

MIMO LOGIKY REPREZENTÁCIE Problém nereprezentovateľného vo filozofii obrazu J. Rancière

MICHAELA FIŠEROVÁ, Katedra filozofie a dejín filozofie FiF UK, Bratislava

FIŠEROVÁ, M.: Beyond the Logic of Representation: The Problem of the Unrepresentable in the Philosophy of Image of J. Rancière
FILOZOFIA 63, 2008, No 7, p. 582

The paper deals with the problem of representation on the background of J. Rancière's political philosophy, in which he rejects the concept of the unrepresentable. The resolution of the problem follows from the confronting of two conceptions of the unrepresentable: that of the esthetics of the sublime in Kant and Lyotard and of the politics of prohibition in Foucault on one hand and Rancière's understanding of sharing the perceptible on the other hand. This discussion leads the author to the problem of visibility conceived as a set of visual representations, which in a historically given period are legitimately visible. This definition of visibility returns the representation and the unrepresentable back into the political conception of image.

Keywords: Representation – Unrepresentable – Sharing of the perceptible – Epistémé – Visibility

Zavedením pojmu „zdieľanie vnímateľného“, definovaného ako prerozdelenie viditeľného a neviditeľného v čase a v priestore danej kultúry, chcel Jacques Rancière upozorniť na skutočnosť, že to, čo nám v súčasnosti umožňuje chápať určité predmety ako umelecké, nie je len nejaký privilegovaný spôsob ich použitia, ale princíp, ktorý tento spôsob použitia oprávňuje.

1. Tri režimy zdieľania vnímateľného. To, či nejaký predmet je, alebo nie je legítimne zdieľaný, či je, alebo nie je viditeľný vo verejnom priestore, je v Rancièreovej koncepcii určené v rôznych historických obdobiach rôznymi „režimami“ zdieľania vnímateľného. Každý z týchto režimov zároveň nejakým spôsobom umožňuje identifikovať a zdieľať predmety, ktoré v súčasnosti považujeme za umelecké. V práci *Le partage du sensible (Zdieľanie vnímateľného)* [1] to Rancière ukazuje na príklade výsledkov výtvarnej činnosti, ktoré boli v západnej kultúrnej tradícii pôvodne označované za obrazy, neskôr za reprezentácie a v súčasnosti sa označujú za umenie. Táto trojaká identifikácia sa stala základom Rancièreovej teórie troch historických režimov zobrazovania.

V prvom z nich, v „etickom“ režime zobrazovania bytie obrazov súvisí s étosom, so spôsobom bytia jednotlivcov a spoločností. V danom režime sú obrazy predmetom dvojakej otázky: jednak otázky ich pôvodu a pravdivosti, jednak otázky ich určenia: účelov, ktorým slúžia, a účinkov, ktoré vyvolávajú. Rancière však upozorňuje, že takýto postoj k obrazom bráni osamostatneniu umenia; v jeho rámci „umenie“ nie je identifikované ako také, ale je subsumované pod otázku obrazov“ ([1], 27). Preto by bolo mylné tvrdiť, že Platón podriaďuje umenie politike; etický režim zobrazovania, charakteristický

pre historické obdobie v ktorom žil, nedelí obrazy na umelecké a neumelecké.

Od etického režimu sa podľa Rancièra v určitom zlomovom momente histórie oddeľuje „reprezentačný“ režim zobrazovania, ktorý je založený na mimetickom princípe. Spôsoby tvorby, videnia a súdenia obrazov v ňom organizuje pojem reprezentácie, ktorý zviditeľňuje a pripomína vzory svojich obrazov. Čím sú obrazy podobnejšie modelom, tým väčšmi „sú oslobodzované od bežného overovania umeleckých produktov ich používaním a zároveň od zákonodarstva pravdy o diskurzoch a obrazoch“ ([1], 29).



Jacques Rancière

Podľa Rancièrovho názoru je pre našu súčasnosť charakteristický tretí, „estetický“ režim zobrazovania, ktorý sa zrodil v 19. storočí spolu s chápaním obrazov ako umeleckých diel. Na rozdiel od logiky reprezentácie logika umenia nie je určená mimeticky, ale dialekticky: „Obraz už nie kodifikovaným výrazom nejakej myšlienky alebo nejakého pocitu. Nie je zdvojením alebo prekladom, ale spôsobom, akým samy veci hovoria a mlčia. V istom zmysle sa usídľuje vo vnútri vecí ako ich nemý prehovor“ ([2], 21). V estetickom režime, zbavenom pravidiel a hierarchie, sa podľa Rancièra bežné oddeľuje od podmienok, v ktorých sa javí ako evidentné, v dôsledku čoho sa mení na fantazmagorickú figúru:¹ „stáva sa krásnym ako stopa pravdivého“ ([1], 52).

