

# Openbaarheid en esthetiek bij Rancière. Een annotatie bij het melancholische project van Lyotard

Frederik Le Roy & Kathleen Vandeputte

## Inleiding

Onvermijdelijk roept openbaarheid haar tegendeel op: de beweging om iets openbaar te maken, is verbonden met een tegenbeweging die bepaalde domeinen afsluit van wat gezien, gehoord of waargenomen kan worden op het publieke forum. In de hedendaagse (kunst)filosofie neemt geen enkele filosoof zo scherp de spanningverhouding tussen wat waarneembaar en niet waarneembaar is, kan of mag zijn, onder de loep als Jacques Rancière. Zijn analyse van politiek en esthetiek heeft immers de scheiding tussen wat waarneembaar en niet waarneembaar is, als inzet. In deze tekst gaan we na wat de gronden en implicaties zijn van Rancières kritiek op de kunstfilosofie van het sublieme van Jean-François Lyotard en de relationele esthetica van Nicolas Bourriaud. Laatstgenoemden zouden immers een vorm van ethiek laten intermediëren in de onmiddellijke relatie die Rancière bemerkt tussen esthetica en politiek. Het conflict tussen de *différend* van Lyotard en de *mésentente* van Rancière zal hierbij een pivoterende functie hebben.

## 1. Politiek, esthetiek en het delen van het zintuiglijk waarneembare

Politiek heeft volgens Rancière als doel het ongeziene of het ongehoorde een plaats te geven in de heersende bestuursorde (*la police*). Omdat in het politieke de specifieke deling van het waarneembare (*un partage du sensible*), eigen aan de bestuursorde, op het spel wordt gezet, is politiek steeds verbonden met het esthetische. *Partage* betekent voor Rancière niet enkel een verdeling als scheiding van de bestaande politieke orde maar ook een deling van sensoria, van gevoeligheden, waardoor een gemeenschappelijk aspect ten grondslag ligt aan deze deling. Politiek maakt zichtbaar, ze creëert een ruimte waarin wie niet gehoord kon worden binnen bestaande bestuursorde, niet langer uitgesloten wordt uit 'het systeem van waarneembare vanzelfsprekendheden' (Rancière 2007a, 15). Een illustratie van een dergelijke deling is dat de heersende bestuursorde aan de proletariërs oplegt dat ze overdag moeten werken en 's nachts slapen. Deze orde wordt 'herverdeeld' wanneer de proletariërs de nacht aanwenden om pamfletten te schrijven die hun ongenoegen uitdrukken over de bestaande politieke orde (Rancière 1997).

Voor Rancière is het zo dat een politiek systeem steeds de maatschappij opdeelt in bepaalde groepen (bijvoorbeeld in verschillende economische klassen). Voor elk van die opgedeelde groepen bestaat er een bepaald bewegingsveld en zijn ze gebonden aan bepaalde richtlijnen, wetgevingen en normen, die opgelegd worden door de bestaande politieke orde. Pas wanneer deze gevestigde orde herdacht of herschreven wordt kan het ongehoorde gehoord worden. Het politieke vloeit voort uit het conflict over deze deling van het zintuiglijk waarneembare – er gaat steeds een creatief scheppingsproces aan vooraf waarin het esthetische een politieke geladenheid krijgt voor zover een bepaalde *partage du sensible* gecontesteerd wordt.

De onderliggende drijfveer van Rancières werk bestaat eruit om te onderzoeken hoe in beide praktijken (namelijk politiek en esthetica) de deling van het waarneembare de inzet kan worden om politieke en esthetische ruimtes te creëren opdat de bestaande hiërarchische relaties, de bestaande politieke constellaties en indelingen van groepen van mensen door systemen (economisch, rechterlijk, bestuurlijk, pedagogisch...) van elkaar kunnen worden losgekoppeld.<sup>1</sup> Deze loskoppeling is vereist indien diegenen die niet gehoord worden in het bestaande regime, toch een stem willen verwerven. Rancière beoogt niet enkel de gemeenschap sensibel te maken voor differente vormen van politiek-esthetische scenario's. Hij verbindt ook een metapolitieke component aan deze deling. Deze metapolitiek ontstaat uit de relatie tussen esthetiek en politiek en houdt de creatie van een nieuwe gemeenschap met een gedeelde ervaring in. Rancière onderscheidt deze metapolitiek van zowel parapolitiek die hij toeschrijft aan Aristoteles, als aan

archipolitiek die hij toeschrijft aan Plato, en die overeenkomen met de drie regimes die hij onderscheidt. Alle drie zijn zij vormen van de relatie tussen politiek en filosofie (zie voor de uitwerking hiervan: Rancière 1998).

De taak van de politiek bestaat uit het aan het licht brengen van wat niet gehoord of gezien wordt, maar wat evenzeer recht heeft om een stem te verwerven. Deze vorm van rechtvaardigheid kan enkel tot stand komen op een 'esthetische' wijze met name door het herconfigureren van bepaalde verbanden en ruimtes waardoor een geheel nieuwe politieke constellatie ontstaat. Politiek kan dus niet losgekoppeld worden van esthetiek en evenmin kan ze voor Rancière een ethische inmenging verdragen. Betekent dit dat Rancière een esthetica voorstaat die het politieke gehalte van kunst situeert in haar radicale weigering om een sociale of politieke functie te vertolken – een visie die door Adorno werd ontwikkeld, ondermeer in zijn befaamde essay *Commitment* uit 1962, en een postmoderne echo krijgt in Jean-François Lyotards esthetica van het sublieme? In deze tekst willen we onderzoeken of het esthetische denken van Rancière begrepen kan worden als een hefboom tussen de relationele esthetiek van Bourriaud en Lyotards esthetica van het onrepresenteerbare. We zullen ons de volgende vragen stellen: hoe verhoudt Rancière zich tot het (postmoderne) verschil-denken van Lyotard waarin het onrepresenteerbare een cruciale plek krijgt? Hoe kan hij beweren dat bij Lyotard "politiek en esthetica samen opgaan in ethiek," net zoals in de relationele esthetiek? (Rancière 2005, 19, parafrase).

## 2. Drie regimes van de kunsten

Om deze vragen te beantwoorden en Rancières kritiek op zowel sublieme kunst als relationele kunst te kunnen onderbouwen, moeten we eerst nagaan waar hij deze esthetica's situeert in de evolutie van het denken over kunst. Meteen zullen we beter begrijpen wat hij verstaat onder 'ethiek' en 'esthetiek'.

