsze podejście definiujące podstawowe pola refleksji nad praktyką i krytyką sztuki związane jest z Kantowską koncepcją wzniosłości. Jacques Rancière proponuje kolejną ciekawą interpretację klasycznej kategorii filozoficznej:

Stara się ono izolować radykalizm artystycznych poszukiwań i kreacji od estetycznych utopii nowego życia [...] Ten radykalizm sztuki to zatem wyjątkowa siła obecności, pojawiania się oraz inskrypcji wstrząsających codziennością doświadczenia. Siła ta jest chętnie kojarzona z Kantowskim pojęciem „wzniosłości” jako heterogenicznej i nieredukowalnej obecności w samym sercu tego, co zmysłowe, pewnej siły, która je przekracza¹⁰.

W tym miejscu Rancière interpretuje wzniosłość jako synonim wyjątkowości i absolutności sztuki. Szuka opisana z zastosowaniem kategorii wzniosłości nie pełni funkcji praktyczno-politycznej. Jest raczej, jak pisze Rancière, „Mojżeszowym gorejącym krzewem”, tworzącym wyobrażony fundament wspólnoty, niż narzędziem czy strategią ją krytykującą i rozwijającą. Zgadza się to z rozumieniem rozumieniem wzniosłości matematycznej, którą Kant przedstawił w *Krytyce władzy sąđen*ia.

Wzniosłość, będąca dla Kanta nazwą „tego, co jest absolutnie wielkie”, związana jest ze specyficznym rodzajem doświadczenia¹¹. Widząc, by trzymać się Kantowskiego przykładu, ogrom egipskich piramid z odpowiedniej odległości, jak pisze w swoim komentarzu Mirosław Żelazny, człowiek odczuwa przytłaczający podziw dla „potęgi absolutu, który tak rozłożył siły we wszechświecie, że powstanie budowli było jednak możliwe oraz potęgi ludzkiego rozumu, który potrafił ideę owego rozłożenia sił odnaleźć”¹². Dla Kanta wzniosłość, w przeciwieństwie

⁹ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 21.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ I. Kant, *Krytyka władzy sąđen*ia, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 2004, s. 136.

¹² M. Żelazny, *Źródłowy sens pojęcia estetyka*, s. 57. Zob. I. Kant, *Krytyka władzy sąđen*ia, s. 143.

do piękna, jest kwestią podmiotu, rodzajem formalnego (i transcendentального) warunku wyobraźni:

Dla piękna w przyrodzie racji musimy szukać poza nami, dla wzniosłości zaś jedynie w nas samych i sposobie myślenia, który wnosi wzniosłość w wyobraźnię przyrody [...] za pomocą wzniosłości nie zostaje przedstawiona żadna szczególna forma w przyrodzie, lecz tylko ukazany zostaje celowy użytek, jaki wyobraźnia czyni z wyobrażenia¹³.

Wzniosłość dla Kanta jest samoistnym punktem odniesienia, który swoje właściwości czerpie jedynie z siebie. Nie ma zatem wzniosłość konkretnego przedmiotowego uzasadnienia, nie jest też postrzegalną zmysłowo cechą jakiegokolwiek przedmiotu. O jakimś przedmiocie lub, jak u Kanta, o zjawisku przyrody, na przykład górskim wodospadzie, można powiedzieć, że jest wzniosły o tyle tylko, o ile ma się na myśli specyficzne emocje, który pojawiają się wraz z jego obserwacją. „Wzniosłym przeto — pisze Kant — należy nazywać nastrój ducha wywołany przez pewne zajmujące refleksyjną władzę sądzenia wyobrażenie, nie zaś sam przedmiot”¹⁴. Trzeba tu zadać pytanie, na czym polega sens Rancière’owskiej interpretacji wzniosłości oraz gdzie w tym pojęciu ukryta jest polityczność.

Dla Rancière’a, który zgadza się w tym względzie z Lyotardem, wzniosłość, będąca gwarancją dystansu między ideą a tym, co zmysłowe, „nadaje sztuce nowoczesnej misję świadczenia o tym, co nieprzedstawialne”¹⁵. Polityczność sztuki w ramach Rancière’owskiej „estetyki wzniosłości” jest dystansem dzielącym formę dzieła, na przykład fotografii bądź malarskiego płótna, od komunikatu, który może z niego wynikać. Forma dzieła i informacje w nim zawarte to dwie formy politycznej zmysłowości w rozumieniu dzielenia postrzegalnego. Wzniosłość jest specyficzną próbą konfiguracji układu obu tych sposobów postrzegania. „Sztuka jest polityką — podkreśla Rancière — przez sam dystans wobec przybieranych funkcji, przez wprowadzany typ czasu oraz przestrzeni, przez sposób, w jaki dzieli ten czas i zapewnia tę przestrzeń”¹⁶. Chciałbym, aby te słowa posłużyły za wprowadzenie do krótkiej analizy dwóch skrajnie różnych fotografii, stanowiących razem ciekawy komentarz badanej koncepcji.

Fotografia, zarówno jako forma dokumentacji rzeczywistości, jak i dziedzina sztuki, ma stosunkowo krótką historię, liczoną od drugiej połowy XIX stulecia. Jednak od swoich narodzin jest to medium niezwykle koncentrujące na sobie uwagę publiczności. Z jednej strony, w przeciwieństwie do malarstwa, grafiki czy rzeźby, jest spełnieniem marzeń o absolutnym urzeczywistnieniu zasady *mimesis*, z drugiej zaś, jako efekt reprodukcji technicznej reprodukcji jest dowodem „wyrwania” fotografowanego obiektu z tradycji. Chociaż badany przez Waltera Benjamina problem autentyczności fotografii ma charakter polityczny, nie wyczerpuje w pełni interesującego mnie zagadnienia. Podstawowy wniosek, jaki można wyciągnąć z boga-

¹³ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, s. 134.

¹⁴ *Ibidem*, s. 140.

¹⁵ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 22; oraz por. J.-F. Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris 1991.

¹⁶ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 24.

tej historii fotografii, jest zbieżny z analizowaną w tym podrozdziale koncepcją Rancière'a. Wielość fotograficznych estetyk pociąga za sobą różnorodność polityk.

