

Σύγκριση

Τόμ. 32 (2023)



Η πολιτική λειτουργία του έργου τέχνης στον διακαλλιτεχνικό ορίζοντα: Το παράδειγμα του Jacques Rancière

Αγγελίνα Μιχάλη

Copyright © 2023, Αγγελίνα Μιχάλη



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Μιχάλη Α. (2023). Η πολιτική λειτουργία του έργου τέχνης στον διακαλλιτεχνικό ορίζοντα: Το παράδειγμα του Jacques Rancière. *Σύγκριση*, 32, 53–61. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrissi/article/view/35797>

Η πολιτική λειτουργία του έργου τέχνης στον διακαλλιτεχνικό ορίζοντα: Το παράδειγμα του Jacques Rancière

1. Εισαγωγή

Η καλλιτεχνική δραστηριότητα αποτελεί μια από τις πιο αρχέγονες ανθρώπινες πρακτικές, αλλά οι λειτουργίες, οι μορφές και οι τροπικότητες της τέχνης μεταβάλλονται ριζικά, από εποχή σε εποχή, κατ' αναλογία με τους εκάστοτε κοινωνικούς μετασχηματισμούς. Έτσι, στο πλαίσιο της Νεωτερικότητας, η τέχνη υπηρέτησε συχνά τον ρόλο του αντιβάρου απέναντι στην κοινωνική και οικονομική βαρβαρότητα, μέσω του ρομαντισμού και, εν συνεχεία, των διάφορων πρωτοποριακών κινημάτων (Νταντά, σουρεαλισμός, καταστασιακοί).

Εξειδικεύοντας, κατά την τελευταία εικοσαετία, πληθαίνουν ολοένα οι φωνές που καταλογίζουν στους κριτικούς αμηχανία να προσεγγίσουν τη σύγχρονη τέχνη (Bourriaud, *Σχεσιακή Αισθητική* 11). Τα καίρια ερωτήματα που αφορούν την κοινωνική διάσταση του καλλιτεχνικού φαινομένου εγείρονται εκ νέου με τρόπο επιτακτικό: *Κατά πόσον η καλλιτεχνική πρακτική αποτελεί και πολιτική πράξη; Με άλλα λόγια, σε τι συνίσταται η πολιτική λειτουργία της τέχνης; Μπορεί να θεωρηθεί το πολιτικό συνάμα και αισθητικό κριτήριο;* Ενώπιον αυτού του κριτικού ελλείμματος, σημαντικοί φιλόσοφοι, όπως ο Jacques Rancière ή ο Georges Didi-Huberman, επιχειρούν να αναδείξουν τα επίκαιρα καλλιτεχνικά διακυβεύματα, ανανεώνοντας την εννοιολογική εργαλειοθήκη της Αισθητικής και υπερβαίνοντας τα παρελθόντα παραλυτικά αδιέξοδα της Κριτικής.¹

Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται σε ορισμένους βασικούς άξονες της ρανσιερικής Αισθητικής, και επιχειρεί να αναδείξει τον διακαλλιτεχνικό ορίζοντα, στον οποίο θεμελιώνεται η αντίληψη του Rancière για την καλλιτεχνική εικόνα και την πολιτική της λειτουργία.

2. Η Αισθητική και η Πολιτική ως καθεστώτα ταυτοποίησης

Οι αισθητικές παρατηρήσεις του Rancière βασίζονται στην αντίληψή του για την Αισθητική, την οποία κατανοεί ως «καθεστώως λειτουργίας της τέχνης» και «μορφή ταυτοποίησης», δηλαδή ως μια ειδική σχέση ανάμεσα σε «πρακτικές, μορφές ορατότητας και τρόπους νοητότητας» που καθορίζουν *τι είναι τέχνη* στις εκάστοτε κοινωνικοϊστορικές συνθήκες (*Δυσφορία* 27, 42).

Υιοθετώντας μια ιστορική αντίληψη ταυτοποίησης του καλλιτεχνικού φαινομένου, ο Rancière αναφέρεται στις πολυάριθμες εργασίες του² σε τρία καλλιτεχνικά καθεστώτα: το ηθικό, το αναπαραστατικό και το αισθητικό.³ Ειδι-

¹ Όπως φέρ' ειπείν το αίτημα για *απόλυτη αυτονομία του έργου τέχνης*, το οποίο καταλήγει σε παράδοξο, το ερώτημα για το *αν μπορεί να γραφτεί ποίηση μετά το Άουσβιτς*, που είναι τόσο γνωστό ώστε χάνει την κριτική δυναμική του, ή η απαίτηση να αναστοχαστεί ο καλλιτέχνης τη θέση του στις σχέσεις παραγωγής.