In tegenstelling tot wat zijn populariteit in de hedendaagse kunstkritiek kan doen vermoeden, is Rancière een oneigentijds filosoof. Niet alleen grijpt hij in één van zijn belangrijkste werken terug naar de obscure pedagoog Jean-Joseph Jacotot (Rancière 1987) of verricht hij onderzoek naar de weinig modieuze geschiedenis van de arbeidersbewegingen in de negentiende eeuw (vgl. Rancière, 1981). Bovenal wil hij af van de "armzalige dramaturgie van einde en terugkeer" (Rancière 2007a, 13) die het hedendaagse vertoog over kunst en politiek, zowel in de kunstkritiek als in academische middens, in haar greep houdt. In plaats van over kunst en politiek in termen van 'failliet', 'dood' of 'verlies' te spreken, wil Rancière het politieke potentieel van kunst benadrukken. Wanneer hij de ontoereikendheid aankaart van veelgebruikte categorieën zoals moderniteit, modernisme, postmodernisme of avant-garde dan doet hij dit om zelf een aantal historische en conceptuele aanknopingspunten – regimes noemt hij ze – te introduceren die de kunstgeschiedenis en -kritiek in een ander licht moeten stellen. Met Foucault noemt Rancière deze werkwijze soms ook 'archeologisch': het is een onderzoek naar de manier waarop kunstpraktijken zichtbaar en bespreekbaar worden/werden gemaakt, hoe deze conceptualiseringen doorheen de geschiedenis transformeerden en wat deze transformaties betekenden voor de 'verdeling van het zintuiglijk waarneembare' op politiek vlak. Net als Foucault wijst Rancière 'alle scenario's van historische noodzakelijkheid' af: de 'archeologie van onze tijd' is 'een topografie van mogelijkheden die hun eigenschap van mogelijkheid behouden'. (Rancière 2007f, 85) In tegenstelling tot Peter Bürger, Roland Barthes, Jean-François Lyotard en vele anderen is het belangrijkste breekpunt in deze transformatiegeschiedenis niet de historische avant-gardebeweging of het modernisme maar het ontstaan van de romantische esthetica en wat hij de 'esthetische revolutie' noemt aan het begin van de negentiende eeuw.

Het is binnen het 'esthetische regime van de kunst' dat we Rancières afwegingen over Lyotards sublieme kunstopvatting en de relationele esthetiek zullen moeten situeren. Dat kunnen we echter pas doen als we eerst de twee regimes hebben geschetst die aan dit 'esthetische regime van de kunst' voorafgaan, meer bepaald het 'ethische regime van beelden' en het 'representatieve regime van de kunsten'. Daarbij moeten we in gedachten houden dat, hoewel deze regimes historisch gesitueerd zijn, ze tot op vandaag doorwerken. Het hedendaagse vertoog over kunst en politiek is zelfs doorspekt met sporen van de ethische en representatieve regimes – zoals we zullen zien, is dit erg problematisch volgens Rancière.

Van de drie regimes van de kunst is het *ethische* het oudste. Omdat kunstwerken tijdens dit regime nog geen autonomie verworven hebben, kadert de vraag naar het statuut van de kunst hier in het bredere vraagstuk van het statuut van beelden. In het ethische regime worden beelden onderzocht op hun waarheidsgehalte (bv. welke oorsprong heeft een beeld?) en op het effect op het ethos van het individu en de gemeenschap (bv. leidt een beeld ons naar de waarheid en vooral naar de ware inrichting van de staat?). Uit de voorbeeldvragen die we in parenthese aanhaalden, kan al worden afgeleid dat Plato's *De staat* het bekendste en meest invloedrijke exemplum van het ethische regime is. (Rancière 2007a, 28-29) Diens veroordeling van dichters, toneelschrijvers en schilders steunt op een rigoureuze opdeling van beelden volgens hun maatschappelijke doelmatigheid. Dat artistieke beelden slechts schijnbeelden zijn, is volgens Rancière trouwens niet de hoofdreden voor Plato's veroordeling van de kunstenaar. Beeldenmakers zijn niet welkom in de ideale staat omdat ze de strakke organisatie van het maatschappelijke leven in de war kunnen sturen doordat ze een private bezigheid (nabootsingen maken) publiek bedrijven (bijvoorbeeld via toneelvoorstellingen). (idem, 67-69) Artistieke beelden verzaken dus aan het doel dat (goede) beelden dienen na te streven, namelijk "zowel kinderen als volwassen burgers, op een bepaalde manier opvoeden en betrekken bij de verdeling van activiteiten in de stadstaat." (idem, 29) De kern van het ethische regime om beelden te beoordelen is het criterium van ethische doelmatigheid.

Het is bekend dat Aristoteles het platoonse wantrouwen tegenover beelden in zijn *Poëtica* contesteert. Hiermee zal Aristoteles volgens Rancière voor het eerst het *representatieve regime van de kunsten* formuleren. Aristoteles schreef de artistieke representatie niet af, zoals Plato deed, maar beregelde ze: in de tragedie bijvoorbeeld, moeten de handelingen geordend worden tot er een duidelijk begin, midden en einde is; de dramatische handeling of plot primeert op de vormelijke uitvoering, etc. In dit regime, dat zijn hoogtepunt zou kennen in het classicisme, zijn kunstwerken niet langer onderworpen aan hun waarheidswaarde of hun nut maar aan (expliciete en impliciete) normen en conventies die bepalen hoe een bepaald onderwerp afgebeeld of nagebootst moet worden. Typend voor het representatieve regime is de hiërarchische ordening van deze representatiewijzen: er worden verschillende genres onderscheiden in een hiërarchische classificatie waarbij het genre afgestemd moet zijn op het gerepresenteerde onderwerp (de indeling van genres door de Franse Academie tijdens de zeventiende eeuw is daar waarschijnlijk het best gekende en meest expliciete voorbeeld van een dergelijke hiërarchie). De gepaste representatiewijzen worden vastgelegd in poëtica's waarin ook regels worden geformuleerd die bepaalde onderwerpen uitsluiten (vgl. Rancière 2007b, 85-91). In tegenstelling tot wat het geval was in het 'ethische regime van beelden' verwerft kunst in het representatieve regime een zekere autonomie: er wordt een onderscheid gemaakt tussen de Schone Kunsten en andere afbeeldingen. Ook dit regime heeft een meta-politieke component. Rancière stelt dat er een 'analoge relatie' is met 'een algehele hiërarchie van politieke en sociale activiteiten' (Rancière 2007a, 32).

Aan het begin van de negentiende eeuw en met de opkomst van het *esthetische regime van de kunsten* wordt het systeem van de beregelde representatie ondermijnd. Kunst bevestigt zijn eigen autonomie maar doet dit paradoxaal genoeg door zich werkwijzen toe te eigenen uit het niet-artistieke domein, door zich met andere woorden in te laten met procédés uit activiteiten die in het representatieve regime buiten de kunst als 'Schone Kunst' stonden. Kunst neemt zo een uitzonderingspositie in: wanneer de grens tussen kunst en leven doorlaatbaar wordt, kan kunst elementen uit de orde van het sociale ontdoen van elke instrumentele dwang en tot kunst verheffen. Dit paradoxale samengaan van autonomie en heteronomie kan het beste geïllustreerd worden met een voorbeeld uit de (realistische) literatuur die voor Rancière een doorslaggevende rol speelt in de ontregeling van het representatieve regime. In Balzacs *La peau de chagrin*, één van de favoriete voorbeelden van Rancière, wandelt het hoofdpersonage een antiekzaak binnen waar hij antieke en moderne, profane en heilige, banale en gesofisticeerde voorwerpen in een willekeurige opstelling aantreft. Het beeld van de opeenstapeling van objecten waarin geen indeling volgens onderwerp, geschiedenis of waarde is aangebracht maar die in de roman van Balzac verheven wordt tot een autonoom, poëtisch kunstwerk (letterlijk 'un poème sans fin' (Balzac 1966 [1831], 36.), is emblematisch voor wat zich in het esthetische regime voltrekt. Rancière schrijft: 'Balzac smeedt een nieuwe rationaliteit van het banale en onbeduidende die indruist tegen de hoogstaande aristotelische ordeningen' (Rancière 2007a, 59).<sup>2</sup> Deze opheffing of verwarring van de tegenstelling tussen het verhevende en het banale heeft een meta-politieke lading: wanneer in *La peau de chagrin* de hiërarchische bepaling van wat wel en niet opgenomen mag worden in de wereld van de kunsten wordt opgeheven, wordt een herverdeling van het zintuiglijk waarneembare bewerkstelligd