Fotografią, która najlepiej ilustruje niniejsze rozważania teoretyczne, jest słynna praca Anselma Adamsa z 1945 roku przedstawiająca wodospad w amerykańskim Parku Narodowym Yosemite. Jest to typowy przykład klasycznego stylu Adamsa. Panoramiczne ujęcie bogatego w szczegóły krajobrazu, o wysokim kontraście i dużej głębi ostrości, charakterystyczne dla używanego przez fotografa wielkoformatowego aparatu. Ponad zatrzymaną w kadrze spadającą z dużej wysokości wodą majestatycznie wylania się wielka chmura, która dopełnia atmosfery wzniosłości. To *nasze* wyobrażenie o potędze przyrody buduje nastrój wzniosłości, jaki przypisywany jest tej fotografii. Najlepiej spojrzeć na tę fotografię, jak w Kantowskim przykładzie, z odpowiedniego punktu widzenia: niezbyt odległego ani bliskiego, który pozwoli dostrzec zarówno potęgę przyrody, jak i wyrazistość szczegółów¹⁷. Na tym zdjęciu wszystkie plany i obiekty są tak doskonałe, jakby fotograf zamiast mozolnego ustawiania parametrów w swoim aparacie zajmował się przede wszystkim inscenizacją tego, co zostanie potem utrwalone na błonie światłoczułej. Wystarczy spojrzeć na jeden punkt, drzewo wyraźnie kontrastujące z pianą wodospadu, aby poczuć pierwotną potęgę tego miejsca.

Adams sfotografował widok, który chociaż zapiera dech w piersiach i zachwyca swoją wielkością na granicy kiczu, jest jednocześnie efektem działania stosunkowo nieskomplikowanej maszyny, jaką jest analogowy aparat fotograficzny. Wracając do Rancière'owskiej terminologii, można powiedzieć, że formę (oryginalną odbitkę wykonano w kosztownej i dzisiaj już nieco archaicznej technice srebrowej) i treść tej fotografii nie dzieli właściwie żaden dystans. Te dwa różne porządki zmysłowości w przypadku dzieła Adamsa „nakładają się”, tworząc idealnie uniwersalną przestrzeń estetycznego postrzegania. Gdzie zatem na tym zdjęciu ukryta jest polityczność?

Sens polityczności tego obrazu, analizując go z perspektywy filozofii Jacques'a Rancière'a, związany jest z brakiem dystansu między jego formą i treścią. Jest bowiem przede wszystkim „czytelny świadectwem historii zapisanej w twarzach lub przedmiotach oraz czystą bryłą widzialności, nieprzeniknioną dla jakiegokolwiek narracji, jakiegokolwiek przepływu znaczenia”¹⁸. Dzięki temu zdjęcie Ansel Adamsa ma prawdziwie demokratyczny charakter, który zrywa z hierarchią zarówno tematów, obecną nawet w tak egalitarnym medium jak fotografia, jak i form możliwej widzialności. To, co zostało uchwycone przez amerykańskiego artystę, jest widzialne dla każdego. Dostrzeżenie wielkości tego niewielkiego ułamka historii parku Yosemite nie wymaga żadnych kompetencji. Ansel Adams pozwala widzowi na moment stanąć na przeciw wodospadu i zapomnieć, że ma do czynienia z drogocennym oryginałem bądź jedną z setek tysięcy kopii tej fotografii. Konfiguracja politycznej postrzegalności zapewnia temu dziełu egalitarny, a przez to uniwersalny charakter. Wzniosłość fotografii Adamsa wyzwala ją z partykularnego

¹⁷ Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, s. 143.

¹⁸ J. Rancière, *Los obrazów*, [w:] *idem, Estetyka jako polityka*, s. 51.

kontekstu czasu i przestrzeni, który bardzo mocno określa polityczny charakter drugiej fotografii.

Zupełnie inny charakter, ale wciąż bliski Rancière'owskiej koncepcji, mają fotografie dokumentalne mistrza reportażu wojennego, Jamesa Nachtweya, a zwłaszcza cykl poświęcony ofiarom wojny w Afganistanie z 1996 roku. Od fotografii Adamsa różni je niemal wszystko poza tym, że zostało wykonane na monochromatycznym materiale światłoczułym. James Nachtwey sfotografował małoobrazkową lustrzanką z obiektywem 50 mm dwie pozbawione wieku, anonimowe ofiary min-pułapek, ponurych pozostałości interwencji radzieckiej. Kompozycja tego obrazu jest asceetyczna i zamknięta w stosunkowo wąskim kadrze, przez co skrajnie różni się od tej budowanej za pomocą szerokokątnego obiektywu przez Anselę Adamsa. Istotna jest też rozpiętość tonalna obu fotografii. Ta wykonana przez Adamsa, zapewne dzięki zastosowaniu długiego czasu naświetlania, jest bardzo rozbudowana w przeciwieństwie do zdjęcia Nachtweya, w którym brakuje kontrastu i wyraźnie zarysowanej gry światła. Po drugie, tematyka fotografii. Jest nią Afganistan, miejsce najdłuższych konfliktów zbrojnych końca XX i początku XXI wieku. Bohaterowie tej fotografii w oczach widza są przede wszystkim bolesnym odciskiem historii, która jeszcze się nie zakończyła. Wzniosłość zaś tej fotografii, by na moment powrócić do wątku Kantowskiego, związana jest z uczuciem dojmującego przerażenia wywołanego okrucieństwem wojny, które zostało uwiecznione przez Jamesa Nachtweya. Na tym zdjęciu nie widać jednak żadnego dystansu ani metafory, za pomocą której łatwo zniwelować poczucie wstydu czy zakłopotania wynikających z obcowania z „surową” rzeczywistością. Nachtwey traktuje aparat fotograficzny jako narzędzie dokumentowania, czyli przede wszystkim poszerzania świadomości. Szukając trudnych tematów i nierozwiązanych problemów współczesności, chce pokazać złożoność świata wolną od ideologicznych kompromisów.

