

Krisis

Tijdschrift voor actuele filosofie

AUKJE VAN ROODEN

OPTISCHE MACHINES

Recensie van: Jacques Rancière (2011) *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Parijs: Galilée, 307 pp. Vert. Jacques Rancière (2013) *Aisthesis. Scenes from the aesthetic regime of art*. New York: Verso, 262 pp.

Krisis 2014, Issue 1

www.krisis.eu

De gemutileerde Torso van Belvedere, Murillo's *Jongens die meloen en druiven eten*, Loië Fullers serpentinedans, Charlie Chaplins pantomime – een heterogener opsomming van kunstuitingen is moeilijk denkbaar. En dan is dit nog maar een kleine greep uit de door Rancière belichte werken. Jacques Rancière's *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art* – dat vorig jaar in Engelse vertaling verscheen – behandelt in totaal veertien 'scènes' die alle aan een specifieke plaats en tijd gekoppeld zijn, in Fullers geval bijvoorbeeld 'Paris, Folies-Bergère, 1893'. Het resultaat is een veelzijdige reis die bijna drie eeuwen beslaat. Een aantal van de door Rancière uitgelichte werken dook al eerder op in zijn oeuvre en uit het dankwoord leren we dat verschillende hoofdstukken oorspronkelijk voor andere gelegenheden zijn geschreven. Dit had kunnen leiden tot een wat gratuit verzamelwerk zonder eigen noodzaak. En inderdaad is dit boek vooral – met veel enthousiasme niettemin – onthaald als een verdere illustratie van het 'esthetische regime' waarvan Rancière in eerdere werken al de contouren schetste. Maar *Aisthesis* is meer dan dat.

Het esthetische regime is een van de drie regimes van zintuiglijke waarneming die Rancière doorgaans onderscheidt (Rancière 2000). De ordening van onze zintuiglijke waarneming – van dat wat algemeen zichtbaar, zegbaar, denkbaar is – bepaalt volgens hem in de meest fundamentele zin onze gemeenschappelijkheid. Die bepaling is zowel esthetisch als politiek. Of beter gezegd: zij is een esthetische aangelegenheid die in de kern politiek van aard is. Uiteindelijk gaat het namelijk om de bepaling wie en wat deel uitmaakt van onze gedeelde ruimte. Rancière onderscheidt in dit verband dus drie regimes, die ieder een eigen logica hanteren om het zintuiglijke te organiseren. Hoewel deze regimes volgens hem naast elkaar kunnen bestaan, hebben zij elkaar qua invloed opgevolgd.

Voor Rancière is met name de overgang van het tweede naar het derde regime van belang, een overgang die hij aan het begin van de negentiende eeuw situeert. Het gaat hier om de overgang van het 'representatieve regime' naar het 'esthetische regime'. De opkomst van het esthetische regime interesseert Rancière al vanaf zijn vroegste geschriften over de arbeidersbeweging omdat hierin het volledige emancipatoire potentieel van een samenleving wordt blootgelegd. Daarvóór – vanaf kortweg Aristoteles' *Poetica* tot het begin van de negentiende eeuw – was de verdeling van het zintuiglijke niet 'esthetisch' maar 'mimetisch'. Zij stond in het teken van *representatie*. Doel van dit regime was het opstellen van regels ter weergave van de werkelijkheid. Het gevolg was een strikte hiërarchie die sociaal-politiek van aard was en die in de kunst gerespecteerd en bestendig diende te worden. De te verbeelden onderwerpen waren bovendien beperkt en vermenging van lage genres, zoals de klucht, met hogere genres als de tragedie was uit den boze.

De overgang naar het esthetische regime – dat nog steeds van kracht is – vormt in dit opzicht een revolutie, omdat hier als enige stelregel geldt dat men moet breken met de regels van het representatieve regime. Niet alleen kan *alles* vanaf dit moment als onderwerp dienen, maar dat onderwerp kan ook op alle mogelijke manieren behandeld worden. Doorslaggevend voor het ontstaan van dit esthetische regime zijn volgens Rancière schrijvers als Flaubert en Balzac, die in hun romans geen onderscheid meer maken tussen het alledaagse en het verhevende, tussen banale en nobele personages. Exemplarisch hiervoor is de openingspassage van

Balzacs *La peau du chagrin* (1831), die een antiekwinkel beschrijft waarin oude en nieuwe, nutteloze en waardevolle, heilige en profane voorwerpen zonder enige ordening door elkaar zijn opgesteld. Balzac, aldus Rancière, 'smeedt [hiermee] een nieuwe rationaliteit van het banale en het onbeduidende die indruist tegen de hoogstaande aristotelische ordeningen' (Rancière 2007: 59). Volgens Rancière is het uiteindelijk deze rationaliteit van het onbeduidende, deze rationaliteit die geen ordening oplegt maar de radicale *equivalentie* van het ongeordende blootlegt, die een emancipatoire kracht heeft.