die haar analogie kent in de politiek. De plek die het heterogeen-zintuiglijk krijgt in de kunst, bevat een appèl om de verdelingen die het publieke forum beheersen en afbakenen in vraag te stellen. De herverdeling van het waarneembare in de esthetiek is de opmaat voor een politieke herverdeling van het waarneembare waardoor wat voorheen uitgesloten was uit de gemeenschappelijke waarneming, zichtbaar wordt. Het esthetische regime is een spiegel voor politieke emancipatiebewegingen: 'We kunnen in feite zeggen dat de "esthetische revolutie" een nieuwe opvatting van de politieke revolutie heeft voortgebracht, namelijk als zintuiglijke vervolmaking van een gemeenschappelijke menselijkheid die vooralsnog slechts als idee bestond'. (Rancière 2007a, 40). Startpunt van deze beweging zijn Schillers *Brieven over de esthetische opvoeding van de mens*.

Hoewel het 'esthetische regime van de kunsten' in de eerste plaats een 'identificatiestelsel' (Rancière 2007a, 28) voor de historische conceptualisering van bepaalde kunstpraktijken is, lijkt Rancière het project van de 'esthetische revolutie' ook voor de huidige kunstpraktijk te willen verdedigen. In tegenstelling tot het ethische en representatieve regime draagt dit regime immers de politieke belofte van emancipatie met zich mee, van een publieke ruimte waar het ongehoorde hoorbaar gemaakt kan worden. De kunsten kunnen hun politieke relevantie krijgen door in te spelen op dat wat ze gemeen hebben met het politieke, namelijk: 'lichamelijke houdingen en bewegingen, functies van het spreken, onderverdelingen van het zichtbare en het onzichtbare'. (Rancière 2007a, 26) De herverdeling van het waarneembare gaat echter niet zonder conflict: niet alleen is de beweging tot herverdeling conflictueus, elke nieuwe herverdeling produceert daarenboven een nieuwe deling die noodzakelijk steunt op een proces van in- en uitsluiting. Het is precies de miskenning van de conflictueuze aard van het politieke en het esthetische die Rancière het hedendaagse kunstdiscours ten laste legt. Dat het politieke conflict (met andere woorden het conflict over de 'verdeling van het waarneembare') wordt uitgevlakt, zal het belangrijkste verwijt zijn dat Rancière maakt aan het adres van zowel Lyotards sublieme esthetica als de relationele esthetiek. Volgens Rancière wordt de kunst in deze esthetica's gedepolitiseerd – een beweging die kenmerkend is voor een veralgemeende 'ethische wende' in de hedendaagse cultuur (Deze 'ethische wende' wordt geëxpliciteerd onder deel 5 van deze tekst).

### 3. Onenigheid over de *différend*

Dat Rancière zich afzet tegen Lyotard kan enigszins verwonderlijk lijken. Zeker hun denken over politiek heeft immers vele raakvlakken. Beiden willen zowel de illusies van de representatie doorprikken als een stem geven aan diegenen wiens stem ongehoord blijft om zo het afwijkende aan het licht te brengen. Ze zetten zich beiden af tegen het model van de communicatieve rationaliteit dat Habermas ontwikkelde: een deliberatieve democratie vooronderstelt immers dat de gesprekspartners op gelijke voet staan en het eens zijn over de onderwerpen van het politieke dispuut. In de ogen van Rancière en Lyotard echter, is er slechts dan sprake van politiek als elke consensus over het onderwerp van debat ontbreekt en beide gesprekspartners elkaar daarenboven niet als gesprekspartners (kunnen) (h)erkennen.

Toch zijn er cruciale verschillen tussen Lyotard en Rancière die wijzen op een geheel eigen politieke agenda. Rancière distantieert zich van het essentieel discursieve wezen van een onontkoombare *différend* dat Lyotard voordraagt en spreekt veeleer over een politiek van de perceptie waarin het conflict over het waarneembare centraal staat dat via een esthetische herschikking van ruimtes op politiek vlak manifest kan worden.<sup>3</sup> Concreet betekent dit dat Lyotard het conflict steeds vanuit een taal filosofische benadering definieert. Wat gebeurt, wat op ons afkomt (het *il arrive*) noemt hij de 'frase', die niet noodzakelijk talig is, maar die wel constitutief en discursief is (De frase is niet noodzakelijk talig omdat ook stilte, een handzwaai, het spinnen van een kat een frase kan zijn. Ze is wel discursief omdat de frase in een bepaald vertooggenre wordt uitgedrukt, of dit nu ethisch, politiek, esthetisch of descriptief is.). De singuliere gebeurtenis, de presentie van de frase kan volgens Lyotard niet gerepresenteerd worden, waardoor de *différend* verabsoluteerd wordt en zijn onrepresenteerbaarheid onontkoombaar wordt. Het verschil kunnen we immers niet representeren, we kunnen er geen gepast idioom voor vinden en consensus is helemaal uitgesloten. De belangrijkste reden voor deze verabsolutering vinden we terug wanneer Lyotard spreekt over de 'inhakingen' die we kunnen geven op een voorafgaand vertooggenre. Omdat we volgens Lyotard niet anders kunnen dan een antwoord geven op het laatste vertooggenre, de laatste zin, de laatste frase - zelfs de stilte is voor hem een antwoord - *moeten* we steeds inhaken op een welbepaald

vertooggenre (of het nu discursief, ethisch, politiek, descriptief of stilzwijgend is). De moeilijkheid ligt in het gegeven dat elk genre gelijkwaardig is aan of evenveel recht heeft om te 'verschijnen' dan elk ander genre, aangezien we niet weten *hoe* we moeten inhaken maar enkel *dat* we moeten inhaken. Het gevolg is dat het verschil ontologisch inherent is aan de taal en dat een 'oorlog in de taal' wordt geconstitueerd (Lyotard 1985, 236).<sup>4</sup>

Lyotard benadrukt dat er altijd bepaalde *différends* zijn die, net omdat ze behoren tot heterogene vertooggenres, niet kunnen worden opgelost omdat er geen gepast idioom is waarin het fundamentele verschil kan worden uitgedrukt. Omdat in het dominante discours nooit plaats kan gegeven worden aan het 'marginale', ongearticuleerde phoné – het geluid dat slechts een schreeuw is en geen logos – pleit Lyotard voor de ontvankelijkheid (*passibilité*) voor de onhoorbare stemmen, voor het onzegbare, voor het onrepresenteerbare waarvoor elk passend idioom ontbreekt. Het gaat hier om de fundamentele en radicale onmogelijkheid om het verschil in een heersend discours in te passen. Bij Rancière daarentegen speelt het discursieve geen essentiële rol waardoor hij kan 'ontkomen' aan het thema van het onrepresenteerbare en onzegbare andere, en het creatieve scheppingsproces van de politiek centraal kan stellen. De opzet van Rancière's denken over politiek verschilt dan ook danig van dat van Lyotard. De *mésentente* die volgens Rancière de drijvende kracht uitmaakt van het politieke gebeuren, is een conflict tussen de dominante ordening van het waarneembare en datgene wat buiten deze orde wordt gesloten en geen conflict tussen verschillende heterogene vertooggenres die niet tot elkaar herleid kunnen worden (Lyotards *différend*). Terwijl Lyotard enkel in het onrepresenteerbare een rationalisering van de *différend* bemerkt, kan Rancière op esthetisch-politiek niveau een verwerkelijking geven van het conflict. We willen niet suggereren dat Lyotard zich ontrekt aan elke politieke taak maar aangeven dat hij deze op een andere manier invult. Deze invulling vormt het onderwerp van Rancière kritiek. Rancière wil het politieke conflict niet opsluiten in een taal filosofisch onmogelijkheid maar wil het situeren in de openbare afbakening van wat gemeenschappelijk is of niet. Zijn benadering is dan 'pragmatisch': ze noopt tot handelen, bijvoorbeeld tot de bijzondere handeling die de kunstpraktijk is.