Fotografia humanistyczna, artystyczny nurt zainicjowany przez Brassaię i Cartier-Bressona w latach 30. XX wieku, z którym w pierwszej chwili kojarzą się prace Nachtweya, nie jest jedynym teoretycznym uzasadnieniem jego fotografii. Historia fotografii humanistycznej, na co zwraca uwagę w swoim opracowaniu estetyk i filozof sztuki André Rouillé, od swoich początków skoncentrowana jest na walce z „reglamentowanym dostępem do obrazu”, czyli również z ograniczeniami w dostępie do publicznej wyobraźni¹⁹. Uprawianie fotografii i rozumienie tego medium jako narzędzia w walce o publiczną widzialność jest bliskie założeniom filozofii dzielenia postrzegalnego. Tę proemancypacyjną cechę rozwija i radykalizuje inny nurt — fotografia humanitarna:

Jej narodziny zbiegły się z niespotykanym dotąd wzrostem liczby osób wykluczonych, pozostawionych samym sobie, zredukowanych do wymiaru rzeczy. [...] Ludzie ze zdjęć humanitarnych są ofiarami dzisiejszego świata: to ofiary gospodarki, która pozbawiła ich pracy, bezdomni, bez środków życia, ofiary głodu, AIDS i narkotyków, jednym słowem są to ofiary zakończonego klęską współczesnego projektu. [...] Humanistyczną tematykę pracy, miłości, przyjaźni, solidarności, święta, dzieciństwa wyparły teraz treści humanitarne: katastrofy, cierpienie, niedostatek, choroba²⁰.

¹⁹ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem, a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Kraków 2005, s. 45.

²⁰ *Ibidem*, s. 168.

Rozbudowana definicja francuskiego estetyka opisuje nie tylko to konkretne zdjęcie, lecz także charakter całej pracy Jamesa Nachtweya, który fotografuje wojny, klęski żywiołowe, głód i AIDS w środkowej Afryce, jak też więzienia w USA i ponure wnętrza wielkich fabryk i hut w Europie Środkowej. W jego pracach, w przeciwieństwie do zdjęć wielkiego mistrza fotografii humanistycznej Sebastião Salgado, trudno znaleźć powody do optymizmu.

Nachtwey fotografuje metodycznie, beznamietnie odsłaniając coraz bardziej przerażające fragmenty rzeczywistości, co również, jako dostrzeżona przez widza strategia artystyczna, wpisuje się w nurt fotografii humanitarnej. Rouillé podkreśla: „w fotografii humanitarnej [...] sugeruje się, że wiara pokładana w lepszy świat [znak rozpoznawczy fotografii humanistycznej — Ł.A.] lub też w świat, który wyglądałby inaczej, jest niemożliwa”²¹. Słowa autora *L’empire de la photographie* potwierdza estetyka zdjęć Nachtweya. Czarno-białe reporterskie fotografie, o umiarkowanym bądź niskim kontraście, typowym dla wysokich czułości, stanowią zbiór obrazów ilustrujących upadek świata, który artysta postanowił przybliżyć widzom. Taka interpretacja byłaby w pełni uzasadniona, gdyby nie słowa Nachtweya, które nadają szczególny polityczny sens jego fotografiom: „Fotograf wojenny musi na przykład [umieć — Ł.A.] przekonać rodzinę ludzi, których fotografuje, że będzie ich głosem w świecie, że chce przekazać dalej to, co oni czują”²². Trudno o bardziej humanistyczne i dające nadzieję przesłanie. Nie wdając się jednak w tym miejscu w krytyczną analizę obu teoretycznych koncepcji fotografii, chciałbym podkreślić estetyczno-polityczne znaczenie komentowanego zdjęcia.

Fotografia Jamesa Nachtweya wykonuje specyficzną pracę na poziomie publicznej postrzegalności. Jeśli estetyka jest formą podziału tego, co widzialne i niewidzialne, jak podkreśla w *Dzieleniu postrzegalnego* Rancière, a polityka stanowi rodzaj doświadczenia zmysłowego, to zdjęcie Nachtweya jest gestem radykalnego przekroczenia dotychczasowych podziałów. Dokumentując bolesną codzienność ofiar wojny w Afganistanie, artysta nie tylko upublicznia to, co stanowi tabu w systemie widzialności demokracji liberalnej, lecz także przypomina o okrucieństwie wojny, z której, jak dotychczas, żadna ze stron nie wyciągnęła wniosków. Splot niechcianej widzialności i wypieranej pamięci zbiorowej, kategorii właściwie nieobecnej w późnej filozofii Jacques’a Rancière’a, najlepiej charakteryzuje fotografię Jamesa Nachtweya. Polityka widzialności amerykańskiego artysty jest potwierdzeniem słów Rancière’a, dla którego w doświadczeniu sztuki najważniejszy jest emancypacyjny potencjał zmiany współrzędnych politycznej postrzegalności.

B. Estetyka relacyjna

Druga — relacyjna — koncepcja przedstawia zupełnie inną perspektywę związków między estetyką, filozofią i sztuką. Estetyka relacyjna nie ma w sobie nic z radykalizmu pierwszej koncepcji, która źródeł polityczności sztuki poszukuje w dystansie między ideą i odpowiadającą jej formą zmysłowości. Zamiast tego koncentruje się na

²¹ *Ibidem*, s. 169.

²² *Fotograf wojenny*, reż. Ch. Frei, Szwajcaria 2001.

pochwale sztuki umiarkowanej, nie tylko pozbawionej mocny zmieniać świata, ale również głoszenia wyjątkowości swoich obiektów. Taka sztuka nie jest ustanowieniem świata za pomocą absolutnie niepowtarzalnej formy, ale rozdysponowaniem przedmiotów i obrazów tworzących już dany świat wspólny bądź tworzeniem sytuacji mogących zmodyfikować nasze poglądy i nasz sposób na to kolektywne otoczenie²³.

Relacyjna estetyka afirmuje sztukę jako swobodne zjawisko oscylujące między różnymi formami działania społecznego, tendencjami w kulturze czy modnymi aktualnie stylami życia. Jednak zbudowana na podstawie estetyki relacyjnej koncepcja sztuki, którą proponuję nazwać „towarzyszącą”, w przeciwieństwie „zmieniającej” życie sztuki otwarcie zaangażowanej, nie jest pozbawiona politycznego charakteru. Płynność form i całkowita dowolność, w zakresie treści dzieła sztuki czego najlepszym dowodem są na przykład dzisiaj już klasyczne prace artystów pokolenia Freeze, niesie z sobą wywrotowy potencjał, który pozostaje nieosiągalny dla dzieł, które w swoim założeniu mają być politycznie i ideologicznie zaangażowane²⁴.