Takto definovaný estetický režim sa však ukazuje ako problematický, keď sa Rancière pokúša vysvetliť súčasný politický status umenia na základe historickej ruptúry, ktorou končí logika reprezentácie. Podľa jeho názoru všetky pojmy, ktoré mali v reprezentačnom režime podstatnú úlohu, ju v novom diskurze o obraze strácajú. Najmarkan-

¹ Podľa Rancièra tento fantazmagorický rozmer pravdivého, prítomný v esteticko-politickej konfigurácii zobrazovania, zohral rozhodujúcu rolu pri utváraní kritickej paradigmy humanitných a sociálnych vied. V knihe *L'inconscient esthétique (Estetické nevedomie)* [7] demonštruje túto tézu na príklade psychoanalýzy, ukazujúc, ako a prečo interpretácia literárnych textov a výtvarných diel zaujíma strategické miesto pri dokazovaní náležitosti psychoanalytických pojmov.

tnejším príkladom je pojem nereprezentovateľného, ktorý podľa Rancièrovho názoru nemožno lokalizovať mimo logiky reprezentácie: „V našom režime, v estetickom režime umenia, je obsah tohto pojmu nejasný, možno ho chápať iba ako pojem odchýlky od reprezentačného režimu“ ([3], 152). Týmto argumentom Rancière buduje radikálnu opozíciu proti chápaniu nereprezentovateľného v súčasnej estetike, predovšetkým v zmysle estetickej reflexie vznešeného u Kanta a Lyotarda. Odstránenie pojmov reprezentácie a nereprezentovateľného zo súčasného estetického diskurzu však vyvoláva otázky o oprávnenosti tohto Rancièrovho kroku. Keď sa na jeho teóriu sukcesívnych režimov zobrazovania pozrieme z hľadiska estetickej praxe, len ťažko sa možno ubrániť otázke, či vôbec možno zdieľať obrazy inak než na základe logiky reprezentácie. Skutočne nám Rancièrova politická filozofia obrazu umožňuje chápať zdieľanie obrazov novým spôsobom? Môže sa súčasné politické chápanie obrazu bez týchto pojmov zaobísť?

2. Vylúčiť nereprezentovateľné. Aby sme porozumeli, na akom základe Rancière buduje svoju opozíciu proti mysleniu Kanta a Lyotarda a prečo proti ich koncepcii nereprezentovateľného stavia svoju koncepciu estetického, treba poznať dôvod tejto opozície. V rámci Kantovej estetiky, kde sa objavuje téma vznešeného ako nereprezentovateľného, je nereprezentovateľné definované ako nemysliteľné, lebo nepredstaviteľné. V *Kritike súdnosti* [8] Kant uvádza, že zážitok vznešeného je u vnímajúceho subjektu vyvolaný bezmocnosťou predstavivosti, ktorá zlyháva, pretože nie je schopná poskytnúť rozumu reprezentáciu zodpovedajúcu subjektívnej skúsenosti. Keďže podľa Kanta možno posúdiť len takú skúsenosť, ktorú možno reprezentovať, problém vznešeného ako nereprezentovateľného upozorňuje na to, že určitú skúsenosť nemožno poskytnúť rozumu, pretože jej v našej predstavivosti nezodpovedá nijaká reprezentácia. Táto tragická neschopnosť subjektu reprezentovať predmet skúsenosti vznešeného a s tým súvisiace spoznanie limitov vlastnej predstavivosti má, pokiaľ ide o subjekt, konkrétne dôsledky: presmerovanie reflexie z oblasti estetického do oblasti etického. Ako také sa však Kantovo vznešené vzťahuje výlučne na subjektívny pocitový stav vnímajúceho a nikdy nie na výsledky jeho činnosti. Ak ho aj pri návšteve egyptských pyramíd alebo katedrály sv. Petra v Ríme pociťujeme, vznešené sa nevzťahuje na dielo Michelangela či egyptského architekta. Vyjadruje len pocit bezmocnosti, vyvolaný neschopnosťou našej predstavivosti predstaviť celok rozumu v podobe jeho reprezentácie, podobný pocitu bezmocnosti pred besnejúcimi živlami prírody.

Celkom inak pristupuje k danej problematike J. F. Lyotard. Jeho definovanie vznešeného ako predstaviteľného, ale nemysleného obracia Kantovu koncepciu vznešeného naruby. V *Leçons sur l'Analytique du sublime (Prednášky o analytike vznešeného)* [9] Lyotard tvrdí, že v prípade subjektívneho spracovávanía zážitku vznešeného nezlyháva predstavivosť, ale rozum, a rozum zlyháva, preto, že nedokáže myslieť to, čo mu poskytuje predstavivosť. Hoci u Kanta aj u Lyotarda skúsenosť vznešeného zakladá vzťah subjektu k zákonu, prechod od estetickej k etickej skúsenosti u každého autora prebieha inak: u Kanta zakladá racionálne zákonodárstvo, kým u Lyotarda znamená podrobenie sa zákonu alterity v dôsledku rozporu medzi neobmedzenými možnosťami predstavivosti a služobnosťou myslenia. Šok z nereprezentovateľného, ktorý bol u Kanta znakom slobody, znamená u Lyotarda presný opak: závislosť. Lyotard preto kladie reflexiu vznešeného do súvislosti s autonómiou umenia: v umení vznešeného vidí prísľub jeho politickej