Het meningsverschil over het conflict gaat verder dan een terminologisch verschil tussen Lyotards *différend* en Rancières *mésentente*. Een voorbeeld kan helpen om Rancières eigen invulling van het politieke conflict verder te onderzoeken. In een interview illustreert Rancière de situatie van onbegrip waarin de actoren van de politieke strijd niet dezelfde ruimte delen (er is als het ware geen gedeelde 'openbare ruimte' waar ze elkaar kunnen treffen) met de opstand van het plebs tegen de patriciërs in Rome. Hoewel ze oog en oog staan met de misnoegde plebejers, 'begrijpen de patriciërs op de Aventijn niet wat het plebs te zeggen heeft: ze *verstaan de geluiden niet die voortkomen uit de mond van de plebeërs*. Om toch auditief begrijpelijk en visueel herkenbaar te zijn als legitieme sprekende subjecten moeten de plebeërs niet enkel hun positie bepleiten maar moeten zij ook het discussieplatform construeren op een manier dat de patriciërs het platform erkennen als een gedeelde wereld' (Rancière 2000b, 116, cursief toegevoegd).<sup>5</sup> Als antwoord op deze *mésentente*, het wederzijdse onbegrip dat de politiek kenmerkt, moet een 'scène', een platform of een ruimte uitgevonden worden waar de gesproken woorden voor beide partijen hoorbaar zijn, waar de grieven voor beide partijen zichtbaar worden en beide partijen als politieke subjecten worden herkend – een creatief proces dat Rancière ook wel een 'poëtica van kennis' of een 'poëtica van de politiek' noemt (Panagia & Rancière 2000, 113 & 116).<sup>6</sup> Beide partijen moeten zich gezamenlijk aan een creatief talig proces wagen, ze moeten een discours ontwikkelen dat gedeeld kan worden en dat zichtbaar maakt wat voorheen niet zichtbaar was. Dit proces laat een herschrijving en een herconfiguratie van een gedeelde ervaringswereld toe (vgl. Rancière 2005, 16). Wat op het spel staat in dit talige creatieproces is een *gedeelde ervaring*. De inzet van de 'poëtica van de politiek' is in de eerste plaats *esthetisch* voor ze *discursief* is. In vergelijking met Lyotard maakt Rancière een omgekeerde beweging (vgl. Lyotard 1983). Lyotards vertrekt immers vanuit discursieve vertooggenres die dusdanig van elkaar verschillen dat ze hun fundamentele verschilpunten niet via bestaande juridische regels kunnen oplossen. De partijen moeten veeleer teruggrijpen op een esthetische materialiteit om een indicatie te kunnen krijgen van hun verschil. Lyotard zag deze rol weggelegd voor avant-garde en sublieme kunst, van Malevitsj tot Barnett Newman. Rancière benadrukt daarentegen dat niet alleen naar het verschil verwezen kan worden doorheen artistieke tekens maar dat het verschil in een publieke ruimte gedeeld kan worden.

Wie zichzelf niet hoorbaar kan maken op het politieke publieke domein, moet een herverdeling van het waarneembare zien te forceren. In *Politics, identification, and subjectivization* benadrukt

Rancière dat het proces van politieke subjectivering voortkomt uit de wil van de *sans part*, om zichzelf te articuleren. Noodzakelijkerwijs kunnen deze uitgestoten enkel gebruik maken van *misnomers*, van ongepast benamingen waarmee ze zich identificeren als de uitgesloten groep. Enkel door die *misnomers*, door zichzelf een oneigenlijke benaming te geven - oneigenlijk of 'ongepast' omdat de benaming niet 'past' binnen de bestaande orde - kunnen ze zich kenbaar maken aan de heersende orde als de politieke actor die ze eigenlijk niet zijn. Rancière gebruikt hiervoor meermaals het voorbeeld 'We are all German Jews' geuit door Franse studenten tijdens de Parijse protestmarsen in '68. Rancière formuleert dit subjectiveringsproces daarom als "de vorming van iemand die geen 'zelf' is, maar een relatie van een zelf tot een ander" (Rancière 2004, 60).<sup>7</sup> De zelfbenoeming of zelfidentificatie dient oneigenlijk te zijn opdat het heersende beleid zich van het verschil bewust kan worden.<sup>8</sup> Door het proces van subjectivering, dat steeds ook een proces van disidentificatie is, wordt een gemeenschappelijke plaats gecreëerd waarin het dispuut over diegenen die geen plaats hebben in de gevestigde politiek aan de orde wordt gesteld en waardoor de uitgesloten toch een gelijke behandeling kunnen krijgen. Op dit moment wordt politiek volgens Rancière democratie. Democratie is voor Rancière dus geen bestaande staatsvorm maar een gebeurtenis of een proces dat steeds opnieuw moet worden ingezet (en om die reden ook altijd momentaan is). Democratie lijkt voor Rancière dan ook steeds een performatief gegeven te zijn: democratie ontstaat pas op het moment dat de *demos* zich openlijk manifesteert als relevante, politieke actor doorheen het subjectiveringsproces dat we zopas hebben beschreven. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de democratie bij Rancière voortdurend termen uitlokt zoals 'acteren' of 'politieke scène' en de democratie bij uitstek wordt belichaamd in de meest performatieve en tevens meest carnavelske uitingen van de politiek zoals protestmarsen, manifestaties en manifesten:

The principle of *demos* is translated by the activities of those who make pronouncements and demonstrations, affirming a power denied to words and judgment. It is from *demos* that those who have no business speaking, speak, and those who have no business taking part, take part. These subjects give themselves collective names (the people, citizens, the proletariat, German Jews, and so on) and impose a reconfiguration of the sensible by making visible what was not visible, beginning with themselves as subjects capable of speaking about common ground. (Rancière 2000b, 19). Democracy is the paradoxical government of those who do not embody any title for governing the community (ibidem).

De *partage du sensible* krijgt hier zijn dubbele betekenis: tegelijk een herverdeling van de bestaande ordening van het waarneembare als het 'delen' of 'gemeenschappelijk worden'. De *partage du sensible* zorgt immers voor de creatie van nieuwe ruimten waarin de '*sans part*' als gelijken in het publiek licht kunnen treden.

