

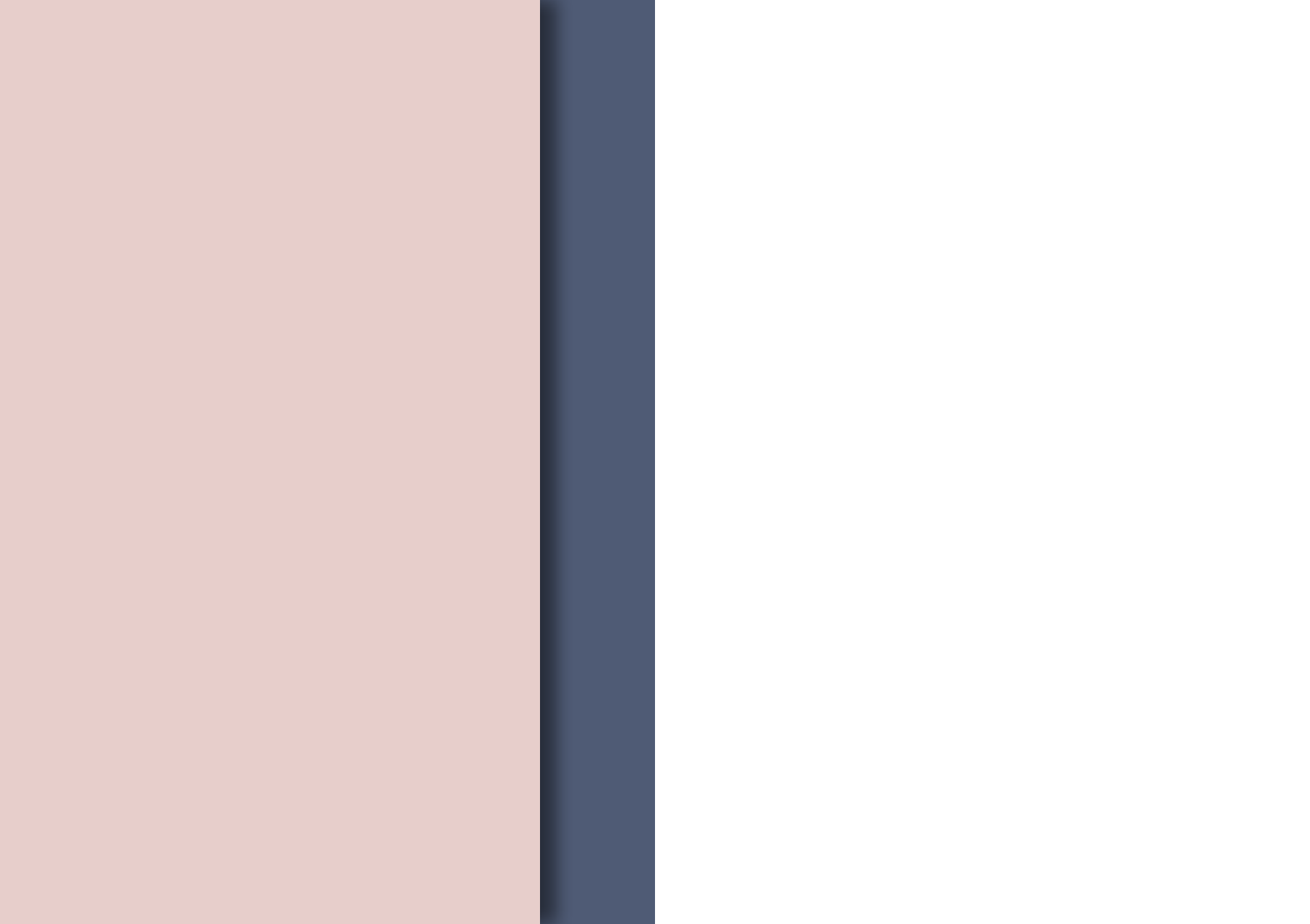


Fremtrædelsens æstetik og politik

Emma Sofie Brogaard

Mathias Overgaard

Frederik Tygstrup



Emma Sofie Brogaard, Mathias Overgaard, Frederik Tygstrup
*Fremtrædelsens æstetik og politik. Kunst og fællesskaber hos
Hannah Arendt og Maurice Merleau-Ponty*

© Emma Sofie Brogaard, Mathias Overgaard, Frederik Tygstrup

© Kunsten som Forum, Københavns Universitet 2022

© Billedkunstskolernes Forlag, Det Kongelige
Danske Kunstakademi 2022

Layout og omslag: Eckardt ApS, 21221281.dk

Tryk: Sangill Grafisk ApS

Sat med Arnhem

Papir: Design Offset Naturhvid, 100g/250g

ISBN: 978-87-7945-129-2

1. udgave, 1. oplag

Printed in Denmark 2022

**Emma Sofie Brogaard
Mathias Overgaard
Frederik Tygstrup**

Fremtrædelsens æstetik og politik

**Kunst og fællesskaber hos
Hannah Arendt og
Maurice Merleau-Ponty**

**NY
CARLSBERG
FONDET**
NEW CARLSBERG FOUNDATION

K:
Statens
Kunstfond

Kunsten som Forum er støttet af Ny Carlsbergfondet
Kunsten som Forum på tryk er støttet af Statens Kunstfond

**Billedkunstskolernes Forlag
Det Kongelige Danske Kunstakademi 2022**

INDHOLD

- 9 Indledning
- 25 En fænomenologisk politik
FORHOLDET MELLEM DET FÆLLES OG DEN ENKELTE
– FÆNOMENOLOGIEN OG EKSISTENTIALISMEN –
FØRSTEHÅNDSPERSPEKTIVET OG DET PLURALE
- 35 Virkelighedssansen
DEN KOLLEKTIVE ERFARING AF VERDEN –
TOTALITARISMENS KONSTRUERED E VIRKELIGHED
– FREMTRÆDELSESRUMMET SOM POLITIKKENS
UDGANGSPUNKT
- 41 Den æstetiske dom
DE TRE ÆSTETISKE NIVEAUER I ARENDTS TÆNKNING
– TEATRET SOM KUNSTNERISK OG POLITISK METAFOR –
KANT OG DEN REFLEKSIVE DOM
- 54 Den politiske scene
HANDLING SOM INDIVIDETS OFFENTLIGE
FREMTRÆDELSE – FRA VIRKELIGHEDSSANS TIL
MULIGHEDSSANS – HANDLING, SUVERÆNITET OG
AFHÆNGIGHEDEN AF ANDRE MENNESKER – ARENDT,
LITTERATUREN OG DET FORTALTE SELV
- 69 Kulturarv
KUNSTVÆRKET MELLEM PRIVATSFÆRE OG
OFFENTLIGHED – DET MEST VERDENSLIGE AF ALLE
TING – KUNSTENS HOLDBARHED SOM EN FÆLLES
KULTUREL REFERENCE