² Βλ. *La Mésestence, Δυσφορία, Ο μερισμός*.

³ Στο ηθικό καθεστώς, κατεξοχήν παράδειγμα του οποίου αποτελεί η πλατωνική *Πολιτεία*, επικρατεί η αληθειακή αξίωση προς το έργο τέχνης· στο αναπαραστατικό, δεσπάζει η κατηγορία

κότερα, στο *αισθητικό καθεστώς* που επικρατεί σήμερα, η ιδιότητα του έργου τέχνης δεν έλκεται πλέον ούτε από τη συμφωνία της εργασίας του καλλιτέχνη με μια εντελή ιδέα του προτύπου ούτε από τους κανόνες της αναπαράστασης, «αλλά από το γεγονός ότι ανήκει σε μια ειδική αισθητηριακή κατάσταση». Έτσι, η καλλιτεχνική ιδιότητα κάποιου πράγματος συναρτάται, κατά τον φιλόσοφο, με «μια διάκριση ανάμεσα στους τρόπους του είναι». Ο Rancière θα υπογραμμίσει τη σημασία της συμβολής των «πρωτεργατών φιλοσόφων της αισθητικής» – Καντ, Αντόρνο, Σίλλερ, Χέγκελ, Σοπενάουερ και Νίτσε–, οι οποίοι «συνέλαβαν κατ’ αρχάς και εννοιολόγησαν τη συντριβή του καθεστώτος» της μίμησης και «σκέφτηκαν μια θεμελιώδη μετατόπιση» με βάση την οποία «τα πράγματα της τέχνης ταυτοποιούνταν όλο και λιγότερο σύμφωνα με τα πραγματικά κριτήρια των “τρόπων του ποιείν”, ορίζονταν όλο και περισσότερο βάσει αισθητών “τρόπων του είναι”» (*Δυσφορία* 43-44, 19, 22).

Η κατανόηση της Αισθητικής ως «καθεστώ[το]ς ταυτοποίησης της τέχνης» αποτελεί προϋπόθεση για τη σύνδεσή της με την Πολιτική, η οποία, επίσης, εξαρτάται από ένα «ειδικό καθεστώς ταυτοποίησης» (Rancière, *Δυσφορία* 39). Με βάση τον συλλογισμό του Rancière, μάλιστα, τόσο η Αισθητική όσο και η Πολιτική συνιστούν μορφές *μερισμού του αισθητού* (Rancière, *Ο μερισμός*), εφόσον και οι δύο επιδιώκουν: «[την] κατανομή και ανακατανομή των θέσεων και των ταυτοτήτων, [την] περίτμηση και αναπερίτμηση των χώρων και των χρόνων, του ορατού και του αόρατου, του θορύβου και της ομιλίας [...]» (Rancière, *Δυσφορία* 38).

3. Ηθική στροφή: ομοιοπαθητική της συναίνεσης

Εξαιρετικό ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι οι περισσότεροι σύγχρονοι θεωρητικοί που επιχειρούν να ανανεώσουν τον κριτικό λόγο εκκινούν σημειώνοντας ότι, αν και φαίνεται να επικρατεί μια «έκδηλη κοινωνικοποίηση/πολιτικοποίηση των καλλιτεχνικών πρακτικών», αυτή, δίνοντας προτεραιότητα σε μια «κοινοτική, διαβουλευτική και επικοινωνιακή επούλωση των τραυμάτων», λειτουργεί τελικά ομοιοπαθητικά⁴ και υπόρρητα, απωθεί το *πολιτικό* που είναι ο «οντολογικός και ανεξάλειπτος χαρακτήρας της ρήξης, της διαφωνίας και του ανταγωνισμού» (Σταυρακάκης και Σταφυλάκης 20-21).

Όπως εξηγεί ο Rancière, η βασιλεία της ηθικής που επικρατεί, σήμερα, δεν έχει καμία σχέση με την παλιά κανονιστική ηθική. Αντιθέτως, συνίσταται στην κατάργηση της διάκρισης «ανάμεσα στο γεγονός και το δίκαιο», «το είναι και το δέον είναι». Ηθική είναι «η ταύτιση όλων των μορφών λόγου και πρακτικής κάτω από την ίδια, μη διακριτή οπτική γωνία» – με άλλα λόγια, μια κατάσταση *συναίνεσης* που αποτελεί τον αντίθετο πόλο της πολιτικής διχογνωμίας. Κατ’ επέκταση, η ηθική στροφή κυοφορείται στη μορφή της άπειρης δικαιοσύ-

της μίμησης και μέσα από την εφαρμογή της αναπαράστασης συγκροτούνται αληθοφανείς εμφανίσεις, σύμφωνα με προκαθορισμένες συμβάσεις, βλ.: Rancière, *Δυσφορία* 43.