emancipácie. V práci *Discours, figure (Diskurz, figúra)* [10] dokonca hovorí o konci pravdy v prípade „konfigurácie diskurzu ako rozhovoru“ ([10], 16), odvolávajúceho sa na pravidlá, ktoré sú počas dialógu vynachádzané. Umenie, umožňujúce takýto dialóg, nás zaväzuje premýšľať o nereprezentovateľnom. V protiklade k umeniu krásneho, ktoré hmote vnucovalo určitú formu, sa jej umenie vznešeného snaží priblížiť, a to bez uchýľovania sa k prostriedkom reprezentácie.

Rancière spočiatku vo svojej kritike nereprezentovateľného zdôrazňuje skutočnosť, že zatiaľ čo definícia nereprezentovateľného ako vznešeného sa u Kanta i Lyotarda týka zlyhania duševných schopností subjektu uchopiť vnímaný predmet, charakter a dôvody tohto zlyhania sa u oboch autorov líšia. V prácach *S'il y a de l'irreprésentable (Či nereprezentovateľné existuje)* [3] a *Lyotard et l'esthétique du sublime: une contre-lecture de Kant (Lyotard a estetika vznešeného: opozičné čítanie Kanta)* [4], kde z argumentácie oboch autorov vychádza, Rancière spočiatku v súlade s Lyotardom tvrdí, že predmety, ktoré nazývame umeleckými, boli vždy angažované v určitom metapolitickom scenári. Aj estetika – režim identifikácie umenia, ktorý nahradil myslenie reprezentácie dialektickým myslením – nesie v sebe určitú metapolitiku. V súčasnom estetickom režime je však zmysel tohto scenára opačný, ako tvrdil Lyotard. Umenie podľa Rancièrea neumožňuje myslieť nereprezentovateľné a neprináša nijaké prísluby.

Rancièreova argumentácia proti estetike vznešeného vychádza najmä z predpokladu, že nereprezentovateľné možno lokalizovať iba v rámci logiky reprezentácie. Umelecké obrazy sa reprezentačnému režimu odcudzili, preto v súvislosti s nimi už nemožno premýšľať o nereprezentovateľnom; v estetickom režime sa „subjekty nepodriaďujú reprezentačnému určaniu viditeľného a prehovoru“ ([3], 139). Keďže Lyotard napriek tomu apeluje na myslenie vznešeného, Rancière jeho snahu odsudzuje ako hyperbolizáciu završujúcu racionalizačný systém, ktorý predstiera, že denuncuje. Lyotardovo chápanie vznešeného podľa Rancièrea „vyjadruje len paradoxné pranie, aby v tom istom režime, ktorý ruší reprezentačnú zrodu medzi formami a subjektmi, existovali ešte čisté formy, rešpektujúce jedinečnosť výnimky“ ([3], 153). Toto pranie sa v súčasnosti môže naplniť dvojako: buď zlyhaním vznešeného, ktoré spočíva v obetovaní etickej závislosti od zákona Druhého, alebo zlyhaním príslubu emancipácie, ktoré sa završuje v totalitarizme. Keďže sa však v oboch prípadoch chápanie nereprezentovateľného „opiera len o hyperbolu, ktorá ho napokon zničí“ ([3], 153), Rancière radí tento pojem zo súčasného estetického myslenia vylúčiť.

3. Nereprezentovateľné ako zakázané. Sám Rancière formuluje svoju rezignáciu na pojem nereprezentovateľné v konfrontácii s Kantovou a Lyotardovou estetikou vznešeného, preto sme dosiaľ venovali pozornosť jeho argumentácii z tohto hľadiska. Rancière síce vylúčil nereprezentovateľné zo súčasného diskurzu o obraze, no tým nevylúčil možnosť, že jeho chápanie môže byť ukotvené inde než reflexia teoretikov vznešeného, na ktorých sa vo svojich prácach odvoláva. Skôr naopak.