Het is diezelfde rationaliteit die kunst vanaf het begin van de negentiende eeuw autonoom heeft gemaakt, paradoxaal genoeg dus door de grens tussen kunst en leven op te heffen: volgens de wetten van het esthetische regime kan het hele leven immers tot het domein van de kunst behoren. Deze paradoxale beweging van het esthetische regime vormt een centraal thema in Rancière's latere werk en wordt door hem in *Aisthesis* als volgt verwoord: 'Kunst bestaat als een afgescheiden wereld vanaf het moment dat willekeurig wat er deel van kan uitmaken' (Rancière 2011: 10). Vanaf dat moment is het namelijk de kunstenaar en niet de maatschappelijke orde die bepaalt wat er op het doek of tussen de kaften terecht komt. Dit is ongetwijfeld ook de reden waarom Rancière stelselmatig spreekt over 'esthetica' in plaats van 'kunst'. 'In mijn boek wil ik niet zozeer de esthetica als discipline verdedigen, als wel aangeven dat de discipline van de esthetica zich niet zou moeten bezighouden met kunstwerken. Esthetica is een regime van waarneming, van denken', aldus Rancière in een interview met *Libération* naar aanleiding van het verschijnen van *Aisthesis*.¹ De leidraad van *Aisthesis* vormt dan ook de vraag naar 'hoe het mogelijk is dat iets op een bepaald moment denkbaar wordt . . . Hoe kan het dat een met doeken zwaaiende danseres of een acrobatische mimespeler paradigmatisch worden voor grote kunst? Hoe is het mogelijk dat Charlie Chaplin, toch een soort zot, paradigmatisch wordt voor de moderne kunst?'²

Het antwoord op die vraag wordt door Rancière zoals gezegd dus gevonden in de radicale gelijkheid van ervaringsobjecten, en daarmee van de ervaring zelf, die het esthetische regime kenmerkt. Dit gelijkheidsprincipe vormt dan ook het kader dat de uiteenlopende scènes van *Aisthesis* met elkaar verbindt. Zoals Rancière niet nalaat te vermelden is dit kader

noodzakelijkerwijs open: 'Dit boek is tegelijkertijd af en onafgerond. Het staat open voor verdere uitbreiding, maar ook voor het vormen van andere verhalen, die de afzonderlijke episodes op een andere manier aan elkaar rijgen' (Rancière 2011: 14). Toch zijn de 'episodes' in *Aisthesis* zeker niet willekeurig gekozen. Geen *Fountain*, *Zwart vierkant* of Manet, wel – naast de reeds genoemde werken – Stendhals *Le rouge et le noir*, een essay van Emerson, het *Hanlon Lees Action Theatre*, Ibsens *Bouwmeester Solness*, Rodins sculpturen, Graigs marionettentheater, Stieglitz' fotografie, Vertovs *The man met de camera* en James Agees foto's van armoedige interieurs. Wat Rancière met deze selectie op het oog heeft is naar zijn eigen zeggen niets minder dan een 'contrageschiedenis' van de artistieke moderniteit (Rancière 2011: 13). Hoewel het hier niet altijd minder canonieke werken betreft, schetsen de gekozen scènes volgens Rancière een ander beeld van de moderniteit dan we gewend zijn. In plaats van de moderniteit in navolging van Greenberg te beschouwen als een beweging van verzelfstandiging van het esthetische en het artistieke medium, wil Rancière aantonen dat men in de moderniteit juist het leven in de kunst wilde opnemen. Geen verzelfstandiging dus, maar een vereniging van kunst en leven. Ook in dit opzicht kunnen we *Aisthesis* overigens beschouwen als een nadere uitwerking van eerdere ideeën. Bovendien is juist het feit dat de grens tussen kunst en leven vanaf de negentiende eeuw is opgeheven zoals we zagen de basis voor haar kritisch potentieel (Rancière 2007: 32).