⁴ Σε μια συνέντευξή του, ο γάλλος κριτικός τέχνης και θεωρητικός της σχεσιακής αισθητικής Nicolas Bourriaud θέτει το ζήτημα με τρόπο εύγλωττο: «Όλη αυτή η πολιτικώς ορθή αντίληψη που εξετάζει τα έργα βάσει των μηνυμάτων που μεταδίδουν μου είναι παντελώς αδιάφορη. [...] Το πρόβλημά μου με όσα γράφω είναι ότι από τη μία πλευρά έχω να πολεμήσω όσους θεωρούν ότι η τέχνη έχει να κάνει με το “όμορφο” και από την άλλη όσους θεωρούν ότι οι ιδέες αρκούν και ότι το μόνο που χρειάζεται είναι να λες πολιτικές εξυπνάδες. Και οι δύο αντιλήψεις είναι εξίσου άσχετες» (“Τέχνη”).

νης, του απόλυτου δικαίου του θύματος. Με τον τρόπο αυτό, η *συναίνεση* ανοίγει τον δρόμο στην προστασία από έναν «πανταχού παρόντα εχθρό», στην παρέμβαση δηλαδή –υπό τη μορφή του ανθρωπιστικού– ενός Άλλου που έρχεται να διασφαλίσει τα δικαιώματα του θύματος απέναντι στον καταπιεστή: «Ο ανθρωπιστικός πόλεμος γίνεται ο χωρίς τέλος πόλεμος κατά του τρόμου: ένας πόλεμος που δεν είναι στ' αλήθεια πόλεμος αλλά μηχανισμός άπειρης προστασίας, τρόπος διαχείρισης ενός τραύματος ανυψωμένου σε επίπεδο πολιτιστικού φαινομένου» (Rancière, *Δυσφορία* 141-142, 148, 151).

Αυτή τη νέα κοινωνική κατάσταση που τείνει πλέον να παγιωθεί σε όλες τις εκφάνσεις του μετανεωτερικού βίου επιχείρησε να περιγράψει ο Baudrillard με τους όρους *προσομοιώσεις* και *υπερπραγματικότητα*: σύμφωνα με τον γάλλο φιλόσοφο, οι *προσομοιώσεις* που επιβάλλουν τα μέσα μαζικής επικοινωνίας έχουν επικρατήσει έναντι της πραγματικής εμπειρίας σε τέτοιο βαθμό, ώστε εικόνες και θέαμα αντικαθιστούν πλέον τον κόσμο του νοήματος και τις έννοιες της ταξικής σύγκρουσης και παραγωγής. Συνομιλώντας με αυτή τη φιλοσοφική αντίληψη, ο Rancière αντιλαμβάνεται το πραγματικό ως το «αντικείμενο μιας μυθοπλασίας» η οποία συνιστά μια «κατασκευή του χώρου στην οποία συνυφάνονται το ορατό, το ρητό και το εφικτό». Ο κυρίαρχος συναινετικός μύθος εμφανίζεται ως το «πραγματικό καθαυτό». Έτσι, «η σχέση της τέχνης με την πολιτική δεν είναι ένα πέρασμα του μυθικού στο πραγματικό, αλλά μια σχέση ανάμεσα σε δύο τρόπους παραγωγής μύθων». «Υπάρχουν διπλώσεις και αναδιπλώσεις του κοινού αισθητού ιστού, όπου ενώνονται και διαχωρίζονται η πολιτική από την αισθητική [...]» (Rancière, *Ο χειραφετημένος* 96).

4. Αισθητική και Πολιτική: η επίδραση της διαφωνίας

Σε σχέση με το αισθητικό καθεστώς, ο Rancière υποστηρίζει ότι η αισθητική επίδραση είναι η επίδραση της *διαφωνίας* (dissensus) – την οποία χαρακτηρίζει η άρση οποιασδήποτε προκαθορισμένης σχέσης ανάμεσα στην καλλιτεχνική στόχευση, την καλλιτεχνική παραγωγή και τα αποτελέσματά σε ένα συγκεκριμένο κοινό. Με άλλα λόγια, η *διαφωνία* επιτελεί τη διατάραξη μιας κατάστασης και την αναδιαμόρφωσή της με βάση ένα άλλο αντιληπτικό και σημασιολογικό σύστημα. Εξού και το ουσιώδες στοιχείο του αισθητικού καθεστώτος είναι η ακαθοριστία (Rancière, *Ο χειραφετημένος* 72-75, 63, 84).