- 76 Handlingens rammer
HANDLINGENS MATERIELLE GRUNDLAG OG DET REPRODUKTIVE ARBEJDE – KROPPENS ONTOLOGI SOM EN SOCIAL ONTOLOGI – HVEM ANERKENDES SOM POLITISKE SUBJEKTER, OG HVEM HAR MULIGHEDEN FOR TRÆDE IND PÅ DEN OFFENTLIGE SCENE?
- 86 En radikal fænomenologi
KROPPEN OG FÆNOMENOLOGIEN – FRA SANSNING AF VERDEN TIL SANSNING I VERDEN – KRITIK AF DEN DUALISTISKE ADSKILLELSE AF SUBJEKT OG OBJEKT
- 93 Aisthesis
DEN FÆNOMENOLOGISKE ANALYSE SOM ÆSTETISK ANALYSE – SANSNINGENS BEGIVENHEDSKARAKTER – DET SOCIALE FELT OG FREMTRÆDELSENS ØKOLOGI
- 101 Dialektikkens eventyr
INTIMITETEN MED DEN ANDEN OG VERDENS KØD – RECEPTIONEN AF HEGEL I FRANSK ÅNDSLIV – FRA KAMP OM ANERKENDELSE TIL ERFARING AF EN FÆLLES MELLEMVERDEN
- 107 Mikropolitik
LES TEMPS MODERNES OG POLITISK AKTIVISME I EFTERKRIGSTIDEN – IDEOLOGIKRITIK OG KAPITALISME-KRITIK – LIVSVERDENENS FELT – MERLEAU-PONTYS TRE MIKROPOLITISKE PROBLEMSTILLINGER
- 118 Det æstetiske paradigme
MERLEAU-PONTYS SENE TÆNKNING, SAMTIDENS KRISE OG VÆRENSSPØRGSMÅLET – FILOSOFISK REFLEKSION OG KUNSTEN SOM PRAKTISK FÆNOMENOLOGI – DET ÆSTETISKE PARADIGME: SANSNING OG KUNST – KUNSTENS MEDIER OG HISTORISKE FORANDRING
- 126 Kunstens sprog
SPROGET OG SANSNINGENS BEGIVENHED – FRA KOMMUNIKATION TIL FREMSTILLING AF NY ERFARING – DET TALTE SPROG OG DET TALENDE SPROG – SPROGETS MATERIALITET OG DEN SANSELIGE ERFARING – KUNSTENS SPROG OG DEN FÆLLES VERDEN
- 136 Stil og handling
STIL SOM KUNSTVÆRKETS GRAMMATIK – KOMPOSITION, FORM OG ERFARING – KUNSTEN OG DET FÆLLES – SANSNING, UDTRYK OG HISTORIE – STIL SOM POLITISK HANDLING
- 148 Fremtrædelse og skin
DEN ÆSTETISKE FREMTRÆDELSE MELLEM ILLUSION OG SANDHED, SANSNING OG INDSIGT – FORMÆSTETIK OG INDHOLDSÆSTETIK – FREMTRÆDELSENS FREMTRÆDELSE – KUNSTEN OG FREMTRÆDELSENS POLITIK

Indledning

“Fremtrædelse” benævner en relation. Når noget eller nogen træder frem, indebærer det et forhold mellem det, som træder frem, og den eller dem, som opfatter denne fremtræden. Samtidig har fremtrædelsen en struktur, der knytter de to sider til hinanden. Det, som fremtræder, er afhængigt af, hvordan det træder frem for den, som opfatter det, og det kan fremtræde forskelligt fra forskellige perspektiver. Og den, som noget træder frem for, har ingen anden viden om det, end det som nu en gang viser sig. Fremtrædelsen er en relation, der sammenbinder en materialitet (det, som viser sig) og en sensibilitet (hvordan det viser sig). De to former sig efter hinanden og blander sig, sanseligheden følger sig efter den materialitet, som den står overfor, samtidig med at fremtrædelsens materielle substans opfattes på en bestemt måde i den sanselige erfarings perspektiv.

Fremtrædelsen er dermed et eminent *æstetisk* problem. Dels i den forstand, at den først og fremmest handler om den sanselige opfattelse i mødet med noget materielt. Men dels også i den forstand, at denne opfattelse er partiel og ufuldstændig: den kan ikke identificere og klart bestemme, hvad det er, der viser sig, kun redegøre for opfattelsen af den relation, som sansningen er involveret i. Konstateringen af, at noget viser sig, involverer med andre ord, hvis man følger traditionen fra Kant, en æstetisk dom – et møde med noget mangfoldigt, der ikke kan sammenfattes i et begreb. Det er da heller ikke overraskende, at fremtrædelse – “*Schein*”, “*appearance*”, “*paraître*” – i de seneste par hundrede år har været et grundbegreb i europæisk æstetisk teori, som udpeger to grundlæggende kvaliteter ved kunstoplevelsen: at den indebærer et sanseligt møde med en formet materie, og at dette møde fremkalder en særlig erfaring hos modtageren.

Men fremtrædelsen udpeger herudover også en *politisk* problemstilling. I et radikalt demokratisk perspektiv er det overordnede politiske spørgsmål, *hvem* der kan træde frem på en politisk scene, hvem der har mulighed for og ret til at vise sig, og hvem der ikke har. Samtidig er det et spørgsmål om, hvem der kan træde frem på andres vegne, altså om politisk repræsentation. Og dermed er det endelig også, i forlængelse af de to foregående, et spørgsmål om, hvordan et fællesskab kan repræsentere *sig selv* ved at træde frem i et fælles rum.

Spørgsmålet om fremtrædelse knytter disse to problemstillinger sammen; det er et æstetisk spørgsmål, der har

en politisk side, og det er et politisk spørgsmål, der har en æstetisk side. Fremtrædelse som et politisk spørgsmål er for nylig blevet fremhævet af Judith Butler. I bogen *På vej mod en performativ forsamlingssteori* diskuterer hun vilkårene for den politisk fremtræden og udfolder et begreb om en sanseligt baseret demokratisk handlen, et *sensate democracy*.¹ For Butler kombinerer de seneste årtiers politiske protestbevægelser to forskellige, men relaterede aspekter af fremtrædelsen. På den ene side rummer de en kritik af de eksisterende former for politisk repræsentation. Det gør de ved – som så mange historiske bevægelser før dem – at manifestere sig i offentlige rum, ved at gå på gaden og træde frem på byens åbne pladser for at påpege, at de eksisterende politiske rammer for politisk fremtræden er utilstrækkelige. På den anden side peger de ifølge Butler også på en mere grundlæggende egenskab ved den politiske fremtræden, nemlig som en tilkendegivelse af en afgørende mellemmenneskelig *afhængighed*. Den politiske manifestation er ikke alene et udtryk for et krav om forandring, men også en udstilling af sårbarhed – af kroppe, der er til i verden sammen og har brug for hinanden og for rammevilkår, der tillader dem at leve deres liv. Den

1 Judith Butler: *På vej mod en performativ forsamlingssteori*, ovs. Tais Beata Terletska. Billedkunsts skolernes forlag, 2020, s. 207, “sensate democracy” oversættes her som “en sanset mening med demokrati”.

politiske fremtrædelse, de sårbare kroppe der indtager offentlige rum, understreger nødvendigheden af at tage udgangspunkt i et "vi" – i en anerkendelse af levende kroppe uundgåelige afhængighed af hinanden. Det sanseligt baserede demokrati bygger på en erfaring af, at hver enkelt krop altid deler sit rum, sine behov, sin afhængighed med andre. Og det udstiller dette vilkår som demokratiets første og vigtigste udgangspunkt: at alle kroppe er afhængige af delte rammer for at kunne leve, og at disse rammer derfor bør være retfærdige.

Hos Butler er den politiske fremtrædelse således også æstetisk, fordi den har udgangspunkt i den sanselige, kropslige tilstedeværelse i verden, samtidig med at den fordrer anerkendelse af denne tilstedeværelse og den grundlæggende afhængighed af andre. Det politiske viser tilbage til en æstetisk-sanselig dimension, fordi det har udgangspunkt i kroppens tilstedeværelse i verden sammen med andre kroppe, hvilket allerede i sig selv indebærer en politisk udfordring til at indrette disse fællesskaber på demokratisk og ligeværdig vis.