Pojem nereprezentovateľného možno totiž chápať dvojako: z perspektívy estetiky vznešeného a z perspektívy politiky zákazu.² V prvom prípade, na úrovni estetického chá-

² Sám Rancière možnosť dvojakej reflexie nereprezentovateľného pripúšťa. V knihe *Le destin des images (Osud obrazov)* [3] rozlišuje medzi etickou a estetickou konfiguráciou myslenia, ktorá odmieta premýšľať o reprezentácii. Rancière konštatuje, že každá z nich odôvodňuje svoje postoj inak: v prípade

pania podmienok každej možnej skúsenosti môže byť nereprezentovateľné definované ako vznešené, teda ako výsledok zlyhania poznávacích schopností subjektu: buď ako zlyhanie obrazotvornosti u Kanta, alebo ako zlyhanie rozumu u Lyotarda. V druhom prípade, na úrovni politického chápania podmienok reálnej skúsenosti môže byť nereprezentovateľné definované ako zakázané, teda ako výsledok rozhodnutia vylúčiť nežiaduci prvok z diskurzu prostredníctvom určitých procedúr vylučovania, spomedzi ktorých je podľa Foucaultovho *Rádu diskurzu* tou najdôležitejšou [11] práve zákaz. Ak vezmeme do úvahy Rancièrovu teóriu historickej následnosti režimov zobrazovania, jeho rezignovanie na pojem nereprezentovateľného sa javí ako podstatne späté práve s touto druhou, nie s prvou z daných možností.

Aby sme porozumeli stanovisku, ktoré Rancière zaujíma, musíme konfrontovať jeho chápanie zdieľania vnímateľného s týmto dvojakým chápaním nereprezentovateľného, uviesť jeho definíciu tohto pojmu do súvislosti nielen s estetickým chápaním vznešeného u Kanta a Lyotarda, ale aj s Foucaultovým politickým chápaním zákazu. V tomto ohľade si zaslúži zvláštnu pozornosť fakt, že pri definovaní zdieľania vnímateľného sám Rancière stavia zdieľanie vnímateľného „na politické základy“ ([1], 13) s upresnením, že ho treba chápať „v kantovskom zmysle – prípadne zrevidovanom Foucaultom – ako systém foriem *a priori*, ktorý určuje, čo má byť vnímané“ ([1], 13). Hoci táto definícia sa odvoláva na *a priori* u Kanta i Foucaulta, v dôsledku čoho sa môže zdať nejasná, pomáha vymedziť skutočný predmet Rancièrovho záujmu. V otázke nereprezentovateľného Rancièra totiž nezaujíma otázka estetického vznešeného, ale otázka politických limitov istého režimu zobrazovania, v ktorom sa obrazy javia ako reprezentácie. Hoci vo svojej definícii neupresňuje, o akom *a priori* hovorí, skutočnosť, že svoju reflexiu situuje „na politické základy“, napovedá, že skôr než o kantovské *a priori* sa jeho reflexia opiera o historické *a priori*, ako ho definoval Michel Foucault v súvislosti s pojmom *epistémé*.

U Foucaulta sú pre nás obrazy, tak ako všetky veci, prítomné len v *epistémé*, v konfigurácii systému vedenia charakteristickej pre určité historické obdobie. Keďže každý artefakt je jej nevyhnutnou súčasťou, ako taký svedčí o politickom vymedzení možnej viditeľnosti, a teda „ukazuje alebo prorokuje prítomnosť alebo príchod súboru, v ktorom estetické kritériá nie sú určujúce“ ([15], 112). *Epistémé* je vo Foucaultovej koncepcii definovaná ako historické *a priori* kultúry, ktoré konfiguruje všetko, čo možno reprezentovať v danom horizonte, v ktorom „poznatky, skúmané mimo každého kritéria ich racionálnej hodnoty alebo objektívnej formy, potvrdzujú svoju pozitivitu, a tak ukazujú dejiny, čo nie sú dejinami ich vzrastajúcej dokonalosti, ale skôr dejinami podmienok ich možnosti“ ([12], 13). Skúmanie *epistémé* Foucault zakladá na možnosti určiť výpovede a viditeľnosti, kompatibilné s apriórными podmienkami poznania, v rámci ktorých sa v danej dobe formulujú všetky myšlienky a prejavuje všetko konanie. Gilles Deleuze nazval toto skúmanie podmienok možnosti vedenia „Foucaultovou verzi novokantovstvá“ ([13], 67) s upresnením, že „Foucault se nicméně od Kanta v několika zásadních ohledech odlišuje: podmínky jsou podmínkami reálné zkušenosti, a nikoli veškeré možné zkušenosti (například výpovědi předpokládají určitý korpus); jsou na straně ‚objektu‘, na straně historické

kantovského chápania vznešeného subjektívnou nemožnosťou vizuálnej reprezentácie; v prípade platónskej nedôvery k obrazu jej ontologickou nemožnosťou. Prítomnosť etického zákazu Rancière v súčasnom estetickom diskurze odmieta, pretože umožňuje, aby „[Z]ákaz vklzol do nemožného, aby ho poprel, predstavujúc samého seba len ako dôsledok vlastností predmetu“ ([3], 128).

formace, a nikoli nějakého univerzálního subjektu (a priori samo je historické); jedno jako druhé jsou formy exteriority“ ([13], 88). Rozdíl mezi kantovským a foucaultovským *a priori* je teda evidentný: Foucault sa zaujíma len o podmienky reálnej skúsenosti, ktoré determinujú povahu procedúr vylučovania nenáležitých prvkov z diskurzu v danom historickom období.