Αξίζει, επιπλέον, να σημειωθεί ότι, όπως διευκρινίζει ο ίδιος ο Rancière, «η πολιτική δεν είναι η άσκηση της εξουσίας και η πάλη για την εξουσία». Για τον γάλλο φιλόσοφο, η πολιτική νοείται ως ένας ειδικός χώρος, «μια ιδιαίτερη σφαίρα εμπειρίας, αντικειμένων που έχουν τεθεί ως κοινά [...] και υποκειμένων που [...] αναγνωρίζονται ως ικανά να προσδιορίσουν αυτά τα αντικείμενα και να επιχειρηματολογήσουν σε ό,τι τα αφορά». Έτσι, όταν η πολιτική εργάζεται προς τη δημιουργία της *διαφωνίας* που θα ανανεώσει τον μερισμό του αισθητού, συγκροτεί μια «αισθητική της πολιτικής» (*Δυσφορία* 37, 38).

Από την άλλη, ο Rancière κάνει λόγο για την «πολιτική της αισθητικής» αναφερόμενος στον τρόπο «με τον οποίο οι πρακτικές και οι μορφές ορατότητας της τέχνης παρεμβαίνουν [...] στον μερισμό του αισθητού» (*Δυσφορία* 38). Μια διάκριση θα ήταν, λοιπόν, σκόπιμη ανάμεσα στην *πολιτική* ως «περιοχή φαινομένων» ή πεδίο του κοινωνικού όλου (θεσμοί, κόμματα, ιδεολογίες, εκλογικά συστήματα κλπ.) και στο *πολιτικό* ως «στοιχείο οντολογικό», ως *συμβάν* που διαταράσσει την εκάστοτε καθεστηκυία τάξη (Σταυρακάκης και Σταφυλά-

κης 21).⁵ Όπως διευκρινίζει ο γάλλος φιλόσοφος: «Η τέχνη δεν είναι πολιτική κατ' αρχάς λόγω των μηνυμάτων και των αισθημάτων που μεταδίδει σχετικά με την τάξη του κόσμου. Ούτε είναι πολιτική λόγω του τρόπου με τον οποίο αναπαριστά τις δομές της κοινωνίας, τις συγκρούσεις ή τις ταυτότητες των κοινωνικών ομάδων» (*Δυσφορία* 36). Αντιθέτως, το *πολιτικό* προϋποθέτει μια διεργασία δημιουργίας διχογνωμίας (*Δυσφορία* 38). Αντιλαμβανόμενος, έτσι, το *πολιτικό*, ο Rancière, αξιώνει από την τέχνη να χαράξει μια νέα «τοπογραφία του δυνατού» (*Ο χειραφετημένος* 63). Στην πραγματικότητα, λοιπόν, η Αισθητική και η Πολιτική συνδέονται στον ρανσιερικό στοχασμό «ως μορφές διαφωνίας», ως «εγχειρήματα αναδιαμόρφωσης της κοινής εμπειρίας του αισθητού» (*Ο χειραφετημένος* 81).

5. Ο διακαλλιτεχνικός ορίζοντας της σκεπτόμενης εικόνας

Αναζητώντας νέα ριζοσπαστικά ερμηνευτικά σχήματα, ο Rancière θα προτείνει στο βιβλίο του *Ο χειραφετημένος θεατής* τον όρο της *σκεπτόμενης εικόνας*, στην καρδιά της οποίας εντοπίζει τη ζητούμενη *διαφωνία* που οδηγεί στην ανανέωση του μερισμού του αισθητού. Εκεί, σχολιάζοντας την καταληκτική φράση του μπαλζακικού *Σαραζίν*, «η μαρκησία παρέμεινε σκεπτική», ο Rancière θα υποστηρίξει ότι: «Η ιστορία καθηλώνεται σε έναν πίνακα. Αλλά ο πίνακας αυτός σηματοδοτεί μια ανατροπή της λειτουργίας της εικόνας. Η λογική της οπτικότητας δεν έρχεται πλέον να συμπληρώσει τη δράση. Έρχεται να την αναστείλει ή μάλλον να την αναπαράγει» (151). Όπως θα σπεύσει να υπογραμμίσει ο Rancière, «το τέλος της *μίμησης* δεν είναι το τέλος της απεικόνισης», αλλά η έλευση ενός νέου τύπου εικονικού (Rancière, *Δυσφορία* 18).