Vender vi tilbage til fremtrædelsens æstetik i en specifik kunstnerisk sammenhæng, kan vi omvendt se, at det æstetiske her tilsvarende viser tilbage til en politisk dimension. Når vi oplever, at der er noget, der træder frem for os i et kunstværk, træder det ikke bare frem for os hver især: det træder frem for os som dele af et potentielt publikum, en offentlighed. I sin moderne form, siden slutningen af tyttenhundredetallet, har det været en grundlæggende

antagelse inden for europæisk kunstteori, at en særlig egenskab ved kunsten er, at den fremkalder en offentlighed eller ligefrem *skaber* en offentlighed af dem, som forholder sig til et værk. På denne måde optræder den æstetiske erfaring i to parallelle dimensioner. På den ene side i den individuelle erfarings dimension, hvor mødet med værket – med værket som fremtrædelse – sætter en proces i gang, hvor fremtrædelsens begivenhed skaber en særlig konfiguration i udvekslingen mellem værkets materialitet og beskuerens sensibilitet. Den tyske filosof Juliane Rebentisch har for nylig argumenteret for, at mødet med kunst altid har denne begivenhedskarakter, og at kunsterfaringen ikke har et slutpunkt, et "resultat", men forbliver knyttet til det konkrete møde, en erfaring, der så at sige skal gøres igen og igen. Kunstens fremtrædelse kan ikke almenføres, men forbliver knyttet til den konkrete erfaring. Dermed peger den tilbage på erfaringens subjekt som et, der netop ikke "har" en erfaring, men erfarer sig selv gennem sin evne til at indgå i denne proces med værket. På den anden side er kunsterfaring principielt set altid kollektiv: der er altid flere, der erfarer kunstens fremtræden, selvom de gør det på hver deres konkrete måde. Og dermed rejser den det problem, der har ledsaget kunstteorien siden Kant, nemlig hvordan denne erfaring kan deles, som på den ene side er en erfaring af det samme værk, men som viser sig på forskellige måder i erfaringens individuelle former. Her foreslår Rebentisch imidlertid en anden løsning end Kant. Det fælles i mødet med kunstens

fremtrædelser behøver nemlig ikke at være en samstemmende æstetisk dom, sådan som Kant fordrede, men kan være en fælles erfaring af at have været bragt ud af sig selv i mødet med kunsten og have gjort en erfaring, der ikke kan sammenfattes, men som viser tilbage til hver enkeltes særlige forudsætninger for at indgå i en proces med værket. Fællesskabet i mødet med kunsten er, siger Reben-tisch, “fællesskabet mellem dem, for hvem deres egen domspraksis’ selvbevidsthed er blevet suspect; det ville være et fællesskab, der netop ikke var forpligtet på nogen enhedsfigur, men som overskred sig selv ved muligheden for at betvivle sig selv.”² Hermed viser den kunstneriske fremtrædelse sin politiske side som et sted for selvreflek-sion, et sted hvor det “jeg”, der erfarer et kunstværk på en bestemt måde, mødes med det “vi”, som jeg’et deler sin erfaring med. Denne udvidelse af forståelsen af den kunstneriske fremtrædelse kan bidrage til at genfremsætte det traditionelle spørgsmål om den æstetiske erfaring på en måde, der peger ud over det førstepersons-perspektiv, der ellers har domineret den æstetiske teori. Dels fordi erfaringen ikke lokaliseres i den individuelle oplevelse af behag, men i den individuelle selvoverskridelse, og dels fordi refleksionen, der følger denne erfaring, peger på en kollektiv snarere end på en individuel refleksionsproces.

2 Juliane Reben-tisch: *Samtidskunstens teorier*, ovs. Peter Borum, Informations Forlag, 2020, s. 77

Spørgsmålet om fremtrædelse indebærer et møde mel-lem det politiske og det æstetiske. Når vi tager udgangs-punkt i det politiske område, viser fremtrædelsen tilbage til en æstetisk dimension, og når vi ser på det kunstneriske område, indbefatter fremtrædelsen en politisk dimension. I begge tilfælde handler denne konvergens om, at fremtræ-delsen i sidste instans implicerer erfaringen af et *fællesskab*. Den politiske fremtrædelse er noget, som et fællesskab mødes *i*, og den æstetiske fremtrædelse er noget, som et fællesskab mødes *om*. Under alle omstændigheder er fremtrædelsen en begivenhed, der placerer flere sammen i en virkelighed. Sjældent med de samme interesser, de samme forudsætninger eller de samme opfattelser, men ikke desto mindre med en erfaring af, at vi er her sammen, som et løfte eller som en udfordring. Fremtrædelsens former er også fællesskabets former. Somme tider er der tale om fællesskaber, der deler en erfaring, til andre tider fællesskaber, der deler sig, fordi deres erfaringer diverge-rer. Samtidig indebærer fællesskabets former også altid et spørgsmål om, hvad der går forud for det fælles, hvilke grænsedragninger, udeladelser eller eksklusioner, der muliggør at noget andet kan samles. Ved at sætte fokus på, hvad vi deler og hvad der deler os, og på hvordan vi navigerer i forholdet mellem materialitet og sensibilitet, som individer og som fællesskaber, er en undersøgelse af fremtrædelsens former et centralt anliggende for både æstetisk teori og politisk teori i dag.

Med denne bog ønsker vi at søge tilbage til to vigtige teoretikere fra midten af det tyvende århundrede, der har bidraget markant til at sætte disse spørgsmål på dagsordenen: Hannah Arendt og Maurice Merleau-Ponty. Begge tænkere har nydt en betydelig bevågenhed i de seneste år som inspirationskilder for nye teoridannelser på både det politiske og det æstetiske område, og vi vil på denne baggrund gerne give et bud på en mere samlet fremstilling af grundlaget for deres tænkning, af de beslægtede, men også forskellige måder, de tænker forholdet mellem det æstetiske og det politiske, og af den videre inspiration, de kan give til at forstå forholdet mellem sanselighed og fællesskab, kunst og politik.

Hannah Arendt og Maurice Merleau-Ponty tilhører samme filosofiske generation. De er født i det tyvende århundredes første tiår, de er begge grundlæggende præget af den tyske fænomenologiske tænkning i traditionen fra Edmund Husserl og Martin Heidegger, og de var begge stærkt engagerede i efterkrigstidens politiske brydninger og forholdet mellem totalitarisme, marxisme og liberalt demokrati. Ud over denne kombination af fænomenologisk inspiration og politisk tænkning, som de deler med en række filosoffer af samme generation, fra Jean-Paul Sartre og Raymond Aron i Frankrig til Theodor Adorno og Günther Anders i Tyskland, deler de også en markant og konstant æstetisk orientering, som omfatter både en fortrolig opmærksomhed på konkrete kunstformer og kunstværker og en vedvarende beskæftigelse med æstetik-

teoretiske problemstillinger. Trods disse parallelle træk i deres livshistorier udviklede de deres tanker uafhængigt af hinanden; Arendt citerer Merleau-Ponty i enkelte passager i sit sidste ufuldendte værk, der udkom posthumt i 1975, og Merleau-Ponty nævnte vistnok aldrig Arendt.