W *Estetyce jako polityce* Rancière’a, książce, która jest erudycyjnym esejem rozwijającym główną linię argumentacyjną z *Dzielenia postrzegalnego*, bardzo wyraźnie widoczny jest inny ważny kontekst dotyczący celu estetyki, który sygnalizuje też Arnold Berleant. Zdaniem amerykańskiego filozofa estetyka nie może alienować sztuki względem rzeczywistości politycznej, etycznej czy kognitywnej²⁵. Wniosek ten nie jest, oczywiście, specjalnie nowy ani odkrywczy. Samo stwierdzenie, że sztuka nie powstaje i nie funkcjonuje w społecznej i politycznej izolacji, jest zdecydowanie niewystarczające, na co wskazywali już teoretycy z kręgu szkoły frankfurckiej, przede wszystkim Theodor W. Adorno²⁶. Rozwinięciem tej kwestii jest koncepcja estetyki relacyjnej.

Ironiczny i niebezpośredni charakter sztuki relacyjnej nie służy jedynie zaspokojeniu gustów mieszczańskich odbiorców, którzy prace artystów traktują jak mebel mający podkreślić ich klasową przynależność. *Expressis verbis* krytyczny model sztuki — podkreśla Rancière — nie ma i nie może mieć monopolu na polityczność²⁷. Świat można zmieniać bowiem nie tylko przez pokazanie jego okrucieństwa i cierpienia, lecz także kpiąc z tego, co poważne, oczywiste i bezdyskusyjne. Jednym z bardziej udanych przykładów artystycznego urzeczywistnienia koncepcji sztuki relacyjnej są prace Damiena Hirsta.

Instalacja pod tytułem *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, bodaj najsłynniejsze dzieło Hirsta, przedstawia zatopionego w prostopadłościennym akwarium rekina, żarłacza tygrysięgo, złowionego specjalnie dla artysty u wybrzeży Australii²⁸. Wykonana na zamówienie ekscentrycznego

²³ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 22.

²⁴ Zob. G. Muir, *Lucky Kunst. Rozkwit i upadek Young British Art*, tłum. I. Sak, Kraków-Warszawa 2013.

²⁵ A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. 9.

²⁶ Por. T.W. Adorno, *Liryka a społeczeństwo*, tłum. D. Niklas, [w:] *W kręgu socjologii literatury*, t. II, A. Mencwel (red.), Warszawa 1977, s. 7–30.

²⁷ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 22–23.

²⁸ G. Muir, *Lucky Kunst*, s. 73–74 (epub edition).

marszanda Charlesa Saatchiego instalacja wywołała skandal nie tylko ze względu na rozmach dzieła, lecz przede wszystkim także z powodu przekroczenia pewnej granicy widzialności. Dotychczas sztuka krytyczna i eksperymentalna, szczególnie w zmęczonej konserwatyzmem thatcheryzmu Wielkiej Brytanii, posługiwała się raczej obrazem tego, co dosłowne, niż po prostu obiektem. Gdy kilka lat wcześniej wywodzący się z tego samego londyńskiego środowiska Mat Collishaw pokazał *Bullet Hole*, składające się z kilkunastu fotografii zbliżenie rany w głowie, pracę okrzyknięto wydarzeniem, a był to przecież wciąż tylko wizerunek i obraz tego, co dotychczas pozostawało poza zasięgiem publicznej widzialności.

Damien Hirst postanowił ten podział radykalnie przekroczyć, a właściwie całkowicie go unieważnić. Oto w futurystycznej przestrzeni Saatchi Gallery artysta zdecydował się pokazać nie obraz, fragment czy wizerunek, lecz całość sylwetki rekina. Wbrew pozorom, patrząc na to dzieło z perspektywy teorii Jacques'a Rancière'a, instalacja Hirsta nie jest po prostu „skandalizująca” czy „kontrowersyjna”. Nie odwołuje się też do żadnych konkretnych obszarów życia publicznego, w przeciwieństwie do znanych również w Polsce prac Maurizio Cattelana.

Hirst już na poziomie specjalnie rozbudowanego tytułu podejmuje ironiczny dialog z kulturą nowego mieszczaństwa. Tytuł dzieła jest dosłowny i bezpośredni, pozbawiony jakichkolwiek ukrytych sugestii. Bardziej niż do dzieła sztuki współczesnej pasuje do ekspozycji w muzeum czy laboratorium medycznej uczelni. Damien Hirst, zatapiając australijskiego żarłacza w mieszanie wody i formaldehydu, chciał przede wszystkim pokazać to, czego jeszcze w przestrzeni sztuki nie było. Sam fakt rozszerzenia pola publicznej widzialności, nawet bardziej niż spektakularną formę i treść dzieła, należy uznać za gest polityczny. Tym, co czyni instalację Hirsta przełomowym dziełem w historii sztuki końca XX wieku, jest istnienie pewnego układu politycznej postrzegalności. Damien Hirst ten układ przede wszystkim perfekcyjnie rozpoznał, a potem zmienił, dowodząc, jak pisze Rancière, że „nie ma sztuki bez określonego podziału zmysłowości, który łączy ją z określoną polityką”²⁹.

Wyjątkowość sztuki Hirsta, niezależnie czy nazwiemy ją „subwersywną”, „konceptualną”, czy „krytyczną”, polega na bardzo świadomej grze artysty z dostępnymi formami i praktycznie funkcjonującymi aktualnie kryteriami widzialności. Damien Hirst doskonale czuje się w roli artysty, świetnie zna język i wszystkie niuanse dominującego reżimu politycznej postrzegalności tworzącego świat sztuki. Kpiąc z niego i z instytucji, które go podtrzymują, artysta nie wysłał w stronę widzów żadnego rewolucyjnego komunikatu. Parafrazując Guya Deborda, można powiedzieć, że bezpośrednie i głośne wezwanie do rewolucji jest zawsze formą ochrony spektaklu. Natomiast wysiłek, jaki Hirst wkłada w drobiazgową analizę codzienności, jest jednocześnie głównym wyzwaniem dla odbiorców jego sztuki. Widz nie staje przed koniecznością zrozumienia dzieła lub komunikatu, które z sobą niesie. Są to kwestie wtórne wobec znacznie wymagającego zadania. Musi bowiem dostrzec to, czego wcześniej nie widział bądź nie chciał widzieć. Hirst nie proponuje jednak typowego dla awangardy „odrzucenia” porządku sztuki. Wręcz przeciwnie

²⁹ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 39.