Η σκεπτόμενη διάθεση της εικόνας θα οριστεί ως η «νέα λειτουργία» που επήλθε μετά την αισθητική ρήξη και συνίσταται σε ένα σχήμα που «συνενώνει, χωρίς να τα ομογενοποιεί δύο συστήματα έκφρασης». Ωστόσο, δεν πρόκειται απλώς για μια συλλειτουργία λογοτεχνίας και ζωγραφικής κατά την οποία η μία τέχνη θα εμπλούτιζε την άλλη, παράγοντας ένα «πλεόνασμα νοήματος». Αντιθέτως, «οι μορφές της αισθητικής εμπειρίας και οι τρόποι της λογοτεχνίας δημιουργούν ένα καινοφανές πεδίο του ορατού, νέες μορφές ατομικότητων και συνδέσεων [...]». Η *σκεπτόμενη διάθεση* είναι, συνεπώς, σύμφωνα με τον φιλόσοφο, «η ένταση ανάμεσα σε διάφορους τρόπους αναπαράστασης», η «λανθάνουσα παρουσία ενός συστήματος έκφρασης μέσα σε ένα άλλο». Μέσα από τον ορισμό της *σκεπτόμενης διάθεσης* που «διαρρηγνύει τη σχέση ανάμεσα στην αφήγηση και την έκφραση» καθίσταται φανερό ότι το *πολιτικό*, όπως αναδύεται στις διάφορες εκφάνσεις του στη ρανσιερική προσέγγιση, θεμελιώνεται σε έναν διακαλλιτεχνικό ορίζοντα (Rancière, *Ο χειραφετημένος* 150, 151, 83, 142, 153, 151).

Η αισθητική φιλοσοφία του Rancière βασίζεται σε μια συγκεκριμένη αντίληψη για την τέχνη σύμφωνα με την οποία το λεκτικό και το ορατό συμφύρονται εντός του *εικονικού*:

⁵ Ειδικότερα, για τον Rancière, το *πολιτικό* «συνίσταται στο να αναδιαμορφώσει τον μερισμό του αισθητού που προσδιορίζει τα κοινά στοιχεία μιας κοινότητας, να εισαγάγει νέα υποκείμενα και αντικείμενα, να καταστήσει ορατό ό,τι ήταν άορατο και να επιτύχει να ακουστούν ως ομιλητές όσοι γίνονταν αντιληπτοί ως θορυβώδη ζώα και μόνο» (*Δυσφορία* 38).

Οι λέξεις περιγράφουν αυτό που το μάτι θα μπορούσε να δει ή εκφράζουν αυτό που δεν θα δει ποτέ, φωτίζουν ή σκιάζουν σκόπιμα μια ιδέα. Οι ορατές μορφές προτείνουν μια σημασία προς κατανόηση ή την αφαιρούν [...] η εικόνα δεν είναι μια αποκλειστικότητα του ορατού. Υπάρχει ορατό που ανάγεται σε εικόνα, υπάρχουν εικόνες που αποτελούνται μόνο από λέξεις. (Rancière, *Το πεπρωμένο* 18)

Στο πλαίσιο αυτό, η σκέψη του Rancière φαίνεται να παρουσιάζει σημαντικές αναλογίες με την προσέγγιση του Georges Didi-Huberman, ο οποίος επίσης υπερβαίνει την αντίθεση ανάμεσα στο ορατό (visible) και το λεκτικό (dicible). Στο βιβλίο του *Ce que nous voyons, ce que nous regarde* ο Didi-Huberman ορίζει το οπτικό (visual) ως ένα πεδίο ανησυχίας και διερώτησης που μας επιβάλλει «ένα άνοιγμα, μια απώλεια [...] στον χώρο της ορατής μας βεβαιότητας» («une ouverture, une perte [...] dans l'espace de notre certitude visible»: 75-76, [μτφρ. δική μου]). Ειδικότερα, περιγράφει μέσα από παραδειγματικές εφαρμογές σε λογοτεχνικά και εικαστικά έργα την ικανότητα ορισμένων εικόνων να μας θέτουν ενώπιον ενός κενού, ενός κοίλου χώρου που «που μας κοιτάζει, μας αφορά, και, κατά μία έννοια, μας συγκροτεί» («un vide qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue»: 11, [μτφρ. δική μου]). Πιο συγκεκριμένα, ο Didi-Huberman εγγράφεται σε μια ομάδα σύγχρονων θεωρητικών της εικόνας, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι οι εικόνες είναι ενεργές και αυτόνομες κι ότι δεν αναπαριστούν κάποια πραγματικότητα που προϋπάρχει, αλλά δημιουργούν τη δική τους. Πολλή έμφαση δίδεται, έτσι, στον θεατή και τις αντιδράσεις του, από τις οποίες προκύπτει και η δραστηριότητα των εικόνων.