De to forfatterskaber er også, trods de fælles rødder, markant forskellige. Arendt levede det meste af sit liv i USA efter sin flugt fra det nationalsocialistiske regime i Tyskland (som hendes lærer Heidegger som bekendt selv tilsluttede sig), og hendes værk er for en stor dels vedkommende affattet på engelsk og henvendt til en bred intellektuel offentlighed. Merleau-Ponty gjorde mere traditionel akademisk karriere i Frankrig og skrev sine værker i vedvarende, intens dialog med den parisiske intellektuelle scene frem til sin tidlige død i 1961. Deres forskelle i tonefald, position og intellektuel kontekst – og deres forskellige filosofiske gemytter – betyder, at de udmønter forholdet mellem fænomenologisk skoling, politisk engagement og æstetisk opmærksomhed på meget forskellige måder. Hensigten med denne bog er til dels at belyse disse forskelle, men frem for alt at bruge dem, sådan at vi kan lade (vores forståelse af) de to forfattere udfordre hinanden og tilsammen bidrage til en nuanceret beskrivelse af forholdet mellem politik og æstetik i den fænomenologiske tankeretning, som de er blandt de vigtigste moderne repræsentanter for.

Hannah Arendts store og uformindskede aktualitet i dag skyldes frem for alt hendes politiske tænkning, der

fastholder *fællesskabet* som det mest afgørende begreb. Det er naturligvis ikke overraskende, at en politisk filosofi har fællesskabet som prominent genstand, al den stund politik handler om præmisserne for den menneskelige sameksistens: hvordan sameksistensen skal organiseres, og hvordan denne organisering kan legitimeres. Hvad Arendt imidlertid føjer til, er at denne politiske organisering ikke blot skal forstås som en mere eller mindre nødvendig begrænsning af det menneskelige udfoldelsesrum, men at der slet ikke findes noget menneskeligt udfoldelsesrum, hvis det ikke eksisterer inden for rammerne af et fællesskab. Hannah Arendt er en fællesskabets tænker, der ikke ser "vi" og "jeg" som modsætninger, men som forbundne og uadskillelige. På denne måde er hendes filosofi i dag en udfordring til den neoliberale ideologi, der har accelereret hen over årtusindskiftet og ledsaget en tiltagende chauvinistisk og privilegieorienteret politik, globalt såvel som lokalt. Arendts politiske filosofi understreger i modsætning hertil det fælles som en uomgængelig præmis for alle aspekter af det menneskelige liv, og dermed også en præmis, som bør anerkendes og ydes retfærdighed i alle politiske sammenhænge.

Som politisk teoretiker står Arendt i en lang tradition af demokrati-teori, som hun fortolker originalt og giver nye bidrag til. Men samtidig er det særligt for netop hendes forståelse af fællesskabet som et omdrejningspunkt for en ny politisk teori, at den i høj grad udspringer af æstetiske problemstillinger. Den æstetiske inspiration viser sig for

det første i, at hun vælger at tage udgangspunkt i den umiddelbare sansemæssige opfattelse af verden, af verden som den fremtræder for os. Vi møder verden med vores sanser, og vi er henvist til at dele vores forståelse af virkeligheden, sådan som den fremtræder for os, med andre, sådan som den fremtræder for dem. Det primære fællesskab er æstetisk, fordi vi deler den verden, vi opfatter med vores sanser. Når Arendt dernæst skal beskrive, hvordan vi forhandler vores forskellige opfattelser af verden, er det igen med et æstetisk begrebsapparat, nemlig Kants forståelse af den refleksive æstetiske dom, der ikke baserer sig på objektive kategorier, men på en "fælles sans". I bogens første kapitler redegør vi nærmere for Arendts ræsonnement; på dette sted er det vigtige imidlertid at fastholde, at det fornyende og aktuelle ved hendes politiske tænkning ikke mindst kommer fra den måde, hun bruger inspirationen fra den æstetiske tænkning.

For Arendt er æstetikken en vigtig ressource til at udvikle den politiske filosofi, fordi der i den æstetiske tænkning findes indfaldsvinkler til at forstå fællesskaber på en måde, der også har politisk relevans. Dette forhold gav imidlertid ikke Arendt anledning til at arbejde videre med æstetikken politiske perspektiver, selv om hendes brede interesse for kunst og litteratur og genkommende betragtninger over æstetiske problemstillinger har vigtige kunstteoretiske perspektiver. Hun bruger en æstetisk tilgang til at udvikle den politiske teori, men er mindre opmærksom på, at dette også kunne give anledning til

at artikulere et politisk potentiale i kunsten og den æstetiske praksis.

Denne opmærksomhed finder man til gengæld udfoldet hos Maurice Merleau-Ponty. Han har frem for nogen understreget den fænomenologiske tænkningens æstetiske basis, dens forankring i den sansebaserede og kropsligt konkrete opfattelse af verden. I modsætning til Arendt, der trækker indirekte og forholdsvis diskret på den fænomenologiske tradition, var Merleau-Ponty igennem hele sit forfatterskab optaget af at udvikle fænomenologien og artikulere den som en ontologisk forståelse af kroppens umiddelbare fortrolighed med verden, dens indvævedhed i denne verden sammen med andre kroppe. Fællesskabet er her til stede som et grundvilkår, og på denne måde rummer den æstetisk orienterede fænomenologi allerede et grundlag for en politisk tænkning. Merleau-Ponty indbyder i denne henseende til at uddybe den fænomenologiske ansats, der findes hos Arendt, når hun sætter fokus på fællesskabet som et uomgængeligt politisk aspekt ved ethvert menneskeligt omverdensforhold overhovedet, ikke som et valg, men som et vilkår.

I bogens anden halvdel søger vi at rekonstruere Merleau-Pontys argument, og vi gør det med en særlig opmærksomhed på, hvordan den politiske dimension, som Arendt uddrager af det sansemæssige forhold til verden, kan artikuleres og skærpes med Merleau-Ponty – vi læser så at sige Merleau-Ponty gennem Arendts politisering af den fænomenologiske analyse. På denne måde kan vi også

præcisere forståelsen af det politiske felt. Vores udgangspunkt er her den nyere kritik af Arendts politiske tænkning, frem for alt hos Judith Butler og Jacques Rancière, som vi kort skitserer efter den indledende præsentation af Arendt. Med udgangspunkt i Merleau-Pontys bidrag til at præcisere den politiske dimension i fænomenologien opridser vi, hvordan nogle af de kritiske indvendinger mod Arendt kan imødekommes og artikuleres teoretisk i denne nye ramme. Vi interesserer os her dels for, hvordan den kritiske fænomenologi kommer til udtryk i Merleau-Pontys egne politiske skrifter (og aktiviteter i øvrigt), og for hvordan han udvikler sin politiske tænkning, både eksplicit og implicit, i sine sene, ufuldendte arbejder, samt for denne tæknings relevans for nyere kritisk teori.

Merleau-Pontys reformulering af fænomenologiens problemstillinger åbner tillige for en ny forståelse af relationen mellem politik og kunst. Med udgangspunkt i den radikale fænomenologis æstetiske perspektiver i almindelighed og Merleau-Pontys talrige kommentarer til kunst og litteratur i særdeleshed, præsenterer vi i bogens sidste kapitler et signalement af en politisk æstetik. Denne æstetik kan udtrykke de processer og positioner, der manifesterer sig i den fælles erfarings politiske felt, og give form til refleksionen over de konvergenser og divergenser i feltet, der skaber forbindelser såvel som konflikter.

Kunstværket har en privilegeret plads i Merleau-Pontys tænkning. Han betragter, kunne man sige, kunsten som en praktisk fænomenologi: en opmærksom notation

af sansningens arbejde og kroppens møde med verden, med sig selv i verden og med de andre kroppe, der bebor denne verden. Kunsten er et middel til at synliggøre alle de forgrenede og forskelligartede relationer, der mødes i den sanselige erfaring, og dermed til at artikulere indsigter, affekter, konflikter og perspektiver, som eksisterer mere eller mindre bevidst og synligt i feltet. Som "praktisk fænomenologi" producerer kunsten nye billeder af verden; den udtrykker og manifesterer aspekter af den erfarede virkelighed, som nok er synlige, men som er forblevet usete, indtil et kunstværk giver dem et sprog og en form, så nogen bliver i stand til at genkende dem eller overhovedet anskue dem.