#### 4. Melancholie van de kunst: Lyotards sublieme esthetica.

Het belang dat gehecht wordt aan 'gelijkheid' doet vermoeden dat politieke maar ook esthetische representatie voor Rancière problematisch zijn. Sinds zijn breuk met Althusser eind jaren '70, bekommert Rancière zich om wat we het 'probleem van de plaatsvervanger' zouden kunnen noemen. Hij nam aanstoot aan de pogingen van de filosofie om te spreken in naam van de verworpene (de arme, de proletariër, de massa). Een filosofie die voor zichzelf een rol weggelegd ziet om de onmondige een stem te geven, ontkent in Rancières ogen de mogelijkheden die de onmondige kan hebben om *zichzelf* hoorbaar te maken. Een dergelijke filosofie doorbreekt de situatie van ongelijkheid niet maar bestendigt ze. (vgl. Rancière 1984; Rockhill 2004, 2) Wat voor de filosofie geldt, geldt in elk geval ook voor kunst. De politieke relevantie van kunst, hangt niet samen met haar engagement om wat onzichtbaar is openbaar te maken, maar spruit, sinds ze het esthetische regime is ingetreden, voort uit de esthetische praktijk zelf. Zoals we hierboven zagen, kan in het esthetische regime van de kunst het heterogeen-zintuiglijke geherwaardeerd worden omdat kunst wordt bevrijd 'van elke regel, van elke hiërarchie van kunsten, onderwerpen of genres' (Rancière 2004, 23). Kunst draagt daarom een politieke belofte in zich van een nieuwe gemeenschap met een gedeeld sensorium waarin gelijkheid heerst. Rancière noemt dit ook de 'esthetische revolutie' waarin het leven als kunst wordt, wat betekent dat gegeven onderscheidingen en hiërarchieën ook in het maatschappelijk domein worden opgezegd. Rancière

benadrukt echter dat kunst deze belofte nooit volledig kan inlossen en ze op deze ambiguïteit gedijt (vgl. Rancière 2003, 14). Diegenen die deze politieke belofte willen ingevuld zien, zijn in zeker mate veroordeeld tot melancholie.

Niet alleen bestaat het gevaar dat kunstenaars plaatsvervangers worden of de politieke belofte, die samengaat met een zoektocht om het heterogeen-zintuiglijke te herwaarderen, willen ingelost zien. Rancière belangrijkste kritiek gaat uit naar *depolitisering van de kunst* door esthetica om te smeden tot een 'rouwende bezinning' (Rancière spreekt over 'de overgang van het avant-gardistische denken in nostalgie' (Rancière 2007a, 10)). Lyotards 'esthetica van het sublieme' zou daar het voorbeeld bij uitstek van zijn. Het is een pars pro toto voor de de-politisering van de politieke sfeer in de postmoderniteit, waarbij politiek ondergeschikt wordt aan de meer fundamentele sfeer van een ethiek van het getuigen van het andere. De transformatie van de Kantiaanse notie van het sublieme in een getuigen van het onrepresenteerbare ligt daaraan ten grondslag (vgl. Rancière 2007a, 10-11). Rancière benadrukt dat Lyotards lezing van het sublieme het omgekeerde reveleert van wat het sublieme bij Kant betekent. Zoals bekend wijst het sublieme bij Kant op de autonomie van de Rede, omdat ze onze tekortschietende verbeelding kan aanvullen voor die objecten die te overweldigend of te groot zijn om door onze verbeelding gevat te worden. Lyotard echter plooit deze autonomie uitsluitend om naar een heteronomie: het sublieme betekent een ontmoeting met en een onderwerping aan het onrepresenteerbare, aan een alteriteit die het denken overweldigt. Sublieme kunst moet hier de getuige van zijn - *Il faut témoigner du différend* heet het in een bekende zinsnede (vgl. Rancière 2004b). Het is volgens Lyotard aan de avant-garde om nieuwe vormen te creëren die zich van de plicht kwijten om te getuigen van de *différend*. Volgens Rancière is Lyotards onkantiaanse lezing van het sublieme echter 'een manier om het oorspronkelijke pad van de esthetica naar de politiek te blokkeren en om op hetzelfde kruispunt een nieuwe omleidingsweg aan te leggen - een weg met een eenrichtingsverkeer die van de esthetica naar de ethiek leidt' (Rancière 2003, 13).<sup>9</sup>

Deze ethische draai die aan het esthetische regime wordt gegeven, uit zich het sterkst wanneer de representatie van een onmenselijke gebeurtenis als de Holocaust wordt aangesneden - de onmenselijkheid van de kampen is immers het voorbeeld par excellence van het op de klippen gelopen project van de moderniteit waarvan het postmoderne denken vertrekt.<sup>10</sup> Aangezien geen enkele vorm in staat is de gebeurtenis van de Holocaust op een adequate manier weer te geven, wordt gesteld dat ze onrepresenteerbaar is. Getuigen van het Andere in sublieme kunst roept daarom voortdurend de singuliere gebeurtenis op die de Holocaust was. Pleitbezorgers van het onrepresenteerbare zoals Lyotard maken volgens Rancière echter een dubbele fout. Ten eerste stellen ze dat om het absolute andere uit te drukken een esthetische vorm nodig is die recht doet aan deze alteriteit. Aangezien geen enkele vorm in staat is het singuliere van deze alteriteit op adequate wijze weer te geven, moet geconcludeerd worden dat deze onrepresenteerbaar is. Maar het argument van het onrepresenteerbare strookt volgens Rancière niet met de esthetische ervaring. 'In het esthetische regime van de kunst', zo schrijft hij, 'is niets onrepresenteerbaar' (Rancière 2003, 13). Het is immers slechts doordat het onrepresenteerbare relatief is aan een welbepaald regime van representatie waarin de verhouding tussen het zichtbare en het onzichtbare, het zegbare en het onzegbare, gecodificeerd is, dat er gesteld kan worden dat er effectief verwezen kan worden naar zoiets als het onrepresenteerbare. In het esthetische regime kan alles in dezelfde mate, vanuit de idee van gelijkheid, gerepresenteerd worden. In tegenstelling tot wat meestal wordt beweerd, toont literatuur van holocaustgetuigen dat de verschrikking waarvan getuigd wordt net wel representeerbaar is.<sup>11</sup> Rancière stelt in dit verband zeer duidelijk het volgende:

Het is [...] omdat alles representeerbaar is [...] dat het probleem van de representatie van de genocide zich stelt. Het probleem is niet of men wel of niet kan/moet representeren maar veeleer wat men wil representeren en welke wijze van representatie men dient te gebruiken voor dit doel (Rancière 2004a, 164).<sup>12</sup>

De ontorechte nadruk die op het onrepresenteerbare wordt gelegd, drukt volgens Rancière dan ook geen realiteit maar een nostalgische wens uit: het is de uitdrukking van een verlangen naar een regime van de kunst waar de adequate representatie nog als criterium kan gelden, op grond

waarvan het esthetische regime een gepaste vorm voor een bepaalde inhoud wordt ontzegd.[13](#)

Op de eerste fout volgt een tweede die de eerste denkfout moet maskeren. De (onterechte) vaststelling dat de onmenselijke gebeurtenis onrepresenteerbaar is, wordt vertaald in een ethische eis die aan de kunst wordt opgelegd: ondanks of misschien zelfs dankzij haar onmacht het onmenselijke te representeren dient goede kunst te getuigen van het onrepresenteerbare, van het ondenkbare, van het radicaal andere en dit om ons te herinneren aan de onmacht van het menselijke denken en het failliet van de filosofische denksystemen die deze onmacht ontkenden. Sublieme kunst belichaamt deze rol. In Lyotards esthetica is sublieme kunst, volgens Rancière, bijgevolg steeds een 'hedendaagse getuige' van de Holocaust. Ze getuigt

van het ondenkbare van de initiële schok en het ondenkbare project om deze ondenkbaarheid te elimineren. Dit gebeurt niet door van de terreur van de kampen [de holocaust] te getuigen, maar door te getuigen van de oorspronkelijke terreur van de geest die de terreur van de kampen wenst uit te wissen. Het legt een getuigenis af, niet door hopen lichamen te representeren, maar door de oranje-gekleurde lichtflits die het monochroom van een canvas van Barnett Newman doorkruist of door eender welke procedure waarbij het schilderen een exploratie van materialen uitdraagt, materialen die worden weggeleid van de taak van representatie.[14](#)