— Damien Hirst nie tylko nie odrzuca, lecz także afirmuje sztukę, realizując przy tym strategię właściwą Rancièrè'owskiej koncepcji *obrazu ostensywnego*:

Obraz ten także uznaje obecność za swą surową siłę obecność pozbawioną znaczenia, ale odwołuje się do niej w imię sztuki. Uznaje tę obecność za istotę sztuki, przeciwstawioną medialnemu obiegowi wyobrażeń, a także sile znaczenia, która tę obecność zniekształca: dyskursowi prezentującemu i komentującemu tego typu obrazy, instytucjom wystawiającym je oraz wiedzy czyniącej z nich historię³⁰.

Obraz ostensywny, jako jeden ze sposobów „uznania lub zakwestionowania związków między sztuką i obrazem”, określa praktykę artystyczną jako działalność skoncentrowaną na przekształceniu zbiorowego *sensorium*. Dyskurs widzialności sztuki zostaje przez Damiena Hirsta przerwany, by móc wprowadzić weń nową figurę, która już na zawsze zmieni jego formułę. Pozbawiony jakichkolwiek ozdób, laboratoryjnie uwieczniony rekin i jego jak powiedziałby Jacques Rancièrè — „surowa obecność” uwydatnia grę, jaką Hirst prowadzi zarówno z ważnym w koncepcji relacyjnej estetycznym doświadczeniem codzienności, jak i z rynkiem sztuki i jego kryteriami widzialności.

Idea relacyjnej estetyki wyznacza sztuce miejsce z dala od „wielkich tematów” charakterystycznych dla estetyki wzniosłości. I właśnie dlatego stanowi drugi filar Rancièrè'owskiej koncepcji. Autor *Dzielenia postrzegalnego* komentarzu do koncepcji estetyki relacyjnej podkreśla dwie bardzo istotne kwestie. Po pierwsze, „sztuka sprowadza się do konstruowania przestrzeni oraz relacji mających na celu materialną i symboliczną rekonfigurację terytorium tego, co wspólne”. I po drugie, „chodzi o odszczególnienie narzędzi, materiałów oraz założeń właściwych różnym sztukom, a także konwergencję między ideą a praktyką sztuki, która ma być sposobem zajmowania miejsca, gdzie ustala się relacje między ciałami, obrazami, przestrzeniami oraz czasami”³¹.

* * *

W tym meandrycznym podsumowaniu Jacques Rancièrè powraca do podstawowego wątku *Dzielenia postrzegalnego*. Każdy rodzaj działania artystycznego ma w sobie potencjał zmiany współrzędnych politycznej zmysłowości. Malarstwo, poezja, tak jak teatr, *design* i fotografia przedstawiają odmienne formy politycznej widzialności sztuki³². Podziały wewnątrz pola sztuki mają więc charakter estetyczny w sensie, jaki nadaje temu terminowi Jacques Rancièrè. Malarstwo na przykład, by przywołać klasyczną polemikę z początku XX wieku, nie jest „bardziej szlachetne” od fotografii. Oba te rodzaje artystycznej działalności, choć we właściwy sobie sposób, zmieniają konfigurację dzielenia postrzegalnego, by realizować cele własnej polityki. Jacques Rancièrè podkreśla, że „sztuka i polityka nie są dwiema odrębnymi rzeczywistościami, niezmiennymi i oddzielonymi, co do których należy zadać pytanie, czy *powinny* być z sobą łączone. Są to dwie formy podziału zmysłowości, powiązane (tak jedna, jak i druga) z określonym porządkiem identyfikacji”³³. Kon-

³⁰ J. Rancièrè, *Los obrazów*, s. 59.

³¹ J. Rancièrè, *Estetyka jako polityka*, s. 23.

³² *Ibidem*, s. 25.

³³ *Ibidem*, s. 26.

cepcje estetyki wzniosłości i estetyki relacyjnej dotyczą nie tylko problemu relacji polityki i sztuki, lecz są także rodzajem refleksji nad problemem tożsamości sztuki, który Jacques Rancière rozwija w dalszej części *Dzielenia postrzegalnego*.

III. Sztuka, czyli porządek tego, co polityczne

Relacja między estetyką i polityką stanowiąca centralny problem *Dzielenia postrzegalnego* jest nie tylko rozbudowana i wielowymiarowa, lecz przede wszystkim właściwie także niemożliwa do całkowitego i wyczerpującego opisanie. Aby jednak możliwie precyzyjnie przedstawić własny sposób ujęcia tego zagadnienia, Jacques Rancière proponuje koncepcję trzech reżimów sztuk: etycznego, poetycznego/przedstawieniowego i estetycznego. Pełni ona funkcję swoistej „paraontologii” polityki i sztuki. Określenia najważniejsze pojęcia, definiuje podstawowe problemy i podziały. Finalnie rola każdego z trzech opisywanych przez Jacques’a Rancière’a reżimów sprowadza się do wyznaczenia miejsca, które sztuka zajmuje w sferze kluczowej relacji między polityką, estetyką i sztuką.

Wyjściowa i inspirowana pracami Michela Foucault Rancière’owska definicja reżimu w swojej istocie jest opisem sztuki opartym na podstawowych terminach dzielenia postrzegalnego: „przez »reżim« rozumiem specyficzny typ relacji między sposobami produkcji oraz praktykowania sztuki, formami widzialności tych praktyk i sposobami pojęciowego uzasadnienia jednych i drugich”³⁴. Filozoficzne znaczenie tej definicji polega przede wszystkim na sumarycznym połączeniu podstawowych wątków Rancière’owskiego projektu *Dzielenia postrzegalnego. Estetyki polityki*. Widzialność jest bowiem głównym elementem ontologii postrzegalności tworzącej właściwą dziedzinę polityki. Sztuka zaś, tak jak demonstracja uliczna, jest działaniem politycznym, bo kształtuje i zmienia współrzędne politycznej postrzegalności. Koncepcja sztuki jako „praktyki widzialności”, czyli narzędzia politycznej i społecznej zmiany zdecydowała o popularności projektu Jacques’a Rancière’a w kręgach postępowych artystów i krytyków. Ogólny wniosek wynikający z Rancière’owskiej koncepcji sztuki odpowiada intencjom zaangażowanych artystów³⁵. Autonomia działania artystycznego i szerzej — autonomia sztuki jest bowiem według Rancière’a fikcją stworzoną na potrzeby równie iluzorycznej autonomii krytyki sztuki.