Kunsten giver adgang til denne synlige, men usete verden ved at skabe billeder af erfaret virkelighed, som ikke har haft en plads i de eksisterende virkelighedsbilleder. På denne måde fungerer kunsten grundlæggende som et sprog, hvad enten det består af billeder eller ord, bevægelser eller lyd. Det er et andet originalt træk ved Merleau-Pontys kunstteori, at han under inspiration fra den strukturelle sprogvidenskab ser kunstens sprog som artikulationsformer, der knytter sig til de enkelte kunstmedier, men som har det til fælles, at de gør noget synligt – eller sigeligt, mærkbart eller hørbart – ved at organisere et udtryksmateriale på afvigende og dermed fornyende måder. Kunsten bliver dermed også et bidrag til vores sprog, en udvidelse af grænserne for hvad, der kan ses og siges, og dermed en kilde til fælles indsigt i en fælles verden.

Når kunsten fungerer som et sprog, der introducerer nye, uforudsete udtryk i den delte verden, læner den sig tæt op ad den politiske handling i Arendts forstand, hvor mennesket træder frem ved at tage ordet og tale i en offentlighed. Kunstværket og den politiske aktør har det til fælles, at deres handling gør dem synlige i et socialt felt og griber ind i et konkret netværk af materielle og menneskelige relationer. Handlingen påvirker disse strukturer og forskyder deres indre relationer, samtidig med at den selv påvirkes af de rammebetingelser, den opererer inden for.

Hannah Arendt og Maurice Merleau-Ponty deler en afgørende filosofisk interesse for det *fælles* mellem mennesker. Og for dem begge gælder det, at spørgsmålet om fællesskab forbinder en politisk og en æstetisk dimension. Almindeligvis har der været mest opmærksomhed på den politiske dimension hos Arendt og på den æstetiske dimension hos Merleau-Ponty. Vi argumenterer i denne bog for, at de to dimensioner hænger uadskilleligt sammen i den moderne fænomenologiske tradition, som de to tænkere har bidraget afgørende til. Vi mener, at man kan styrke forståelsen af sammenhængen mellem det politiske og det æstetiske ved at læse Merleau-Ponty i lyset af Arendts politiske teori for derigennem at fremhæve det grundlæggende politiske perspektiv i hans forståelse af livsverdenens og sansningens felt. Og tilsvarende ved at læse Arendt i lyset af Merleau-Pontys forståelse af kunsten og af den rolle, kunsten har for vedligeholdelsen og fornyelsen af den menneskelige mellemverden.

Når vi har valgt at sætte fokus på fremtrædelsen og fremtrædelsens former i vores genlæsning af Arendt og Merleau-Ponty, er det fordi vi mener, at vi herigennem med størst tydelighed kan påvise den gensidighed og vekselvirkning, der eksisterer mellem politik og æstetik i deres tænkning. Samtidig har begrebet om fremtrædelse også en fremstående rolle i moderne æstetisk teori, og vi vil i bogens sidste kapitler benytte os af dette og – blandt andet i dialog med Juliane Rebentisch – formulere en forståelse af den æstetiske fremtrædelse, der lægger afgørende vægt på den politiske dimension i kunstværkets liv i samfundslivet.

En fænomenologisk politik

FORHOLDET MELLEM DET FÆLLES OG
DEN ENKELTE – FÆNOMENOLOGIEN
OG EKSISTENTIALISMEN –
FØRSTEHÅNDSPERSPEKTIVET OG DET PLURALE

Der findes en grundlæggende brudlinje i moderne politisk teori, som vedrører forståelsen af forholdet mellem individ og samfund. På den ene side er der dem, der tager udgangspunkt i individet og på den baggrund spørger, hvordan flere individer kan leve sammen i et samfund. Og så er der på den anden side dem, der tager udgangspunkt i de sociale relationer og deres strukturer og ser dem som udgangspunkt for de måder, man kan være individ på i denne ramme. Hannah Arendts politiske filosofi er blevet til på et tidspunkt, hvor denne brudlinje stod klart frem i konfrontationen mellem en liberalt og en socialistisk orienteret samfundsteori, mellem en hobbesiansk og en rousseauistisk måde at tænke samfundet på. Det er imidlertid karakteristisk for Arendt, at hun vælger ikke at tage parti i denne ofte alt for manikæiske polarisering. Med en

god del pragmatisk *common sense* konstaterer hun, at begge synsmåder har hver sin åbenbare berettigelse, altså at man ikke kan isolere individet som noget grundlæggende og se bort fra dets indlejrethed i et samfundsmæssigt fællesskab, men at man heller ikke kan tænke det sociale uden at tænke det som en forsamling af individer. En stor del af originaliteten ved – og relevansen af – Arendts politiske filosofi er, at hun insisterer på at fastholde begge sider: at samfundet viser tilbage til de forskellige individer, som tilsammen udgør dette samfund, og at det samfundsmæssige fællesskab samtidig er en mulighedsbetingelse for disse individers eksistens. Og ydermere, at det er nødvendigt at tænke begge bevægelser, fra individ til samfund og fra samfund til individ, *samtidig*. I stedet for at bekende sig til en ontologisk prioritet vælger Arendt at fastholde en empirisk og historisk motiveret gensidighed mellem positionerne og en art dialektisk beredthed på at se de to som ligeværdige beskrivelser af verden, der begge hører med til det hele billede, også selvom de bestandig gerårer i indbyrdes modstrid.

I den nutidige og meget intensive reception af Arendts politiske filosofi er det en afgørende pointe, at hun fastholder *det fælles* som en nødvendig forudsætning for at forstå den enkeltmenneskelige væren i verden, at det er et uomgængeligt ontologisk kendetegn ved den menneskelige eksistens, at det eksisterer sammen med andre, og at det ikke er muligt at skabe et retvisende billede af individet, hvis man ikke anerkender, at det først bliver til

sig selv ved at være et selv blandt andre. Det er i denne sammenhæng, Arendt har været en vigtig inspirationskilde for f.eks. Judith Butlers sociale ontologi, og det er samtidig her, hun møder og deler en lang række indsigter med den samtidige Hegel-inspirerede kritiske teori hos f.eks. Nancy Fraser og Axel Honneth, der insisterer på, at der ikke på nogen substantiel måde eksisterer en individuel selvbevidsthed, som ikke er afhængig af de gensidige anerkendelsesprocesser, der finder sted mellem individer, og således igen peger på, hvordan det individuelle bliver til i det sociale felt.

Når Arendt adskiller sig fra disse teoretiske strømninger, er det i kraft af hendes metodiske fastholdelse af et individuelt førstepersons-perspektiv. Hun vil nå frem til at formulere det sociales afgørende rolle for tilblivelsen af det individuelle med udgangspunkt i individets mere begrænsede horisont. Hendes tænkning tager sin begyndelse, sådan som det har været kutyme for et hovedspor i moderne europæisk tænkning siden Kant og den kopernikanske vending i filosofien, i den individuelle bevidsthed om verden. Man kan tolke dette udgangspunkt som et udtryk for, at Arendt trods alt er tættere på det liberale end det kommunitære udgangspunkt, og at hendes tænkning under indtryk af de politiske massebevægelser i første halvdel af det tyvende århundrede har det autonome og etisk selvbevidste individ som et uomgængeligt udgangspunkt. Arendt er blevet kritiseret for dette udgangspunkt, hendes nærmest intuitive liberale individualisme, der ikke

altid gøres til genstand for refleksion – og der er da heller ingen tvivl om, at dette udgangspunkt tager sig forskelligt ud, afhængigt om man betragter det i Arendts historiske perspektiv, i lyset af tredive års totalitaristiske massebevægelser eller, som i dag, i lyset af tredive års stålsat fokus på den individuelle markedsaktør som et kernestykke i et neoliberalt konkurrencesamfund.