Een esthetica die in het teken staat van de getuigenis van het radicaal andere is een gedepolitiseerde esthetica – net zoals politiek die in het teken van het onrepresenteerbare gedepolitiseerde politiek is. Het conflict over de deling van het waarneembare wordt in de kunst- en politieke filosofie van Lyotard uiteindelijk in het teken gezet van de confrontatie met het radicaal ondenkbare, de onoverkomelijk wonde die eigen is aan de postmoderniteit waarvan het culturele trauma van de Holocaust het symbool is.

## 5. Consensus is geen kunst: relationele esthetica

Een kunstfilosofie die zich in het teken stelt van de getuigenis van de catastrofe, van het onrepresenteerbare andere, drukt niet alleen de onmogelijkheid uit van een adequate presentatie. Ze brengt ook een verandering te weeg in de temporaliteit die eigen was aan de avant-gardekunst die ze als voorbeeld neemt. Van de avant-garde wordt niet de droom van emancipatie bewaard. De Holocaust, de exemplarische gebeurtenis van het totale Andere waarnaar filosofen van het onrepresenteerbare zoals Lyotard steeds teruggrijpen, zorgt voor zo een radicale breuk dat de tijd haar vermogen tot emancipatie of vooruitgang heeft verloren. De tijd keert zich om en blikst voortdurend terug naar de catastrofe die achter ons ligt en waarvan we enkel nog met tekens kunnen getuigen; een dwingend getuigen van de schuld tegenover deze gebeurtenis, van de wet van het Andere. De emancipatiebelofte die Rancière als doel stelt in zijn esthetisch-politieke analyse wordt door het oneindig getuigen van het ondenkbare Andere van het politieke plan geveegd. Er kan geen emancipatie meer plaatsvinden; wat plaatsvindt is een verabsolutering van de dissensus. De kritiek van Rancière op Lyotard lijkt op Habermas' veroordeling van het post-structuralisme. Rancière onderschrijft de poging van deze laatste om het project van de Verlichting opnieuw op de rails te zetten echter niet. Hij ziet allerm minst heil in het moeizame deliberatieproces om het politieke conflict op te lossen in een gedeelde tussenpositie (vgl. Alizart 2006, 20). Rancière wil het politieke verschil scherper stellen, zonder dat de focus verlegd wordt naar het domein van domein het (zogenaamd) onrepresenteerbare. Het streeft niet eens naar 'we agree to disagree' maar naar de bewustwording van een 'we disagree to agree'. Als het adagium van de Verlichting, 'sapere aude', voor Rancière nog geldt dan niet als een 'durf denken' maar als een 'durf delen' of 'durf het verschil te delen'.

In zijn boek 'Le malaise dans l'esthétique' wijdt Rancière een volledig hoofdstuk aan de 'ethische wende' die we in dit artikel al een aantal keer vermeldden. Uit het voorgaande zal duidelijk zijn dat hij daaronder niet wat we 'traditioneel' als ethisch beschouwen verstaan, dat wil zeggen een 'algemene instantie van normativiteit die ons toelaat om de geldigheid van bepaalde praktijken van handelen te beoordelen' (Rancière 2004a, 145).[15](#) Het ethische vormt geen afgescheiden gebied dat bepaalde distincties maakt in ons handelen en ons oordelen, integendeel, het ethische zorgt



veeleer voor de vervaging van verschillende sferen waarin de specificiteit van politieke of artistieke praktijken wordt uitgewist. Deze vervaging van grenzen krijgt bij Rancière de naam consensus mee, die de verschillen tussen mensen uitwist en die een einde stelt aan de politieke emancipatiebelofte. Aangezien politiek voor Rancière drijft op dissensus, is het redelijk te stellen dat hij deze consensuele uitkomst van de ethische draai op zijn minst contesteert.<sup>16</sup>

Rancière beschrijft verder twee gevolgen van het verdwijnen van deze politieke verschillen op het esthetische en het artistieke niveau. De eerste visie is er die kunstfilosofie waar het denken over kunst zich centreert rond het getuigen van het onrepresenteerbare andere waarin Rancière Lyotards sublieme kunst herkent. Een tweede visie op kunst die zich vanuit deze ethische wende doet gelden, wijdt zich volledig aan het herstellen van sociale banden en in het creëren van een sociale band die ultiem moet leiden tot consensus en participatie, kenmerkend voor de relationele esthetiek. Artistieke praktijken spelen een belangrijke rol in dit politieke proces van emancipatie volgens Rancière. Niet alleen zijn ze een index naar de geldende ordening van het zintuiglijk waarneembare, ze kunnen deze ordening ook bevragen en actief transformeren. Recente ontwikkelingen in de wereld van de hedendaagse kunst die door de Franse kunsttheoreticus Nicolas Bourriaud als 'relationele kunst' worden geïdentificeerd, lijken dit uitwisselingsproces tussen politieke en esthetische ruimtes eveneens te thematiseren – het is dan ook niet toevallig dat het denken van Rancière een steile opgang heeft gemaakt in dit discours over hedendaagse kunst. In relationele kunst wordt volgens Bourriaud niet in de eerste plaats het eigen medium of de verhouding tussen de toeschouwer en kunstwerk geproblematiseerd, maar worden het sociale samen-zijn en de intermenselijke verhoudingen de hoofdbekommernis van de artistieke gebeurtenis. Relationele kunstenaars creëren geen kunstobjecten maar efemere ontmoetingen zoals samenwerkingsverbanden, festivals of spelsituaties in publieke of semi-publieke ruimtes zoals musea of galerieën. Dat Bourriaud deze “kunstwerken” aanduidt als ‘alledaagse micro-utopieën’ (Bourriaud 2002, 30) wijst tegelijk de onder- en bovengrens van de politieke en sociale aspiraties van de relationele esthetiek aan: enerzijds wordt komaf gemaakt met de hoogdravende dromen van de moderne kunst, anderzijds treedt de toeschouwer in deze micro-gemeenschap van de kunst steeds in verhouding met de sociale wereld die hem omringt. Bourriaud schrijft immers dat het doel van relationele kunst is ‘de wereld op een betere manier te leren bewonen’ (Bourriaud 2002, 13).