Artysta już w punkcie wyjścia, gdy siada z piórem nad czystą kartką przy biurku bądź rozkłada płótno na sztaludze, znajduje się w miejscu, które opisują polityczne współrzędne. I nie ma żadnej możliwości, by zawiesił ich działanie bądź się spod ich wpływu uwolnił. Podobnie cel działania artystycznego, niezależnie od zastosowanych środków, zawsze prowadzi do zmiany owych współrzędnych i ujawnienia — przez swoje dzieło — nowej formy polityczności. Wystawienie dzieła sztuki w sferze publicznej oznacza gotowość konfrontacji z dominującym porządkiem zmysłowości.

³⁴ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, s. 78.

³⁵ Jacques Rancière został w 2006 roku uznany za najważniejszego filozofa dla sztuki współczesnej przez magazyn „Artforum”.

Będąc przedmiotem tego podrozdziału koncepcja trzech reżimów sztuk, trzech różnych odpowiedzi na problem tożsamości sztuki ma ciekawy walor teoretyczny, którego nie dostrzegli komentatorzy autora *La Mésestence*. Rozwijając tę koncepcję na kartach *Dzielenia postrzegalnego*, Jacques Rancière przedstawia filozoficzne perypetie głównych pojęć i problemów historii sztuki, jak prawda oraz imitacja w sztuce, etos sztuki, *mimesis* i *poiesis*, nowoczesność i autonomia sztuki.

A. Sztuka, czyli *ethos*

Pierwszy i najbardziej podstawowy jest *etyczny reżim obrazów*, który Jacques Rancière po raz kolejny wiąże z filozofią Platona, szczególnie z jego koncepcją sztuki jako działania wychowawczego budującego właściwą wspólnotę polityczną. Reżim etyczny nie określa sztuki jako autonomicznej czy wyjątkowej formy aktywności, lecz przede wszystkim stawia pytania, jak sztuk wpływa na sposób wspólnego życia ludzi³⁶. Sztuka w Rancière'owskiej interpretacji Platona ma sens o tyle, o ile wzmacnia wspólnotę i ma wpływ na ludzki etos.

W etycznym porządku sztuka, choć pozbawiona jest autonomii i sprowadzona do poziomu pewnej umiejętności — *technê* — podlega specyficznemu kryterium prawdziwościowemu: „z jednej strony istnieją prawdziwe sztuki, to znaczy dziedziny wiedzy oparte na imitacji oryginału i posiadające sprecyzowane cele, a z drugiej — pozory sztuki, które naśladowują świat zjawisk”³⁷. Z tego stwierdzenia łatwo można wyprowadzić wniosek, że etyczny reżim sztuki, odtwarzający Platońską wizję archepolityki, zakłada pacyfikację sztuki i zupełnie jej podporządkowanie politycznym założeniom wspólnoty. Marks Robson w swojej krytycznej interpretacji *Dzielenia postrzegalnego* zwraca jednak uwagę na słabo znaną polemikę Rancière'a z koncepcją „inestetyki” Alain Badiou, która rzuca nowe światło na badaną w tym rozdziale kwestię³⁸. Według Rancière'a:

„inestetyka” to relacja pomiędzy filozofią i sztuką, która zakładając, że sztuka jest producentem własnych prawd, w żaden sposób nie dopuszcza do tego, by móc włączyć sztukę w obszar filozofii. W przeciwieństwie do refleksji estetycznej, inestetyka opisuje skutki wewnątrz-filozoficzne (*describes the strictly intra-philosophical effects*), które doprowadziły do niezależnego istnienia niektórych dzieł sztuki³⁹.

W tym fragmencie, komentując propozycję Badiou, Rancière zwraca uwagę na istotny problem Platońskiej genezy etycznego reżimu. Dla Platona sztuka nie tyle oparta jest na epistemologicznym antagonizmie prawdy i pozorów, ile na etycznej funkcji, jaką musi realizować w ramach wspólnoty.

W etycznym reżimie sztuka nawet jeśli rozpatrywana jest pryzmat prawdy, na przykład w odniesieniu do poezji czy malarstwa, i tak jest zapośredniczona przez perspektywę etyczną, czego najlepszym dowodem jest dziesiąta księga *Poitei*. Odpowiedź na fundamentalne pytanie, dlaczego Platon nie chciał widzieć

³⁶ *Ibidem*, s. 79–80.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Zob. J. Rancière, *Aesthetics, Inaesthetics, Anti-Aesthetics*, tłum. R. Brassier, [w:] *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, P. Hallward (ed.), London 2004; oraz M. Robson, *Estetyczne wspólnoty Jacques'a Rancière'a*, [w:] J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, s. 162.

³⁹ J. Rancière, *Aesthetics, Inaesthetics, Anti-Aesthetics*, s. 218.

poetów w swoim mieście, stanowi doskonałą ilustrację etycznego reżimu obrazów. Podstawowy zarzut, który Platon ustami uczestników dialogów stawia poezji, a szerzej, całej sztuce, nominalnie dotyczy naśladownictwa⁴⁰. Sztuka naśladowcza afirmuje pozór, pogardliwie określany przez Platona mianem „widziadła”, lecz przede wszystkim przedkłada go ponad *episteme*, która w życiu każdego człowieka powinna być najważniejsza. Malarz, by przywołać Platoński przykład, może namalować „szewca, który będzie wyglądał na rzeczywistego, ale się nic nie rozumie na szewstwie i pracuje dla tych, którzy też się na nim nie znają, a patrzą tylko na barwy i na kształty i z tych coś widzą”⁴¹.

Sztuka nie jest więc „niebezpieczna” wyłącznie z powodów epistemologicznych, lecz etycznych, które są konsekwencją radykalnych założeń ontologicznych leżących u podstaw Platońskiego projektu. Poezja, najważniejsza ze sztuk naśladowczych, nie uczy tego, czego powinna, czyli pracy nad poszerzeniem własnej wiedzy. Stanowi rodzaj „drogi na skróty”, która zapewnia znajomość jedynie odbić i wrażeń, czyli tych elementów, które znajdują się na samym końcu Platońskiej metafory odcinka z VI księgi *Politei*⁴². I z tego powodu wkład sztuki naśladowczej negatywnie wpływa kształt wspólnoty zakłócając podstawową dla Platona relację pomiędzy wiedzą i praktyką. W etycznym reżimie obrazów, tak jak archepolitycznej *polis* Platona, nie ma miejsca na sztukę wolną od etycznych, a więc i politycznych powinności. Sztuka jest w tym modelu nierozzerwalnie związana ze wspólnotą, stanowi bowiem jedną z jego najważniejszych funkcji.