Ο Rancière, ωστόσο, εγείρει έντονες αμφιβολίες σχετικά με μια ευθεία πορεία από την εικόνα στον θεατή, δίχως τη μεσολάβηση του λόγου. Όπως φαίνεται ήδη από την ορολογία που αναπτύσσει (βλ. *σκεπτόμενη διάθεση, φράση-εικόνα, μεγάλη παράταξη*), ο φιλόσοφος υποστηρίζει ότι η όποια επίδραση των εικόνων προκύπτει ακριβώς μέσα από τη σχέση τους με μια αφήγηση ή έστω από την απουσία αφήγησης, τη σιωπή. Με ένα άρθρο του, που εξελίχθηκε σε δημόσιο διάλογο ανάμεσα στους δύο φιλοσόφους, ο Rancière αμφισβήτησε τη μέθοδο του Didi-Huberman διαφωνώντας σχετικά με την ικανότητα των εικόνων «να παίρνουν θέση» (βλ. Didi-Huberman, *Quand les images*) και υπογραμμίζοντας τη σημασία του λόγου ως προϋπόθεσης για την κινητοποίησή τους (βλ. Rancière, “Images re-read”; Didi-Huberman, “Image, Language”).

Επικρίνοντας τον Didi-Huberman ότι αποσιωπά τη σημασία των λέξεων –της αφήγησης που συνοδεύει αναγκαστικά κάθε εικόνα ή την αφηγηματικής λογικής οργάνωση των έργων–, ο Rancière επιμένει ότι μια εικόνα γυμνή εντελώς από λόγο δεν μπορεί να ασκεί επίδραση μόνο δια της εμφανίσεώς της, εάν δεν ανήκει έστω σε μια διαδοχή άλλων εικόνων: «Η εικόνα έχει αξία ως αποσυνδεδετική δύναμη, καθαρή μορφή και καθαρό πάθος που αποδιαρθρώνει την κλασική τάξη [...] των μυθοπλαστικών πράξεων, των ιστοριών». Παρόλο, λοιπόν, που παραδέχεται ότι οι εικόνες είναι εξίσου και «λειτουργίες», ο Rancière υποστηρίζει ότι η ιδιότητά τους αυτή προκύπτει ως σχέση «ανάμεσα στο όλον και στα μέρη, ανάμεσα σε μια ορατότητα και μια δύναμη σημασίας και συγκίνησης, [...] ανάμεσα σε προσδοκίες κι αυτό που έρχεται να τις ικανοποιήσει» (Rancière, *Το πεπρωμένο* 52, 14).

Ανακεφαλαιώνοντας, για τον Rancière, η μεσολάβηση των λέξεων είναι απαραίτητη, ώστε να συγκροτηθεί ένα καθεστώς μέσα στο οποίο να καταστεί

ορατή η παρουσία. Έτσι, μπορεί στο αισθητικό καθεστώς το κριτικό κείμενο να μην λείπει αυτό που ο πίνακας οφείλει να είναι, αλλά λέγοντας τι είναι τέχνη ή τι έκανε ο τάδε καλλιτέχνης στο δείνα έργο, η κριτική διαμορφώνει ένα καθεστώς ορατότητας.

6. Παραδειγματικές εφαρμογές: το μη αναπαραστάσιμο

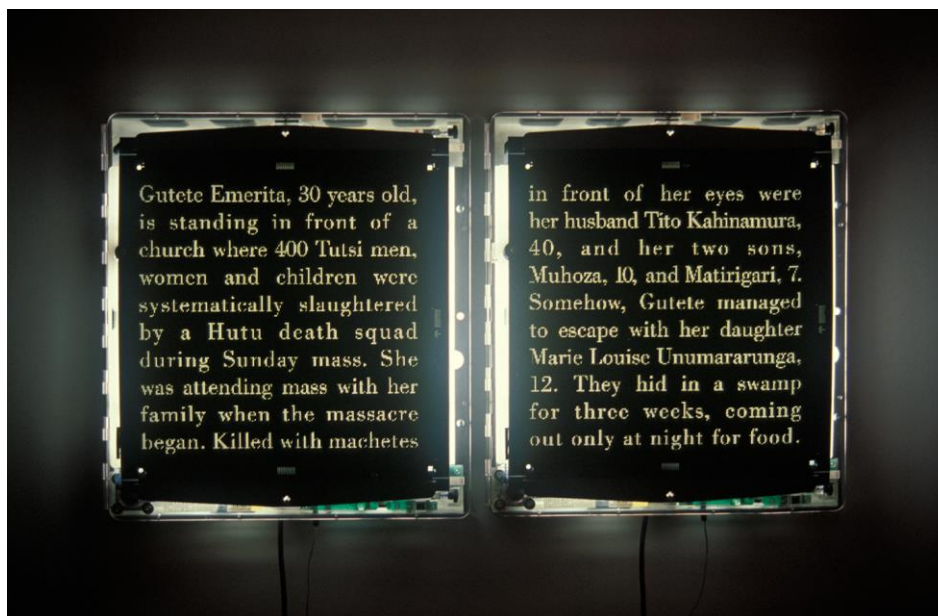
Μια από τις κεντρικές κατηγορίες της ηθικής στροφής που «επηρεάζει σήμερα την αισθητική και την πολιτική», καταστέλλοντάς τες είναι, σύμφωνα με τον Rancière, το «μη αναπαραστάσιμο», επειδή λειτουργεί εξίσου παραλυτικά με τον τρόπο. Με τον όρο αυτό, που αναπτύσσεται στον *Χειραφετημένο θεατή*, ο φιλόσοφος προσπαθεί να εξετάσει τι είναι εκείνο που καθιστά μια εικόνα ανυπόφορη αλλά και την επίδραση που δύνανται να έχουν οι εικόνες στον θεατή (Rancière, *Δυσφορία* 141, 138, 158).