Ondanks het gegeven dat relationele esthetiek en Rancières kunstfilosofie affiniteiten vertonen met elkaar, zet deze laatste grote vraagtekens bij het politieke potentieel dat Bourriaud relationele kunst toedicht. Samengevat meent Rancière dat deze kunst gericht is op consensus en aangezien politiek volgens hem drijft op conflict, betekent dit finaal dat in relationele kunst de politiek van de esthetiek gedepolitiseerd wordt.<sup>17</sup> De ware taak van het politieke schuilt volgens Rancière immers noch in de remediëring van gebrekkige intermenselijke relaties in de extra-artistieke context, noch in de remediëring van vervreemde sociale banden, zoals de relationele esthetiek poogt te doen. Daarom beweert Rancière dat de relationele esthetiek verzandt in een ethiek die als doel heeft om verbroken of vertekende sociale banden te lijmen of om het sociale deficit op te lossen.<sup>18</sup>

## 6. Besluit.

Rancière meent het Lyotardiaanse paradigma van het onrepresenteerbare op te lossen door het democratische principe van gelijkheid en emancipatie voorop te stellen: politiek handelen is handelen vanuit de idee dat iedereen potentieel in een gelijke verhouding tot de wet kan staan en dat elke stem gehoord, iedereen gezien en elke ruimte openbaar kan worden gemaakt. Rancière baseert zich hierbij op Schiller: ‘For Schiller, this new sense carries the promise of equality, the promise of a new way of sharing a common world’ (Rancière 2004c, 13). We zouden kunnen stellen dat de inzet van het esthetische regime de herverdeling van de openbare ruimte is tot een ruimte waar gemeenschappelijkheid wordt gecreëerd en waar gelijkheid mogelijk wordt. Deze nieuwe gedeelde ruimtes zijn steevast momentane condities, waardoor achter elke herconfiguratie van het waarneembare steeds een soort onbeslisbaarheid schuilgaat die ons aanzet nieuwe scenario’s uit te denken zonder dat dit vanuit een ethische eis wordt opgelegd. Zowel bij Lyotard als in de relationele esthetiek dook deze ethische eis op; bij Lyotard om te getuigen van het onzegbare, bij de relationele esthetiek om het politieke potentieel van kunst om te zetten in het herstellen van de sociale banden (vgl. Rancière 2005, p. 22). De vraag blijft echter of het politieke in die mate onbegrensd is dat ze alle onrecht hoorbaar en zichtbaar kan maken. We zouden kunnen spreken van een vorm van optimisme en zelf utopisme dat de kern vormt van Rancière’s weerlegging van

Liotards pessimistische thema van het sublieme. Rancière zal zichzelf echter, in plaats van een utopie, een voorkeur voor 'heterotopie' toedichten, een plaats waar een revaluatie van differente heterogene sensoria kan plaatsvinden zonder dat een totale weergave van alle mogelijke ruimtes simultaan kunnen bestaan (vgl. Rancière 2004, p. 41). Precies uit het gegeven dat nieuwe openbare ruimtes zich niet kunnen bestendigen en steeds onderhevig zijn aan nieuwe configuraties, put de politiek-esthetische filosofie van Rancière zijn revolutionaire of reformatorische kracht

### **Bibliografie.**

Alizart, Mark (2006). "Le Côté Obscur de la French", in: *Fresh Théorie II. Black Album*. Paris: Léo Scheer, 13-25.

Baronian, Marie-Aude, Pablo Lafuente (e.a) (2007). *Grensganger tussen disciplines. Over Jacques Rancière*. Context. Amsterdam: Valiz.

Bourriaud, Nicolas (2002). *Relational Aesthetics*. Paris: Presses du Réel.

Carnevale, Fulvia & John Kelsey (2007). "Art of the possible: in conversation with Jacques Rancière", in: *Artforum*, March, [artforum.com/inprint/id=12843](http://artforum.com/inprint/id=12843) [1], (bezoekt 30 maart 2007).

Crowther, Paul (1992). "Les immatériaux and the postmodern sublime", in: Andrew Benjamin (red.). *Judging Lyotard*. Londen/New York, 192-205.

De Balzac, Honoré (1966 [1831]). *La peau de chagrin*. Paris: Le Livre de Poche.

Déotte, Jean-Louis (2004). "The differences between Rancière's mécontentement (political disagreement) and Lyotard's différend", in: *Substance*, # 103, Vol. 33, No. 1, 77-90.

Liotard, Jean-François (1982). "Presenting the unrepresentable: the sublime", in: *Artforum*, 64-69.

Liotard, Jean-François (1983). *Le Différend*. Paris: Minuit.

Liotard, Jean-François (1984a). "Le différend", in: *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris: Galilée, 25-31.

Liotard, Jean-François (1984b). "The sublime and the avant-garde", in: *Artforum*, 36-43.

Liotard, Jean-François (1985). "Les immatériaux: een interview met Lyotard", in *CNAC Magazine*, No. 26, 12-16.

Liotard, Jean-François (1987). *Het postmoderne uitgelegd aan onze kinderen*. Kampen: Kok Agora.

Liotard, Jean-François (1988). "Preface: reading dossier", in: *The Differend. Phrases in Dispute*. Manchester: Manchester University Press, xi-xvi.

Liotard, Jean-François (1991). *Het enthousiasme. Kants kritiek van de geschiedenis*. Kampen/Kapellen: Kok Agora/Pelckmans.

Liotard, Jean-François (1992). *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*. Kampen/Kapellen: Kok Agora/Pelckmans.

Liotard, Jean-François (1993). "Marie au Japon", in: *Moralités Postmodernes*. Paris: Galilée, 15-24.

Liotard, Jean-François (1996). *Postmoderne fabels*. Kampen: Kok Agora.

Liotard, Jean-François (2000). "La peinture, anamnèse du visible", in: *Misère de la philosophie*. Paris: Galilée, 96-132.

Liotard, Jean-François e.a. (ed.) (1985). *La faculté de juger*. Paris: Minuit.

Panagia, Davide & Jacques Rancière (Summer 2000). "Dissenting words: a conversation with Jacques Rancière", in: *Diacritics*, Vol. 30, No. 2, 113-126.

Rancière Jacques (2004a). *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée.

Rancière, Jacques (1981). *La nuit des prolétaires*. Paris: Fayard.

Rancière, Jacques (1987). *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Poche.

Rancière, Jacques (1992). "Politics, identification, and subjectivization", in: *Oktober*, Vol. 61 (The Identity in Question, Summer), 58-64.

Rancière, Jacques (1997). *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*. Paris: Hachette.

Rancière, Jacques (1998), *Dis-agreement: Politics and Philosophy*. Translated by Julie Rose, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rancière, Jacques (2000a). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique.

Rancière, Jacques (2000b), "Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement. Jacques Rancière interviewed by Solange Guénoun and James H. Kavanagh", in: *SubStance*, nr. 92, pp. 3-24.

Rancière, Jacques (2002). "The aesthetic revolution and its outcoms. Emplotments of autonomy and heteronomy", in: *Left Review*, nr. 14 (March/April), 133-151.

Rancière, Jacques (2003). "De esthetische revolutie en haar consequenties. Scenario's van autonomie en heteronomie", in: *De Witte Raaf*, No. 105 (september).

Rancière, Jacques (2004b). "The sublime from Lyotard to Schiller. Two readings of Kant and their political significance", in: *Radical Philosophy*, nr. 126 (July/August), 8-15.

Rancière, Jacques (2005). "De politiek van de esthetiek", in: *Etcetera*, jaargang 23, nr. 95 (februari), 16-22.

Rancière, Jacques (2007a). "Het delen van het zintuiglijk waarneembare - Esthetiek en politiek", in: *Het esthetische denken. Tekst*. Amsterdam: Valiz, 7-73 (vertaling van: Rancière, Jacques (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La fabrique)

Rancière, Jacques (2007b). "Het esthetisch onbewuste", in: *Het esthetische denken. Tekst*. Amsterdam: Valiz, 75-145 (vertaling van: Rancière, Jacques (2001). *L'inconscient esthétique*, Paris: Galilée).