B. Polityki *mimesis*

Drugi z reżimów Jacques Rancière nazywa *poetycznym-przedstawieniowym*. W tym porządku sztuka też nie ma autonomii, lecz podporządkowania jest parze dwóch pojęć: *poiesis*, czyli wytwarzaniu oraz naśladownictwie, i imitacji, czyli *mimesis*. Zdaniem Marka Robsona w reżimie przedstawieniowym sztuka w ogóle nie istnieje — nie ma bowiem swojego specyficznego pola, które wiązałoby się z koniecznością funkcjonowania przynajmniej częściowej autonomii. Jednak „kryterium imitacji — pisze Robson — umożliwia zidentyfikowanie, które dzieła mają być wytwarzane przez poszczególne sztuki, i pozwala na weryfikację, czy określony przykład jest bądź nie jest sztuką”⁴³. Wbrew radykalnej interpretacji Robsona, warto zwrócić uwagę, że Rancière podkreśla przede wszystkim w swojej koncepcji znaczenie nie *poiesis*-wytwarzania, lecz drugiej zasady tego reżimu, czyli *mimesis*. Wytwarzania sztuk, choć konieczne i chronologicznie pierwsze, w sensie filozoficznym pozostaje wtórne względem zasady *mimesis*, która odpowiada za identyfikację, klasyfikację i porządek dzieł sztuki.

Mimesis nie jest tylko zasadą kompozycyjną determinującą formułę malarstwa, poezji czy teatru jako sztuk naśladowujących rzeczywistość przy pomocy właściwych sobie narzędzi i środków wyrazów. Podstawowym filozoficznym problemem

⁴⁰ Platon, *Państwo* 601a.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, 509d–511e.

⁴³ M. Robson, *Estetyczne wspólnoty Jacques’a Rancière’a*, s. 167.

związanym z *mimesis* jest brak źródłowej definicji u Arystotelesa. Jak zaznacza w swoim wprowadzeniu Henryk Podbielski, tłumacz dzieł Stagiryty, „Arystoteles nie definiuje niestety nigdzie tego pojęcia, nie odczuwał takiej potrzeby. Znaczenie tego słowa była dla niego oczywiste”⁴⁴. Wobec takiego problemu, śledząc Arystotelesowską inspirację w projekcie Rancière’a, trzeba zadowolić się pośrednimi uwagami, które grecki filozof przedstawił przede wszystkim w pierwszym rozdziale *Poetyki*. Arystoteles prezentuje tam ważne, choć ogólne spostrzeżenie, które ma istotne znaczenia dla Rancière’owskiej koncepcji:

Twórczość epicka, tragiczna, a także komediowa i dytyrambiczna oraz w przeważającej części auletyka i kitarystyka mają tę wspólną cechę, że są sztukami mimetycznymi (tj. naśladowczymi). Różnią się zaś od siebie z trzech względów: ze względu na odmienne środki, różne przedmioty, oraz różny i odmienny sposób naśladowania⁴⁵.

Widać w tym fragmencie bardzo wyraźnie, że *mimesis* stanowi rodzaj ogólnego kryterium, na podstawie którego dzielone, a więc w konsekwencji wartościowane są sztuki naśladowujące rzeczywistość. Według Rancière’a *mimesis* nie jest jednak twardą zasadą, która podporządkowuje sztukę podobieństwu, jak w różnych koncepcjach artystycznych, choćby realizmie czy hiperrealizmie. Jest, jak podkreśla Jacques Rancière, „przede wszystkim fałdką (*pli*) w dystrybucji zawodów i sposobów wytwarzania, dzięki której sztuki *stają się widzialne* [wyr. — Ł.A.]. Nie jest metodą działalności artystycznej, ale reżimem widzialności sztuki”⁴⁶. Dopiero gdy *mimesis* zapewnia sztuce — na określonych warunkach — widzialność, wówczas możliwa staje się jej autonomia „w ogólnym porządku sposobów wytwarzania i zawodów”⁴⁷. Rancière’owski reżim poetyczny-przedstawieniowy jeszcze wyraźniej niż etyczny podkreśla najistotniejszą właściwość sztuki, jaką jest zmiana politycznego *sensiorium*.

C. Estetyczny reżim równości

Wzajemna relacja wszystkich trzech elementów Rancière’owskiej koncepcji polega na negacji i przeciwstawieniu. Reżim etyczny neguje sztukę jako „wyzwoloną” formę artystycznej działalności, sprowadzając ją do roli czynnika kształtującego życie *paidei*. Natomiast reżim przedstawieniowy przeciwstawia archepolitycznemu porządkowi etycznemu rozszerzone pole sztuki zorganizowane wokół dwóch zasad: *poiesis* i *mimesis*. Finalny zaś *estetyczny reżim*, wolny od jakichkolwiek ograniczeń i etycznych powinności, skoncentrowany jest wyłącznie na kwestii możliwości postrzegania dzieł sztuki⁴⁸.

Reżim estetyczny, podobnie jak przedstawieniowy, opiera się przede wszystkim na krytyce reżimu etycznego. W przeciwieństwie do tego pierwszego w estetycznym reżimie sztuka ma już swoją specyficzną autonomię; nie jest podporządko-

⁴⁴ H. Podbielski, *Wstęp*, [w:] Arystoteles, *Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 2008, s. 304.

⁴⁵ Arystoteles, *Poetyka*, 1447a.

⁴⁶ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, s. 82.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 83.

wana ani polityce, ani *telos* wspólnoty. Historyczno-filozoficznym uzasadnieniem komentowanego porządku sztuki jest Schillerowska idea estetyki wypracowana w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka*. „Filozofia estetyki” Fryderyka Schillera, a szczególnie jego koncepcja „państwa estetycznego”, jest dla autora *Dzielenia postrzegalnego* strategią wydobywania ze sztuki tego, co było tłumione i wykluczane w porządku etycznym i przedstawieniowym. Reżim estetyczny nie uzależnia widzialności, czyli *de facto* polityczności sztuki ani, jak w *Politei* Platona, od jej wychowawczej specyfiki budującej wspólnotę, ani od efektów klasyfikacji na podstawie zasady *mimesis* i *poiesis*:

To, co postrzegalne, jest w nim [estetycznym reżimie — Ł.A.] pozbawione swego rodzaju zwyczajnego zakorzenienia i zamieszkałe przez heterogeniczną siłę. Jest to siła myślenia, które stało się obce samemu sobie [...] Figura tego, co postrzegalne, które staje się obce samemu sobie i zostaje opanowane przez obcą myśl, jest niezmiennym i kluczowej elementem definiowania sztuki [...] ⁴⁹.