Hvad der til gengæld er bemærkelsesværdigt, er at Arendt på denne filosofiske baggrund udvikler en argumentationsmåde, der effektivt binder de to potentielt modsatrettede udgangspunkter sammen, således at de i deres komplementaritet også faktisk kommer til at komplettere hinanden. At nå frem til en forståelse af det fælles – og af værdien af det fælles – ud fra det individuelle perspektiv har været notorisk vanskeligt for den traditionelle liberale tænkning, fordi den har betragtet individet som en strategisk aktør i et spil, der har nytteoptimering som sit væsentligste rationale. Det afgørende og dybt originale modtræk hertil er fra Arendts side, at hun som sagt ikke forlader den individ-orienterede position, men formulerer den *anderledes* ved at lægge sig op ad en fænomenologisk bevidsthedsteori og mere specifikt den måde, hvorpå fænomenologien analyserer den umiddelbare erfaring af verden i den individuelle sansende krops perspektiv.

Arendt selv gør sjældent meget ud af dialogen med den fænomenologiske tradition; hun foretrak for det meste en meget klassisk filosofisk udtryksform med vægt på det udfoldede diskursive argument og en vedholdende dialog

med antikkens og middelalderens tænkere – i god overensstemmelse med den angelsaksiske filosofiske habitus, som hun med stor selvfølgelighed føjede sig ind i efter sin emigration. Af samme grund er det heller ikke almindeligt at forbinde Arendt med den fænomenologiske tradition tilbage til Heidegger og Husserl, selv om det jo er denne tradition, hun faktisk er uddannet og skolet i. Selv understregede hun sin akademiske frihed ved kategorisk at afvise ethvert entydigt medlemskab af de religiøse, filosofiske eller politiske klubber, der bød sig til. Det er da også helt igennem karakteristisk for Arendt, at hun i modsætning til hovedstrømningen i moderne fænomenologi ikke er tiltrukket af den glæde ved (og generøse brug af) fagtermer, der signalerer tilhørsforholdet til bevægelsen: “intention”, “akt”, “reduktion”, “*epokhé*” og så videre.

Men selv om hun ikke slynger om sig med fagtermer, er hendes analyse af den individuelle erfaring af verden helt igennem fænomenologisk. Det centrale begreb for Arendt er “fremtrædelse” (*appearance*), der som nævnt sammenfatter en central fænomenologisk indsigt, nemlig at erfaringen af verden altid er formidlet af sanserne, og at sansningen altid og nødvendigvis er partiel, det vil sige en opfattelse af verden, set et bestemt sted fra og med et bestemt udgangspunkt, den sansende krops partikularitet. Den traditionelle fænomenologi forsøger derfor at medreflektere det partielle i verdenserfaringen for at nærme sig en mere velbegrundet erfaringsdom, der kan korrigere for det empiriske individs nødvendige begrænsning og

dermed nå frem til en transcendental position, der kan tilnærme sig en forståelse af erfaringsgenstandens objektive beskaffenhed. Her vælger Arendt imidlertid at gå en anden vej. Når den umiddelbare og situerede sanselige erfaring af verden skal prøves og kvalificeres, ser Arendt det ikke først og fremmest som opgaven at hæve sig *op over* denne umiddelbare erfaring, altså at bevæge sig i retning af en væsenssskuende transcendental subjektivitet, men derimod at bevæge sig *ud over* det begrænsede perspektiv ved at forholde sig til andres (anderledes situerede) erfaringer. Ikke en vertikal opstigen til et transcendentalt perspektiv, men en horisontal udbredelse til et intersubjektivt perspektiv.

Arendts omstrukturering af det fænomenologiske udgangspunkt går først og fremmest ud på at placere det sansende individ i en hverdagslig erfaring, hvor det er omgivet af ting og mennesker i et håndgribeligt miljø. Denne manøvre har åbenlyse ligheder med den Husserl-kritik, som Heidegger fremlagde i *Sein und Zeit*, et værk, som hun selv bevidnede tilblivelsen af i midten af 1920'erne. I et essay fra 1946 roser hun Heidegger for at have fremlagt den første "absolutte og kompromisløse denne-verdens filosofi" ved at føje eksistensfilosofien ind i den fænomenologiske analyse.³ Men i samme ombæring kritiserer

hun Heideggers påstand om, at det offentlige liv skulle være kendetegnet ved overfladisk tale, og at menneskets såkaldte væren i verden er et nødvendigt onde, som selvet så vidt muligt må flygte fra i håbet om at genfinde en autentisk væren. For Arendt er denne blindhed over for betydningen af menneskelig interaktion udtryk for en "absolut egoisme", som kun kan munde ud i et atomistisk og mangelfuldt begreb om selvet. Arendts forbehold skal ses i forlængelse af hendes mere generelle kritik af den vestlige filosofihistories manglende evne til at tænke politisk. Da hun i et berømt interview med Günter Gaus fra 1964 insisterede på titlen politisk teoretiker frem for filosof, var det blandt andet fordi, at traditionen ifølge hende havde glemt menneskelivets kollektive *eksistens* til fordel for spørgsmålet om dets *essens*; at den konsekvent havde vægtet det tilbagetrukne teoretiske liv (*bios theoretikos*) over det aktive politiske liv (*bios politikos*).⁴

Arendt kombinerer fænomenologiens førstehåndsperspektiv med eksistentialismens levede erfaring af at være situeret i et konkret tidsrum. Dermed forsøger hun at bane vejen for en mere verdensnær tænkning, der, i modsætning til Heideggers egoisme, betragter den menneskelige *pluralitet* som et grundlæggende vilkår. For Arendt er pluralitet en påmindelse om, at verden består af en uoverskuelig

3 Hannah Arendt: *What is Existenz Philosophy*, Wallstein Verlag, 2019, s. 282

4 Hannah Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, University of Chicago Press, 1992, s. 21

mængde af forskelligartede individer og fænomener, som bebor og befolker den. Men det er også en påmindelse om, at vores og verdens fortsatte eksistens beror på et gensidigt afhængighedsforhold. Ethvert forsøg på at begrænse verdens diversitet er således også en begrænsning af den menneskelige eksistens. En forskelsløs verden er ifølge Arendt en modsætning i sig selv. Denne grundlæggende forskellighed er ikke blot et vilkår, men også en fællesnævner; det, som alle mennesker deler.