Όντας ο ίδιος ακόρεστος αναγνώστης και θεατής του καλλιτεχνικού φαινομένου, ο Rancière αναλύει στο σύνολο του έργου του πολυάριθμα παραδείγματα προκειμένου να εξηγήσει την αισθητική ορολογία που εισάγει και να διερευνήσει τις ερμηνευτικές της δυνατότητες. Ενδεικτικά, στον *Χειραφετημένο θεατή*, ο φιλόσοφος αναφέρεται στο έργο *Τα μάτια της Γκουτέτε Εμερίτα* (*The Eyes of Gutete Emerita*, 1996) του χιλιανού καλλιτέχνη Alfredo Jaar:



Εικόνα 1: Alfredo Jaar: *The eyes of Gutete Emerita* (ελλ. *Τα μάτια της Γκουτέτε Εμερίτα*) (1996), Βίντεο-Εγκατάσταση, © Alfredo Jaar.

Πρώτον, σημειώνει ο Rancière, η φωτογραφία από μόνη της, χωρίς την ιστορία της Γκουτέτε Εμερίτα, η οποία είδε να σφαγιαζείται η οικογένειά της, κατά τη σφαγή της Ρουάντα, δεν γίνεται κατανοητή.



Εικόνα 2: Alfredo Jaar: *The eyes of Gutete Emerita* (ελλ. *Τα μάτια της Γκουτέτε Εμερίτα*) (1996), Βίντεο-Εγκατάσταση, © Alfredo Jaar.

Επιπλέον, εάν, σύμφωνα με τη ρανσιερική ορολογία, το εν λόγω έργο συγκροτεί μια νέα τοπογραφία του ορατού, δηλαδή, μια νέα σχέση ανάμεσα στο ορατό και το λεκτικό, είναι επειδή μορφοποιείται βάσει ενός σχήματος μετωπυμίας: μας δείχνει το μέρος αντί του όλου, τα μάτια στη θέση των σφαγιασθέντων κορμιών αλλά και το αποτέλεσμα αντί της αιτίας (Rancière, *Ο χειραφετημένος* 97, 124). Το γεγονός μάλιστα ότι ο καλλιτέχνης τοποθετεί στη θέση του τρομακτικού θεάματος τα μάτια αυτής της γυναίκας ανατρέπει, επιπλέον, την αντίληψη του ατομικού και του πολλαπλού. Έχουμε συνηθίσει, υπογραμμίζει ο Rancière, να βλέπουμε σώματα που γίνονται αντικείμενα λόγου χωρίς να έχουν τα ίδια τον λόγο (124). Στην περίπτωση του Jaar, το θύμα διατηρεί το δικαίωμα της σιωπής ή της απόκρυψης των συναισθημάτων του και αντικρίζει κατάματα τον θεατή. Το ζήτημα, λέει ο Rancière, δεν είναι αν θα πρέπει να αναπαραστήσουμε τη βία που υπέστησαν τα θύματα, αφού κάθε εικόνα αποτελεί μέρος μιας παράταξης άλλων εικόνων (124) – το ζήτημα είναι να διατηρήσουμε τη *διαφωνία* (Rancière, “Το διακύβευμα”).