De veertien scènes waaruit *Aisthesis* is opgebouwd vormen volgens Rancière evenzoveel 'kosmossen' waarin de logica van het esthetische regime geïllustreerd wordt. Door de herhaaldelijke en zeer geduldige illustratie van de werking van dit regime, niet alleen in zeer uiteenlopende momenten van de artistieke moderniteit maar ook aan de hand van zeer uiteenlopende kunstvormen, kan Rancière's kritiek op het modernisme alleen maar overtuigen, als zij dat niet al deed. Keer op keer weet Rancière de lezer deelgenoot te maken van de wonderlijke geboorte van dit nieuwe regime. *Aisthesis* is daarmee niet alleen een van Rancière's meest sprankelende, maar ook een van zijn meest gedegen werken. Maar deze studie is meer dan alleen een goed uitgewerkte illustratie van het esthetische regime. Het belang ervan moet vooral worden gezocht in het begrip 'scène' dat door Rancière van een filosofische lading wordt voorzien. Een

scène is bij Rancière het openschuiven van de coulissen, het al schuivende plaatsmaken voor een nieuwe ziens- en denkwijze door een oude te doorbreken. De oerscène, de scène waarvan alle scènes in *Aisthesis* in zekere zin zijn afgeleid, is ongetwijfeld dit tafereel uit Rancières *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* (1981), dat hij ontleent aan het dagboek van een vloerlegger: ‘Als het raam uitkijkt op een tuin of een pittoreske horizon, laat hij zijn armen voor een moment rusten om zich in gedachten mee te laten voeren naar de verthen en daar zelfs meer van te genieten dan de bewoners van de naastgelegen woningen.’³ Het is deze interruptie of inertie van gecodeerde handelingen, van ‘het verhaal; van oorzaken en gevolgen’ dat onze lichamen en ons denken in de gemeenschap voortstuwt (Rancière 2011: 16), die dit tafereel tot een *scène* maakt – en die dit soort scènes exemplarisch maakt voor het esthetische regime. Door te kiezen voor het begrip ‘scène’ in plaats van het meer gebruikelijke ‘*événement*’ of ‘gebeurtenis’ maakt Rancière een beslissende filosofische keuze, de keuze namelijk om niet het evenement zelf te onderzoeken maar de *voorwaarden* van het evenementiële. De scène is immers niet alleen de handeling, maar ook het podium waarop die handeling plaatsvindt. Het gaat hier met andere woorden om het dispositief van de verschijning, om datgene *waardoor* een esthetisch moment kan plaatsvinden. En dit is uiteraard ook wat Rancière met zijn beschrijving van de verschillende ‘regimes’ voor ogen staat.

Dit maakt de status van deze ‘tegenschiedenis’ van de artistieke moderniteit wel complexer dan men op het eerste gezicht zou vermoeden. Doordat hij de aandacht vestigt op het dispositief van de verschijning, gaat het Rancière in *Aisthesis* uiteindelijk niet om de behandelde werken zelf, maar om de manier van kijken en denken die hun ontstaan en waardering mogelijk maakt. De ‘scène’ in *Aisthesis* is dus niet een performance of verschijning, maar is, zoals Rancière ook aangeeft in zijn Prelude, eerder de *enscenering* ervan, ‘het interpretatieve netwerk dat het zijn betekenis geeft’ (Rancière 2011: 11). Rancière opent zijn veertien hoofdstukken dan ook stevast met een uitvoerig citaat waarin het betreffende werk wordt gedeut door een theoreticus: Winckelmann duidt de Torso van Belvedere, Hegel duidt Murillo’s *Jongens die meloen en druiven eten*, Mallarmé de serpentinedans van Loïe Fuller, Sjklovski het pantomimespel van Charlie Chaplin, et cetera. Natuurlijk zijn de door Rancière aangehaalde theoreti-

ci – die in sommige gevallen zelf ook kunstenaar zijn – in de eerste plaats toeschouwers van de door hen geduide werken, toeschouwers die de ruimte zagen om bepaalde waarnemingen, affecten en ideeën samen te brengen en het denkbare opnieuw te bepalen, maar dit neemt niet weg dat de *ontsluiting* van de scène uiteindelijk steeds een theoretische is.

De door Rancière uitgewerkte scènes zijn daarom uiteindelijk geen in-kijkjes in een alternatief pantheon, maar wat hij met een wat vreemde metafoor ‘optische machientjes’ noemt. Zij *doen* eerder iets dan dat zij illustreren, zij weven het interpretatieve netwerk, zij draaien ter plekke aan de knoppen van onze waarneming.