Pluralitet bliver derfor det centrale begreb, som på den ene side gør det muligt for Arendt at fremsætte en politisk teori med afsæt i fænomenologien, mens det på den anden side er en ansats til at politisere den fænomenologiske grundposition ved at betone nødvendigheden af et intersubjektivt eller pluralt perspektiv.⁵ En del af inspirationen til denne dobbeltbevægelse fandt hun hos sin anden mentor og livslange ven Karl Jaspers. For Jaspers kan værdien af den teoretiske tænkning primært måles på, hvordan den resonerer med det faktisk levede liv, samt dens evne til at blive relevant for den hverdagslige menneskelige kommunikation. I artiklen "Karl Jaspers: Citizen of the World" omtaler Arendt filosofien som livets tjener (*ancilla vitae*) og fremlægger disciplinen som en, der både har mistet sin ydmyghed over for teologien og sin arrogance

over for menneskenes fælles liv. For Arendt er Jaspers eksistentialisme snarere en mellemmenneskelig praksis end "den enkeltes bedrift i hans selvvalgte ensomhed."⁶

Når Arendt som politisk teoretiker anfægter den filosofiske traditions distance til det levede liv, er det ikke blot et angreb på dens primære optagethed af det enkelte individs essentielle væren. Det er også en ærgrelse over den forrang, som metafysikkens universalismer har givet teorien i forhold til den konkrete sanseerfaring. Denne tradition, som Arendt ofte daterer tilbage til Platon, har derfor ikke meget at tilbyde en moderne verden, som for hende ramte et værdimæssigt nulpunkt med verdenskrigene og de totalitaristiske bevægelers fremkomst. En gentænkning af politikken fordrer derfor et opgør med en tradition, som har mistet sin autoritet. Arendt slår ned på den platoniske dualisme, der gennem hulelignelsen på berømt vis henlagde de menneskelige anliggenders sfære (med alt det, der hører til at leve sammen i en delt verden) til en formørket skyggeverden, "som dem, der aspirerede efter den sande væren, måtte vende sig væk fra og forlade, hvis de ville opdage de evige ideers klare himmel". En filosofi, "der ikke er af denne verden", er i hendes øjne apolitisk af natur.⁷ Arendt korrigerer Platons

5 Se Sophie Loidolt: *Phenomenology of Plurality*, Routledge, 2018

6 Hannah Arendt: *Men in Dark Times*, Harcourt, Brace & World, Inc., 1968, s. 86

7 Hannah Arendt: *Between Past and Future*, Penguin, 2006, s. 17

hierarkiske opdeling af verden ved at gøre fænomenernes fremtrædelse til det egentlige grundlag for erfaringen af virkeligheden, sådan at den politiske tænkning begynder på den sanselige overflade, hvor tilsynekomsten af objekter og subjekter udgør det konkrete grundlag for erfaringen.

Virkelighedssansen

DEN KOLLEKTIVE ERFARING AF VERDEN
– TOTALITARISMENS KONSTRUERED
VIRKELIGHED – FREMTRÆDELSERUMMET
SOM POLITIKKENS UDGANGSPUNKT

Arendts begreb om *virkelighed* henviser til fælles forståelser af verden som et uomgængeligt vilkår for eksistensen af politiske relationer. Begrebet er formet i direkte opposition til de totalitaristiske ideologier, hun analyserede i *Totalitarismens oprindelse* fra 1951. Totalitarismens mål er et totalt herredømme, der vil gøre forståelsen af virkeligheden uafhængig af al erfaring. Som Arendt skriver, bliver ideologisk tænkning i den totalitære stat “befriet fra den virkelighed, som vi opfatter med vores fem sanser”, idet den hævder, at der findes en sandere virkelighed “skjult bag alle sanselige ting”.⁸ For Arendt betyder afvisningen

8 Hannah Arendt: *Totalitarismens oprindelse*, ovs. Per Borch, Klim, bd. 3, 2019, s. 292

af den sansbare virkelighed også en nedlukning af de offentlige rum, hvor mennesker har mulighed for at se hinanden og tale sammen. Uden fælles rum for synlighed og hørbarhed er individet fanget i den fænomenologiske situations private indelukke. I forlængelse heraf kan Arendt da også påstå, at den ideelle borger for et totalitært styre hverken er overbevist nazist eller overbevist kommunist, men en, "for hvem forskellen mellem kendsgerning og fiktion (det vil sige erfaringens virkelighed) og forskellen mellem sandt og usand (det vil sige tankens normer) ikke længere findes". Eller som hun også formulerer det:

Selve oplevelsen af den materielle og sanseligt givne verden er afhængig af, at jeg er i kontakt med andre mennesker, af vores fælles sunde fornuft, der regulerer og kontrollerer alle andre sanser og uden hvilken enhver af os ville være lukket inde i sin egen særlige bås af sansedata, der i sig selv er upålidelige og forræderiske.⁹

Uden et fællesskab med andre mennesker til at bekræfte eller gendrive vores oplevelser, sidder vi tilbage med en ensom tvivl. For Arendt består totalitarismens mesterstykke i dens evne til at ødelægge rummet imellem menne-

sker ved enten at presse dem sammen i massebevægelser, hvor al individualitet og forskellighed – altså pluralitet – forsvinder, eller ved at efterlade dem i fuldstændig isolation, frataget alle muligheder for handling. Arendts virkelighedssans er et opgør med logikkens abstraktioner i et forsøg på at vende tilbage til den sanselige verden. Det er denne virkelighed, som udgør grundlaget for Arendts helt afgørende begreb om politisk handling, hvor det individuelle førstehåndsperspektiv suppleres af perspektiver fra andre, anderledes situerede perspektiver.

Ved at tænke fænomenologien i bredden introducerer Arendt et rumligt aspekt ved den enkeltes relation både til den fysiske verden og til andre. Hvor den klassiske fænomenologi fokuserede på den individuelle bevidstheds perception af et objekt, åbner Arendt for en inddragelse af den kontekst, som sansningen finder sted i. Omverdenen bliver lukket ind i den ellers isolerede forbindelse mellem objektet og subjektet. Den rene erkendelse af fænomenet er i Arendts optik for abstrakt, og i hendes empiriske udlægning vil sansningen altid finde sted i et kulturelt og symbolsk ladet rum. Men Arendt placerer ikke blot sansningen i den fysiske verden. Som vi har beskrevet, er selve realiteten af denne verden – vores fornemmelse af, at det vi ser og føler virkelig findes – afhængig af andre individers tilstedeværelse:

Vi ved af erfaring, at ingen på adækvat vis kan begribe den objektive verden i dens fulde realitet på egen

9 Hannah Arendt: *Totalitarismens oprindelse*, s. 300

hånd, fordi verden altid kun viser og afslører sig selv for ham fra ét perspektiv, som korresponderer med og er betinget af hans standpunkt i verden. Hvis nogen ønsker at se og opleve verden som den “virkelig” er, kan det kun ske ved at erkende den som delt af mange mennesker, som liggende imellem dem, adskillende og samlende, præsenterende sig selv forskelligt for alle og kun begribelig i den grad flere mennesker kan tale om den og udveksle deres meninger og perspektiver med og imod hinanden.¹⁰

Det er et grundvilkår for en meningsfuld erfaring af verden, at der er flere, der deler den. Variationen af positioner og perspektiver, af tilstedeværende ting og mennesker, udgør koordinaterne i det, Arendt ved flere lejligheder omtaler som et *fremtrædelsesrum*. Den grundlæggende pointe med dette begreb er, at fænomenerne altid viser sig i et synlighedsfelt sammen med andre aktører og med muligheden for at blive bedømt fra mange forskellige positioner på samme tid. Det politiske består her i det simple faktum, at den kollektive erfaring af de samme verdenslige ting udgør den platform, ud fra hvilken individer kan diskutere og afveje deres opfattelser af disse ting. Når Arendt taler om *offentlighed*, er det situationer

som disse, hvor det er muligt at dele erfaringer, hun har i tankerne. Konturerne af et politisk rum viser sig i det diskursive møde omkring de hverdagslige fænomener og problemstillinger, der bedømmes som relevante, og som en forsamling af mennesker vælger at kaste deres opmærksomhed på. Erkendelsen af de andres blikke er dermed ikke kun en nødvendig ingrediens for opfattelsen af verdens realitet. Den er yderligere med til at differentiere imellem de fænomener, der bliver anerkendt som værd at tale om, og de fænomener, som ikke har vigtigheden til at blive et offentligt anliggende.