Pozbawienie zakorzeniania, o którym pisze Rancière, oznacza wolność sztuki, wolność od przywiązania do idei wspólnoty, jak też wolność od podziałów i kryteriów sztuki: hierarchii form i tematów. Na ten aspekt estetycznego reżimu sztuk zwraca uwagę Agnieszka Doda-Wyszyńska. Jej zdaniem zasadniczą właściwością estetycznego porządku jest „załamanie się systemu reprezentacji, w którym istnieje ścisła zależność między tematem a przedstawieniem (np. tragedia jest przeznaczona dla arystokracji, komedia dla ludu, malarstwo historyczne jak nazwa wskazuje, opracowuje inne tematy niż malarstwo rodzajowe)”⁵⁰. Zerwanie z dotychczasowym zestawem kryteriów i wartości, oznacza ujawnienie zupełnie nowego porządku sztuki.

Właściwa reżimowi estetycznemu „absolutna pojedynczość sztuki” — utożsamiana przez Rancière’a z pojęciem „nowoczesności” — ma charakter ontologiczny⁵¹. Stanowi bowiem główny punkt odniesienia zarówno dla praktyki artystycznej, jak i krytycznej refleksji dotyczącej jej przejawów. Pojedynczy charakter sztuki, na przykład malarstwa niefiguratywnego, wyzwolonego spod panowania logiki *mimesis*, oznacza, zdaniem Rancière’a, związek sztuki życia, którego filozoficzną ilustracją jest koncepcja „państwa estetycznego” Schillera. Chciałbym w tym miejscu zwrócić na ważny fragment *Listu dwudziestego siódmego*, który rzuca nowe światło na interpretację projektu *Dzielenia postrzegalnego*:

W państwie estetycznym każdy — nawet służebne — jest wolnym obywatelem, który ma równe prawa z najszlachetniejszym, a intelekt, który cierpliwie masę nagina do służenia swym celom, to musi pytać je o zgodę. Tu więc, w państwie estetycznego pozoru [tzn. taki, który nie chce zastępować rzeczywistości ani nie musi być przez nią zastępowany — przyp. Ł.A.⁵²], spełnia się ideał równości, których marzyciele także ujrzeliby w jego istocie⁵³.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ A. Doda-Wyszyńska, *Inwazja ikonoklastów. Filozofia przedstawienia Jacques’a Rancière’a*, Poznań 2012, s. 83.

⁵¹ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, s. 84.

⁵² F. Schiller, *Pisma teoretyczne. Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2011, s. 145.

⁵³ *Ibidem*, s. 157.

Równość i wolność każdego człowieka, wartości, które Schiller deklaruje na samym końcu swojego tekstu, stanowią również — w perspektywie koncepcji dzielenia postrzegalnego — warunek funkcjonowania sztuki wolnej od zawsze wykluczających partykularyzmów. U podstaw Schillerowskiej koncepcji państwa estetycznego leży specyficzny charakter rozkoszowania się pięknem, którym niemiecki filozof bliżej zajmuje się w *Liście dwudziestym piątym*:

Ponieważ zaś przy rozkoszowaniu się pięknem, czyli *jednością estetyczną*, następuje rzeczywiste *połączenie* i zmiana materii z formą i bierności z aktywnością, przeto tym samym dowiedziona zostaje możliwość pogodzenia obu wymienionych natur, możliwość urzeczywistnienia nieskończoności w skończoności, a zatem możliwość najwznioślejszego człowieczeństwa⁵⁴.

Poetycki język Schillera, uwikłany w rozbudowaną polemikę z Kantem, ukrywa istotny wniosek o fundamentalnym znaczeniu dla badanych przez Jacques'a Rancière'a związków estetyki i polityki.

Głównym efektem jedności przeciwieństw tworzącej Schillerowskie „państwo estetyczne”, o czym wspomina w swoim komentarzu uwagę Doda-Wyszyńska, jest zerwanie hierarchii tematów i form artystycznych, która stanowi bezpośrednie odzwierciedlenie nieegalitarnego porządku społecznego. Estetyczny reżim sztuki nie tylko w sensie filozoficznym konstytuuje pojęcie „nowoczesności”, lecz także pokazuje, że zmiana konfiguracji zmysłowości może nieść z sobą równość i emancypację. Jak zaznacza Jacques Rancière, „Estetyczny reżim sztuki poświęca się wynajdywaniu nowych form życia ze względu na ideę tego, czym była i mogła być sztuka”⁵⁵. Zadeklarowana w estetycznym reżimie autonomia sztuki nie wyklucza jej polityczności, która jest rozwijana na innym poziomie — na poziomie wytwarzania postrzegalnego.

Tekst powstał w ramach realizacji projektu Narodowego Centrum Nauki nr 2011/03/N/HS1/01704.

Disclosure of the political. Trajectory of politics, aesthetics and art

Summary

This paper is an attempt at a critical introduction to Jacques Rancière's philosophy of the distribution of the sensible [*le partage du sensible*] in the field of aesthetics, politics and art. Presenting the general context of Rancière's late philosophy, I try to show his fundamental theoretical *gesture*. When Rancière looks for political aspects of art, he is not interested in any ideological “features” of painting, photography or film. Based on the original interpretation of Immanuel Kant's transcendental aesthetics, Rancière wants to find and disclose a specific potential of political as well as aesthetic visibility. Every work of art discloses and conceals something or someone: class distinctions, forms of identity, mechanisms

⁵⁴ *Ibidem*, s. 140.

⁵⁵ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, s. 86.

of social exclusion etc. In this paper, analyzing Rancière's late philosophy through selected works of art, I attempt to find his concept of the political. For Rancière every work of art *is political* because discloses a landscape of social tensions, models of subjectivity and hidden conflicts.