Na základe tohto rozlíšenia je zřejmé, aká problematická je Rancièreova klasifikácia troch sukcesívnych diskurzov o obraze. Rancière neuvádza, či svoju reflexiu nereprezentovateľného situuje na úroveň poznávacích schopností univerzálného subjektu, alebo na úroveň politickej praxe zákazu. Namiesto toho svoju argumentáciu zakladá na protirečivej zmesi kantovského a foucaultovského *a priori*. Z hľadiska svojej koncepcie zdieľania vnímateľného ako zjednotenia estetického a politického sa pokúša historicky identifikovať zrod Foucaultom opísanej modernej *epistémé* so zrodom Kantovho estetického myslenia, aby nazval výsledok tohto „zjednotenia“ estetickým režimom umenia. Miešaním subjektívneho a objektívneho chápania *apriórnych* podmienok poznania, a teda i estetického a politického chápania nereprezentovateľného, však Rancière opomína viaceré dôležité okolnosti, určujúce myslenie autorov, na ktorých sa odvoláva. V prípade Kantovej koncepcie estetiky Rancière nevenuje pozornosť skutočnosti, že tá sa týka výlučne subjektívnych podmienok poznania. V prípade Foucaultovo myslenia zase zdôrazňuje politické podmienky možnosti zdieľania vôbec – teda i estetického režimu zdieľania vnímateľného, o ktorom tvrdí, že už opustil logiku reprezentácie. Zabúda však na skutočnosť, že u Foucaulta umožňuje každú historickú formáciu – teda i estetický režim – práve logika reprezentácie.

4. Logika reprezentácie. Rancière podľa vlastných slov situuje svoju reflexiu zdieľania vnímateľného do oblasti politickej filozofie, zameranej na problematiku podmienok reálnej skúsenosti, teda do oblasti blízkej mysleniu Michela Foucaulta. Na rozdiel od neho však Rancière opakovane prejavuje odmietavý postoj k pojmu reprezentácie, ktorý ho vedie až k vylúčeniu tohto pojmu zo súčasného režimu zobrazovania. Tomuto postoj možno najlepšie porozumieť porovnaním úlohy pojmu reprezentácie u oboch autorov. Spočiatku by sa totiž mohlo zdať, že Rancièreova teória, určujúca vzťah medzi estetickým a politickým ako „spôsob, akým praktiky a formy viditeľnosti umenia samy vstupujú do zdieľania vnímateľného a do vlastnej rekonfigurácie, akým rozčleňujú priestory a časy, subjekty a objekty, spoločné a jedinečné“ ([5], 39), pokračuje v smere vyznačenom Foucaultom. Pri definovaní pojmu reprezentácie sa však ich cesty rozchádzajú.

Foucault chápe reprezentáciu v práci *Slová a veci* [12] ako konfiguráciu určitého spôsobu myslenia, vďaka ktorej sa v súlade so zvykmi danej komunity významy sveta stávajú evidentnými. Takto definovaná rola reprezentácie sa však nevzťahuje len na obdobie pôsobenia klasickej *epistémé*. Ako zdôrazňuje Angèle K. Marietti, vo Foucaultovej koncepcii „všetky humanitné vedy, ako aj celé klasické vedenie spočívajú v reprezentácii: práve tak ako klasické vedenie ani ony nemajú inú podmienku možnosti existencie ako reprezentáciu“ ([16], 12). Moderné humanitné vedy viaže k ich predmetu vzťah reprezentácie, ktorý je akýmsi všeobecným podkladom ich vedenia, tým, na základe čoho je ich vedenie možné. Sám Foucault ním označuje to, čo sa považuje za pravdivé, a zároveň spôsob, akým v myslení vznikajú prepojenia vecí. Reprezentácia ako taká sa týka dvoch navzájom sa dopĺňujúcich registrov reflexie: je privilegovaným ozrejmením a zdvojením

absentujúcej reality. Preto sa u Foucaulta reprezentácia stáva nielen charakteristikou klasickej epistémy, ale aj stavebným prvkom každej historickej formácie, v základoch *epistémé* je prítomná ako ich organizačný princíp a podmienka možnosti zároveň.

Rancièere tento dvojaký význam reprezentácie opomína, čo vedie k tomu, že sa vo svojej reflexii režimov zobrazovania opiera o Foucaultovho chápanie epistém a zároveň z neho reprezentáciu – jeden z nosných pojmov – vylučuje. Rancièerova reflexia sa tak ocitá v paradoxnej situácii: v prípade teórie estetického režimu zobrazovania radí chápať túto konfiguráciu systému reprezentácie bez pojmu reprezentácie. Na jednej strane nástojí na tom, že sme sa na základe nášho estetického prístupu k obrazu historicky ocitli v režime umenia; na druhej strane nevenuje pozornosť tomu, že myslenie tejto historickej formácie stojí a padá s pojmom reprezentácie.