Rancière, Jacques (2007c). *On the Shores of Politics*. London: Verso.

Rancière, Jacques (2007d), *The Future of the Image*. London: Verso.

Rancière, Jacques (2007e). "The emancipated spectator", [www.v2v.cc/node/75](http://www.v2v.cc/node/75) [2], (bezocht 30 maart 2007).

Rancière, Jacques (2007f). "Grensganger tussen disciplines. Interview met Jacques Rancière", in: *Het esthetische denken. Tekst*. Amsterdam: Valiz, 83-107.

Rancière, Jacques (s.d.). "The work of the image", [www.shalev-gerz.net/DE/15-09-2006/work\\_image.pdf](http://www.shalev-gerz.net/DE/15-09-2006/work_image.pdf) [3], (bezocht 27 maart 2007).

Rockhill, Gabriel (2004). "Translator's Introduction. Jacques Rancière's Politics of Perception", in: Rancière, Jacques (2004). *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 1-6.

Tacq, Jacques (1997). *Een hedendaagse Kant: de invloed van Immanuel Kant op contemporaine denkers*. Amsterdam: Boom.

Van Reijen, Willem en Dick Veerman (1998). "An interview with Jean-François Lyotard.", in: *Theory, Culture and Society*, 277-309.

Wolfe, Katharine (2006). "From Aesthetics to Politics: Rancière, Kant and Deleuze", in: *Contemporary Aesthetics*, Vol. 4, [www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=382](http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=382) [4], (bezoekt 02 maart 2007).

1. [1](#). Rockhill (2004, 1): '[It is] the distribution of the sensible, or the system of divisions and the boundaries that define, among other things, what is visible and audible within the particular aesthetical-political regime'
2. [2](#). De romans van Balzac zijn maar één van de vele voorbeelden uit de Franse literatuur uit de negentiende eeuw waaruit Rancière put. Zie Rancière 2002, voor een systematische bespreking van verschillende 'scenario's' waarop kunst en leven, autonomie en heteronomie met elkaar verstrengeld raken in het esthetische regime.
3. [3](#). vgl. Rockhill 2004, 4: 'Although a conceptual proximity is readily apparent, Rancière is careful to distinguish his project from what he considers to be essentially discursive nature of le différent'.
4. [4](#). 'C'est la guerre civile du langage avec lui-même.'
5. [5](#). '[T]he patricians at Aventin do not understand what the plebeians say; they do not understand the noises that come out of the plebeians' mouths, so in order to be audibly understood and visibly recognized as legitimate speaking subjects, the plebeians must not only argue their position but must also construct the scene of argumentation in such a manner that the patricians might recognize it as a world in common'.
6. [6](#). We mogen ons niet laten misleiden door de terminologie die Rancière, zeker in zijn vroegere werken (zoals *Politique de la littérature*, *Les noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*) gebruikt. Ondanks de talige connotatie van een uitdrukking als 'poëtica van de politiek', verwijst deze uitdrukking naar een verdeling van het waarneembare. Het is geen toeval dat in het werk van Rancière 'poëtica' steeds vaker plaats moet ruimen voor de op waarneming gerichte term 'esthetica'.
7. [7](#). '[...]the formation of a one that is not the self but the relation of a self to another'.
8. [8](#). Een illustratie die aangeeft dat zonder 'misnomers' het conflict niet (h)erkend wordt, is het historische moment wanneer het Franse volk onder Lodewijk XIV aan de poorten stond van Versailles, om hun ongenoegen te uiten over het broodtekort, waarop Marie-Antoinette repliceerde: 'Qu'ils mangent de la brioche'
9. [9](#). Vgl. Rancière (2004b, 15): 'Such is the last word that the self-cancelling aesthetic of the Sublime gives to the metapolitics of aesthetics. This last word swallows both aesthetical and politics in the mere ethical double-bind'.
10. [10](#). 'Postmodernism thus became the grand threnody of the unrepresentable/intractable/irredeemable, denouncing the modern madness of the idea of a self-emancipation of mankind's humanity and its inevitable and interminable culmination in the death camps' (Rancière 2004b, 29).
11. [11](#). In contrast met Lyotard meent Rancière dus dat elke gebeurtenis potentieel articuleerbaar is net zoals een politiek onrecht (un tort) voorgekomen uit mésentente idealiter gearticuleerd kan worden. Vgl. Déotte 2004, 80: 'Thus, in contrast to Lyotard, Rancière assumes that every voice is potentially articulable, and thus that the wrong that exists because of the difference between voice and speech can be transformed into litigation, at least ideally, in a world of reason, according to Kant'. En 81: '[...] Rancière's "sans part," those who do not have a share in politics, will inevitably end by taking part'.
12. [12](#). 'C'est au contraire, parce que tout est représentable et que rien ne sépare la représentation fictionnelle de la présentation du réel que le problème de la représentation du genocide se pose.

Ce problème n'est pas de savoir si l'on peut ou doit ou non représenter, mais de savoir ce que l'on veut représenter et quel mode de représentation il faut choisir à cette fin'.

13. [13.](#) Het esthetische regime wordt dan gekenmerkt door 'the principled identity of the appropriate and the inappropriate' (Rancière 2007d, 126).
14. [14.](#) 'Sublime art is then the contemporary witness of this planned death and its implementation. It attests to the unthinkable of the initial shock and the unthinkable project of eliminating this unthinkableability. It does it by testifying not to the naked horror of the camps, but to the original terror of the mind which the terror of the camps wishes to erase. It bears witness not by representing heaps of bodies, but through the orange-coloured flash of lightning that traverses the monochrome of a canvas by Barnett Newman, or any other procedure whereby painting carries out an exploration of its materials when they are diverted from the task of representation' (Rancière 2007d, 133-134).
15. [15.](#) Parafrase. 'On voit [traditionnellement] l'éthique comme une instance générale de normativité permettant de juger la validité des pratiques et des discours à l'oeuvre dans les sphères particulières de jugement et d'action'.
16. [16.](#) 'Or, le consensus veut dire beaucoup plus: il signifie proprement un mode de structuration symbolique de la communauté qui évacue ce qui fait le coeur de la politique, soit le dissensus' (Rancière 2004a, 152).
17. [17.](#) 'They can no more lend themselves to a dispute, to the polemical framing of a controversial world into the given world. In such a way, consensus properly means the dismissal of the "aesthetics of politics"'
18. [18.](#) Rancière maakt hier een onderscheid tussen la politique (de politiek) en le politique (het politieke), in navolging van Claude Lefort. La politique is het bestuursorgaan met haar instituten, terwijl le politique het terrein is waar de gelijkheid kan bewerkstelligd worden door het herverdelen van het waarneembare.

redactie: Sybrandt van Keulen

**download URL (gedownload op 2010-12-16 17:09):**

<http://www.estheticatijdschrift.nl/magazine/2008/artikelen/openbaarheid-en-esthetiek-bij-ranci%C3%A8re-eeen-annotatie-bij-het-melancholische->

**Links:**

[1] <http://www.estheticatijdschrift.nl/id=12843>

[2] <http://www.estheticatijdschrift.nl/75>

[3] [http://www.shalev-gerz.net/DE/15-09-2006/work\\_image.pdf](http://www.shalev-gerz.net/DE/15-09-2006/work_image.pdf)

[4] <http://www.estheticatijdschrift.nl/article.php%3FarticleID=382>