Αναλύοντας την αντίληψη του Rancière για την αισθητική και την πολιτική ως μορφές μερισμού του αισθητού, εξετάσαμε ορισμένες από τις δεσπόζουσες έννοιες της φιλοσοφίας του, όπως η αισθητική επίδραση της *διαφωνίας*, η οποία φαίνεται να βρίσκει εφαρμογή σε εκείνα τα έργα που, συμφύροντας διαφορετικούς τρόπους αναπαράστασης, δημιουργούν *σκεπτόμενες εικόνες*.

Επιχειρήσαμε, έτσι, να αποδείξουμε ότι, μέσα από το πρίσμα της ρανσιερικής αισθητικής, τα διακαλλιτεχνικά έργα αναδεικνύονται ως προνομιακό πεδίο προκειμένου η καλλιτεχνική εικόνα να εκδηλώσει την *πολιτική λειτουργία* της, η οποία αποτελεί μείζον διακύβευμα της σύγχρονης τέχνης.

Βιβλιογραφία

- Baudrillard, Jean. *Ομοιώματα και προσομοίωση*, μετάφραση Στέφανος Ρέγκος. Πλέθρον, 2019.
- Bourriaud, Nicolas. “Τέχνη δεν γίνεται μόνο με τις ιδέες.” *Το Βήμα*, 24 Νοεμβρίου 2008, <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/nicolas-bourriaud/> [ανακτήθηκε: 04/03/2022].
- Bourriaud, Nicolas. *Σχεσιακή Αισθητική*, μετάφραση και επιμέλεια Δημήτρης Γκιννοσάτης. ΑΣΚΤ, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. “Image, Language the other dialectic.” Translated by Elise Woodard, et al. *Angelaki*, vol. 23, no. 4, 2018, pp. 19-24.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Minuit, 1992.
- Didi-Huberman, Georges. *Quand les images prennent position. L’Oeil de l’histoire*, 1. Minuit, 2009.
- Rancière, Jacques, “Το διακύβευμα είναι να καταφέρουμε να διατηρήσουμε τη διαφωνία.” *Αυτολεξεί*, 1 Απριλίου 2021, <https://www.aftoleksi.gr/2021/04/01/jacques-ranciere-to-diakyveymana-kataferoyme-na-diatirisoyme-ti-diafonia/> [ανακτήθηκε: 04/03/2022].
- Rancière, Jacques. “Images re-read: the method of Georges Didi-Huberman.” Translated by Laura Katherine Smith, et al. *Angelaki*, vol. 23, no. 4, 2018, pp. 11-18.
- Rancière, Jacques. *La Méésentente: Politique et Philosophie*. Galilée, 1995.
- Rancière, Jacques. *Δυσφορία στην Αισθητική*, μετάφραση Θωμάς Συμεωνίδης. Εκκρεμές, 2018.
- Rancière, Jacques. *Ο μερισμός του αισθητού. Αισθητική και πολιτική*, μετάφραση Θεόδωρος Παραδέλλης. Εκδόσεις του Εικοστού πρώτου, 2012.
- Rancière, Jacques. *Ο χειραφετημένος θεατής*, μετάφραση Αλέξανδρος Κιουπκιολής. Εκκρεμές, 2015.
- Rancière, Jacques. *Το πεπρωμένο των εικόνων*, μετάφραση Θωμάς Συμεωνίδης. Στερέωμα, 2020.
- Σταυρακάκης, Γιάννης και Κωστής Σταφυλάκης, επιμελητές. *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, μετάφραση Μάντυ Αλμπάνη, κ.ά. Εκκρεμές, 2008.

Résumé

Angelina Michali

La fonction politique de l'œuvre d'art dans l'horizon interartistique: L'exemple de Jacques Rancière

Selon nombreux théoriciens, la catégorie esthétique du beau n'a-t-elle plus un fondement aujourd'hui, étant donné que la fonction politique émerge comme enjeu majeur de l'art contemporain. En se penchant sur certains de principaux axes de l'Esthétique de Rancière, ce travail vise à explorer l'enjeu politique des œuvres artistiques contemporaines comme une catégorie esthétique et tente de mettre en évidence la conception de Rancière de la fonction artistique du *dissensus*. Plus précisément, selon le philosophe français, certaines œuvres ont la tendance à supprimer toute relation prédéterminée entre le but artistique, la production artistique et les effets sur un public spécifique, en perturbant une situation et la reconfigurant sur la base d'un autre système perceptuel et sémantique. Cette hypothèse de travail est motivée par l'observation qu'au cours des dernières décennies, *le politique* est de plus en plus au centre des recherches d'importants philosophes de l'Esthétique française, tels que Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman ou Nicolas Bourriaud. Dans ce contexte, l'intermédialité apparaît comme le cadre privilégié de la fonction politique d'art contemporain.