Rancièerov odmietavý postoj k pojmu reprezentácie nemá však len estetické, ale aj politické konotácie. Z hľadiska súčasnej filozofie je tento pojem podľa jeho názoru problematický v dvojakom zmysle: tak v politickom, ako aj v estetickom myslení.

V politickom myslení je reprezentácia problematická preto, lebo je principiálnym opakom demokracie. V práci *La haine de la démocratie (Nenávisť k demokracii)* [6] Rancièere tvrdí, že demokracia v praxi nie je možná: „Demokratická vláda v skutočnosti neexistuje. Vždy vládne menšina väčšine“ ([6], 59). V praxi možno demokraciu realizovať len ako reprezentatívnu demokraciu, ktorá však už nie je demokraciou, ale paradoxnou zmesou demokracie a oligarchie. Odkedy do demokracie prenikol princíp reprezentácie, ktorý ju kontaminoval hierarchizáciou a elitárstvom, demokracia sa mení na oligarchiu: reprezentácia menších, ktoré majú právo podieľať sa na vládnutí, je vo svojej podstate elitárskou, oligarchickou formou, teda „pravým opakom demokracie“ ([6], 60).

V estetickom myslení je reprezentácia problematická preto, lebo od čias zmeny režimu zobrazovania je už len prázdny pojem, ktorý stratil svoje miesto a význam. V práci *Le destin des images (Osud obrazov)* ju Rancièere definuje ako „usporiadané rozvinutie významov, ako určený vzťah medzi tým, čo chápeme alebo anticipujeme, a tým, čo sa príhodí nečakane“ ([3], 130). Ako taká je reprezentácia daná tromi určeniami. Prvým je určitý model závislosti viditeľného od prehovoru, ktorého úlohou je zviditeľňovať. Ďalším je nastavenie vzťahov medzi vedením a *pátosom*, vzťahov priradujúcich určitý obraz k určitej histórii. Posledným je určitý postoj k realite, spočívajúci v rozlíšení medzi pravdivosťou fikcie a pravdivosťou empirických faktov. Historická ruptúra, ktorá vznikla medzi reprezentáciou a umením, znamená podľa Rancièera oslobodenie podobnosti od tohto trojakého určenia reprezentácie. Hierarchicky členený reprezentačný režim bol vystriedaný estetickým režimom, v ktorom je všetko rovnocenné. V nových podmienkach sa už prehovor nestotožňuje s komentárom ako zviditeľňujúcim gestom: „Proti reprezentačnej scéne viditeľnosti prehovoru sa stavia rovnosť viditeľného, ktoré zaplavuje diskurz a paralyzuje konanie“ ([3], 136).

Rancièerova dvojnásobná nedôvera k pojmu reprezentácie nie je náhodná. Hoci on sám túto paralelu vo svojom politickom a estetickom myslení nezdôrazňuje, paradoxný elitársky princíp reprezentatívnej demokracie, ktorý si všima v súčasnej politike, možno hľadať i na pozadí súčasnej profesionálnej praxe estetiky, obe totiž vykonávajú selekciu na základe určitých preferencií. Spomeňme ako príklad inštitúciu dejín umenia. Ak s ňou konfrontujeme Rancièerovu definíciu „estetického“ režimu, je zrejmé, že prístup k umeleckým obrazom, ktorý je považovaný za legitímny, nie je vždy dialektický. Ak vyberáme

obrazy ako príklady do historiografickej publikácie, aby sme z nich vytvorili súbor náležite reprezentujúci historické obdobie, v ktorom tieto obrazy vznikli, vybrané obrazy už nemajú status umeleckých diel, ale status reprezentácií. Slovom J. Rancièra možno teda povedať, že selekcia obrazov do historiografickej publikácie o umení nikdy neprebíha v „estetickom režime“, ale vždy v „reprezentačnom režime“, ktorý fixuje hranice viditeľnosti predmetov a garantuje kompatibilitu viditeľných predmetov so vzormi považovanými za charakteristické pre dané historické obdobie. Prax ukazuje jednak to, že i v súčasnosti sa snažíme o to, aby sa obrazy – ich verbalizovaním, selektovaním, kontextualizovaním – stali zrozumiteľnými, a jednak to, že inštitúcia dejín umenia – profesionálna forma selekcie umeleckých diel, ktorá má strážiť demarkačnú líniu medzi vizuálne reprezentovateľným a nereprezentovateľným v umení v priebehu daného historického obdobia – dodnes pôsobí na základe logiky reprezentácie. Keďže Rancière túto možnosť neprípúšťa, uniká mu dôležitá skutočnosť, že v našej súčasnej praxi sa v politickom chápaní obrazu nezaobídeme bez pojmu reprezentácie, lebo obraz premieňame na reprezentáciu za každým, keď sa ho pokúšame zdieľať.