‘[De scène] is een optisch machientje dat ons laat zien hoe het denken bezig is om bepaalde waarnemingen, affecten, namen en ideeën bijeen te brengen en zodoende de zintuiglijke gemeenschap constitueert die door deze verbindingen gecreëerd wordt en de intellectuele gemeenschap die deze verbinding denkbaar maakt.’ (Rancière 2011: 12)

Deze aanpak lijkt in lijn met de educatieve strategie die door Rancière is uitgezet in *Le maître ignorant* (1987) en meer recent in *Le spectateur émancipé* (2008). De kunstbeschouwer is volgens hem geen passieve ontvanger die door een leermeester voorgekauwde kennis tot zich neemt, maar een actieve participant die op eigen kracht, met eigen ogen, waarneemt. Er is in dit geval ook geen leermeester mogelijk omdat het in de esthetische scène niet gaat om de verbeelding van een Idee, maar om de *wording* van een idee, om ‘de creatie van een denken dat nog op zoek is naar zijn formulering’ (Rancière 2011: 200). De vraag die *Aisthesis* oproept, en steeds sterker oproept bij elk nieuw hoofdstuk, is echter in hoeverre de eigen scenografie aan deze educatieve eis beantwoordt. De metafoor van de optische machine moet uiteraard zelfwerkzaamheid suggereren, maar men kan zich niet aan de indruk onttrekken dat Rancière als een meesterlijke regisseur aan de knoppen draait. Niet als de passieve *Übermarionette* van Edward Gordon Graig, maar als de soevereine ontsluitster van alle ontsluitingen. Want wat betekent het eigenlijk te zeggen dat de veertien scènes tonen hoe ‘het denken’ bezig is verbindingen te leggen en zijn formulering te zoeken? Een dergelijke educatieve activiteit is alleen mogelijk wanneer het hier inderdaad ‘een denken’ betreft dat zich onafhankelijk

ontwikkelt. Dit is ook precies wat Rancière in *Le spectateur émancipé* suggereert.

‘[Een artistieke performance] is niet het overbrengen van kennis of begeestering aan de toeschouwer. Zij is dat derde ding dat niemand bezit, waarvan niemand de betekenis kent, dat zich tussen hen voordoet en zich onttrekt aan elke poging tot identificatie van oorzaken en gevolgen.’ (Rancière 2008: 21)

Een dergelijk Bildungsideaal – als het nog zo genoemd mag worden – verdraagt inderdaad alleen onwetende leermeesters. Toch staat dit ideaal op gespannen voet met de positie die Rancière in zijn eigen werk inneemt, een spanning die zich op een heel letterlijke manier toont in de volgende passage uit *Le Spectateur émancipé*: ‘Het beeld spreekt voor zichzelf, zo merkt de onwetende leermeester Rancière op bij een afgebeelde foto van kunstenaar Josephine Meckseper. Om te vervolgen: ‘Dat wat het beeld te zeggen heeft kunnen we begrijpen door de frictie tussen de politieke affiches en de vuilnisbak [die zijn afgebeeld op de foto, AvR] te verbinden met de voor de kritische traditie exemplarische artistieke vorm van de collage’ (Rancière 2008: 31). Deze spanning tussen onwetendheid en sturing, tussen ontsluiting en invulling is exemplarisch voor het hele project van *Aisthesis* als contrageschiedenis van de artistieke moderniteit. Als ingenieur van de optische machine schrijft Rancière misschien niet zozeer voor *wat* we moeten zien maar wel *hoe* we moeten kijken. Hij is niet de toneelschrijver, maar de *stage director* – een functie die nog altijd zeer directief is. Dit roept niet alleen vragen op over de verhouding tussen theorie en praktijk in het esthetische regime, maar ook over de hiërarchie tussen leermeester en toeschouwer. Een reflectie hierop zou een welkome aanvulling geweest zijn op deze sprankelende en gedegen studie.

Aukje van Rooden is universitair docent Filosofie van kunst en cultuur aan de Universiteit van Amsterdam. Onder haar (co-)redactie verscheen onder meer *De nieuwe Franse filosofie. Denkers en thema's voor de 21e eeuw* (Amsterdam: Boom 2011).

Literatuur

Rancière, J. (2011) *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Parijs: Galilée. Vert. J. Rancière (2013) *Aisthesis. Scenes from the aesthetic regime of art*. New York: Verso.

Rancière, J. (2008) *Le spectateur émancipé*. Parijs: La Fabrique.

Rancière, J. (2000) *Le partage du sensible*. Parijs: La Fabrique. Ned. vert. J. Rancière (2007) *Het esthetische denken*. Amsterdam: Valiz.

Rancière, J. (1987) *Le maître ignorant*. Parijs: Fayard. Ned. vert. J. Rancière (2007) *De onwetende meester*. Leuven: Acco.

© De Creative Commons License is van toepassing op dit artikel (Naamsvermelding-Niet-commercieel 3.0). Zie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/nl> voor meer informatie.

¹ ‘La rupture. C’est de cesser de vivre dans le monde de l’ennemi.’ *Liberation* 16 november 2011. Interview met Loret.

² Idem.

³ Gabriel Gauny, ‘Le travail à la tâche’, *Le Philosophe plébien, textes choisis et présentés par Jacques Rancière* (Parijs: La Découverte/Presses Universitaires de Vincennes, 1983), 91.