5. Vizualita: sociálna konštrukcia zdieľania viditeľného. Problémy závislosti interpretácie obrazu od spôsobu jeho použitia a od politického vymedzenia jeho legitímnych použití sa v súčasnosti pokúšajú riešiť viacerí teoretici. Popri Rancièrovi je významnou postavou tejto orientácie Norman Bryson, kladúci si za cieľ pojmovo uchopiť prepojenie všetkých legitímnych teoretických skúmaní, opisov a použití obrazov v rámci určitého historického obdobia. S odvolaním sa na Lyotardovu koncepciu postmodernizmu Bryson konštatuje existenciu určitej politiky legitímneho videnia, v dôsledku ktorej sú veci, ktoré sme považovali za súkromné a osobné, konštruované sociálne: „Vizuálne pole, ktoré obývame..., je šírené verbálnymi a vizuálnymi diskurzmi, znakmi; a tieto znaky sú sociálne konštruované, podobne ako my“ ([18], 107). Táto konštrukcia podľa Brysona umožňuje, aby bol medzi subjekt a svet vložený celý súbor diskurzov, vytvárajúci „vizualitu“, kultúrnu konštrukciu, odlišiteľnú od „videnia“, bezprostredného vizuálneho vnímania. Vizualita, „clona znakov zložená zo všetkých tých početných diskurzov o videní, ktoré boli vložené do sociálnej arény“ ([18], 92), je bližšie určená dvomi faktormi. Jednak tým, že vytvára z kultúrnej a sociálnej praxe videnia daného obdobia súbor praktík, ktorý zjednocuje členov kultúrneho spoločenstva v ich vizuálnej aktivite; a jednak tým, že podmieňuje porozumenie videným obrazom a umožňuje šírenie vlastných obrazov rámci kultúrou poskytnutého súboru alternatív.

Na Brysonovu teóriu sa v súčasnosti odvoláva Robert S. Nelson, odôvodňujúci zavedenie pojmu vizuality „analógiou rozlišovania medzi sexom a sexualitou“ ([17], 2): Videním je vizuálne, ktoré je prirodzené; vizualitou je vizuálne, ktoré je sociálne. Zatiaľ čo pojem videnia nachádza uplatnenie predovšetkým v oblasti prírodných vied a dejín vedy, pojem vizuality – prepájajúci všetky existujúce obrazy a privilegované spôsoby ich teoretického uchopenia, skúmania i praktického využitia – patrí do humanitných a sociálnych vied, ktorých kontexty, hodnoty a zábery sú sociálne konštruované. S odvolaním sa na Foucaulta Nelson postuluje nevyhnutnosť tejto konštrukcie: Ak chceme uviesť naše vizuálne skúsenosti do súčinnosti, každý musí podriadiť tie svoje legitímnym opisom inteligibilného sveta. U Nelsona preto vizualita zakladá hranicu medzi dobovo preferovanými a dobovo marginalizovanými obrazmi v podobe estetických noriem, ktoré pôsobia

ako diskurzívne limity ich viditeľnosti.

Takto predstavená teória vizuality na prvý pohľad korešponduje s Rancièrovou teóriou zdieľania vnímateľného. V súlade s Brysonom a Nelsonom Rancière tvrdí, že umenie je vždy identifikované s nejakou formou diskurzívnosti, pretože „bez určitého zdieľania vnímateľného, ktoré ho viaže na určitú politickú formu, umenie neexistuje“ ([5], 63). Zdieľanie vnímateľného vystupuje v jeho koncepcii ako distribúcia viditeľného a neviditeľného, ktorá určuje, kto má, a kto nemá určité kompetencie na základe činnosti, ktorú vykonáva a ktorá „určuje možnosť byť, alebo nebyť viditeľný v spoločnom priestore, môcť v ňom prehovoriť atď.“ ([1], 13). V tomto zmysle politicky určené zdieľanie vnímateľného, o ktorom hovorí Rancière, s pojmom vizuality skutočne korešponduje: oba pojmy vymedzujú rámec možného zdieľania viditeľnosti.

Zhoda je však len zdánlivá, pretože vo viacerých ohľadoch sa tieto pojmy líšia. Na rozdiel od Rancièrovho pojmu *zdieľanie vnímateľného* pojem *vizualita* je zakotvený, podobne ako Foucaultov pojem *epistémé*, v chápaní reprezentácie. Viditeľné, ktoré v danej kultúre v danom období zdieľame, je viditeľným práve preto, že je v daných politických podmienkach reprezentovateľné. Vizualitu možno preto definovať ako súbor reprezentácií legitímne viditeľných v určitom historickom období, umožňujúci politicky vymedziť tento súbor a zároveň chápať pojmy reprezentácie a nereprezentovateľného v rovine estetickej praxe zobrazovania. Takto chápaná vizualita je kultúrnou konštrukciou, umožňujúcou a zároveň ohraničujúcou viditeľnosť reprezentácií v kultúre, pričom sa neodvoláva na nejaké platónske svetlo osvetľujúce preexistujúce predmety. Viditeľnosť tohto druhu je, ako píše G. Deleuze, „*tvorená líniami svetla, formujúcimi rôzne figúry, neoddeliteľné od toho či onoho dispozitívu. Každý dispozitív má svoj režim svetla, spôsob, ktorým svetlo dopadá, tlmí sa a šíri, pričom distribuuje viditeľné a neviditeľné, spôsobuje zrod alebo zánik predmetu, ktorý bez neho neexistuje*“ ([14], 186). Vďaka tejto báze pojem vizuality nielen pripúšťa, ale aj predpokladá koexistenciu viacerých praxí a spôsobov prístupu k obrazu: v danom historickom období je totiž ich legitímnym súborom.

Reflexia vizuality, ku ktorej nás priviedla analýza nejasností v súvislosti s pojmom *zdieľanie vnímateľného*, ukazuje viaceré problematické stránky Rancièrovej koncepcie. Minimálne dve z nich by bolo treba korigovať: jednak to, že Rancièrova reflexia limitov historických režimov zobrazovania je zakotvená vo Foucaultovom chápaní nereprezentovateľného ako zakázaného, a nie v Kantovom a Lyotardovom chápaní vznešeného, na ktoré sa Rancière vo svojej kritike tohto pojmu odvoláva; a jednak to, že každé zdieľanie obrazov, aj to, ktoré je charakteristické pre súčasné obdobie, je zdieľaním reprezentácií.

Ak po tejto korekcii dáme prednosť pojmu *vizualita* pred Rancièrovým pojmom *zdieľanie vnímateľného*, ako nás k tomu nabáda i sama prax, budeme napokon musieť konštatovať, že Rancièrovo odstránenie pojmu reprezentácie zo súčasného diskurzu o obraze nebolo šťastným riešením a že ho tam zo závažných dôvodov bude treba vrátiť. Autor, ktorý hovorí o zdieľaní vnímateľného, definovaného v zmysle *epistémé*, a ktorý zároveň hlása nepotrebnosť pojmu reprezentácie, si totiž protirečí. Nielen preto, že každá selekcia obrazov prebieha v rámci logiky reprezentácie, ale aj preto, že obraz premieňame na reprezentáciu zakaždým, keď ho chceme zdieľať. Odpoveď na otázku, či Rancière vylúčil pojem reprezentácie zo súčasného diskurzu o obraze právom, by teda znela: Nie. Logiku reprezentácie sme zatiaľ neopustili.

LITERATÚRA

- [1] RANCIERE, J.: *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique 2000.
- [2] RANCIERE, J.: Le destin des images. In: *Le destin des images*. Paris: La Fabrique 2003.
- [3] RANCIERE, J.: S'il y a de l'irreprésentable. In : *Le destin des images*. Paris: La Fabrique 2003.
- [4] RANCIERE, J.: Lyotard et l'esthétique du sublime: une contre-lecture de Kant. In: *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée 2004.
- [5] RANCIERE, J.: L'esthétique comme politique. In: *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée 2004.
- [6] RANCIERE, J.: *La haine de la démocratie*. Paris: La Fabrique 2005.
- [7] RANCIERE, J.: *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée 2001.
- [8] KANT, I.: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon 1975.
- [9] LYOTARD, J. F.: *Leçons sur l'analytique du sublime*. Paris: Galilée 1991.
- [10] LYOTARD, J. F.: *Discours, figure*. Paris: Klincksieck 1985.
- [11] FOUCAULT, M.: *Rád diskurzu*. Bratislava: Agora 2006.
- [12] FOUCAULT, M.: *Slová a veci. Archeológia humanitných vied*. Bratislava: Kalligram 2000.
- [13] DELEUZE, G.: *Foucault*. Praha: Herrmann & synové 1996.
- [14] DELEUZE, G.: Qu'est-ce qu'un dispositif? In: *Michel Foucault philosophe*. Paris: Seuil 1989.
- [15] MARCELLI, M.: *Michel Foucault alebo stat' sa iným*. Bratislava: Kalligram 2005.
- [16] MARIETTI, K. A.: *Michel Foucault. Archéologie et généalogie*. Paris: Librairie générale française 1985.
- [17] NELSON, R. S.: Descartes's cow and other domestications of the visual. In: *Visuality before (and beyond) the Renaissance: seeing as others saw*. Cambridge: Cambridge University Press 2000.
- [18] BRYSON, N.: The gaze in the expanded field. In: Foster, H.: *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press 1988.

Mgr. Michaela Fišerová

Katedra filozofie a dejín filozofie FiF UK

UFR de Sciences Sociales, Université Paris 7 – Denis Diderot, Paríž

michaelafiserova@yahoo.fr