Den politiske samtale kan således føres tilbage til en indledende forhandling af perspektiver: opfatter vi tingene på samme måde? Ser du noget, som jeg ikke ser eller omvendt? I Arendts fænomenologiske gentænkning af det politiske skal fremtrædelsesrummet tænkes som et åbent og dynamisk begreb. Dannelsen af offentligheder har karakter af begivenheder, som hele tiden finder sted i disse rum. I modsætning til de traditionelle, fasttømrede samfundsinstitutioner kan disse politiske formationer i princippet opstå, hver gang flere mennesker mødes om et fælles forhold:

Fremtrædelsesrum opstår, hvor som helst mennesker omgås hinanden som talende og handlende væsner, og derfor eksisterer de forud for og er en forudsætning for enhver formel konstitution af det offentlige rum samt dets

10 Hannah Arendt: *The Promise of Politics*, Schocken Books, 2005, s. 128

regeringsformer, det vil sige de forskellige måder, hvorpå det offentlige rum lader sig organisere.¹¹

Udgangspunktet for Arendts politik skal altså findes i den verden, der viser sig gennem sanserne, og som binder individer sammen på kryds og tværs. Ved at understrege nødvendigheden af mellemmenneskelige, plurale perspektiver gør hun den horisontale fænomenologi til det fundament, som underbygger enhver politisk handlen.

11 Hannah Arendt: *Menneskets vilkår*, ovs. Christian Dahl, Gyldendal, 2005, s. 202

Den æstetiske dom

DE TRE ÆSTETISKE NIVEAUER I ARENDTS
TÆNKNING – TEATRET SOM KUNSTNERISK
OG POLITISK METAFOR – KANT OG DEN
REFLEKSIVE DOM

Arendts fænomenologiske udlægning af verden hviler på en æstetik, der viser sig på tre planer. Først og fremmest i den brede opfattelse af æstetikken som *aisthesis*, som en generel lære om sanseerfaringen. Det andet plan har at gøre med den performative udlægning af politik som en handling, der finder sted i det delte fremtrædelsesrum. For det tredje kan vi inkludere Arendts refleksioner over kunst, og her især litteratur, selvom hun ikke skrev om kunst og kultur på nogen systematisk måde, endsige formulerede en sammenhængende æstetik. Ved siden af de værkanalyser, som dog findes i de publice-rede skrifter, ved vi fra dagbøger og brevvekslinger, at hun engagerede sig passioneret i spørgsmål om alt fra avantgardistisk performancekunst til Rembrandtmalerier, og at hendes indsigter på denne front ofte og med fordel kan

tolkes på linje med grundpointerne i hendes politiske filosofi.¹²

Med en metafor kan man samle de tre æstetiske planer i et billede af teatret. Teatret er, som Kimberley Curtis skriver, den centrale metafor i Arendts fænomenologiske opfattelse af virkeligheden.¹³ På scenen optræder aktørerne blandt de rekvisitter, der skal gøre det ud for verdens objekter, mens de fremviser deres karakterer gennem replikkerne. Heroverfor sidder tilskuerne og prøver at danne mening af den opførelse, de i fællesskab er vidner til. Samtidig får hele den performative opsætning og relationen mellem skuespillere og publikum en udvidet tidslighed, idet de mødes omkring et værk, der også rækker ud over den konkrete begivenhed. *Ødipus i Kolonos* kan sættes op igen og igen, og derfor opnår stykket som kunstværk en historisk varighed. Hvis man tænker teatret som et eksemplarisk fremtrædelsesrum, kan æstetikens tre planer beskrives ud fra *scenen*, *dommen* og *værket*. Scenen mimer rummet for politisk handlen; publikummet fælder en dom ud fra en æstetisk erfaring af stykket; værket lever videre som et nedskrevet kunstnerisk objekt. Alle tre korresponderer

med centrale elementer af Arendts virkelighedsopfattelse og tilsammen understøtter de hendes fænomenologiske politik.

Den æstetiske fremtrædelse handler her først og fremmest om det, der viser sig på scenen og gøres tilgængeligt for andres sanser. Hvordan fænomenerne viser sig og fra hvilke vinkler, de kan opfattes. Hvis sansningen skal have politisk relevans, kræver det ifølge Arendt en kollektiv bedømmelse af, hvad vi ser, og hvordan vi ser på det fra hver vores position i salen. Derfor bliver den politiske dom analog med den æstetiske dom. For at politik overhovedet kan opstå, er der behov for en fælles base at tale ud fra, og det er på denne baggrund, at Arendt relancerer Kants idé om *sensus communis*; et art sanseligt og kommunikativt fællesskab. Når hun går tilbage til Kants sidestilling af *aisthesis* og fælleskab og ser *Kritik af dømmekraften* som en model for demokratisk tænkning, skal grunden findes i det æstetiske subjekts evne til at indføje andres perspektiver i sit eget, samt en generel tilbøjelighed mod fælleskabets delte opfattelser som en faktor, der højner det æstetiske behag. Udgangspunktet for menneskelig interaktion er de sansninger, vi deler, og de opfattelser, vi har af dem. I Arendts berømte og uortodokse læsning af Kants æstetik bliver denne udvidede tænkemåde [*enlarged mentality*] et nødvendigt værktøj for at kunne omgås verdens fænomener på en politisk måde. Ved at medtænke de andres synspunkter kan individet korrigere sit eget synspunkts begrænsninger og bane vejen for en fælles

12 Se Cecilia Sjöholm: *Virkelighedssans: Hannah Arendt om Kant og æstetik*, ovs. Mathias Overgaard, Billedkunstscolernes forlag, 2021

13 Kimberley Curtis: *Our Sense of the Real. Aesthetic Experience and Arendtian Politics*, Cornell University Press, 1999, s. 30

kritik af de fænomener, der viser sig på den politiske scene.

Hvor *Kritik af den rene fornuft* beskæftiger sig med de normative vilkår for menneskets erkendelse – det vil sige de på forhånd givne regler, som betinger viden om verden – så markerer den tredje kritik ifølge Arendt et afgørende brud i Kants tænkning. I hendes læsning er *Kritik af dømmekraften* den eneste af de kritiske afhandlinger, som tager udgangspunkt i den faktiske verden (og altså ikke det menneskelige sinds uforanderlige skematik), fordi den æstetiske dom, eller smagsdom, er *partikulær* og altid udspringer af et konkret møde med virkeligheden. Derfor findes der ikke to smagsdomme, som er fuldstændig ens, ligesom jeg heller ikke kan vide mig sikker på i dag at finde behag ved det, som jeg fandt behag ved i går. I modsætning til den bestemmende forstandsdoms logiske subsumption af de enkelte fænomener under generelle og forudgivne kategorier, er smagsdommen refleksiv. Med den refleksive dom henviser Kant til en erkendelsesmodus, som ikke indordner erfaringen af verden efter universelle skemaer; der er snarere tale om en tankeaktivitet, som altid er unik. Den følger ikke de retningslinjer, som den lovgivende forstand har udlagt. I sin eksemplariske singularitet udgør den æstetiske dom sin egen regel. Det tiltalende heri for Arendt består i det mulighedsrum, der opstår som en følge af erfaringens frihed fra begreber. Den refleksive smagsdom fremstår samfundsmæssigt relevant, fordi den æstetiske erfaring, som den udspringer af, minder om den

politiske erfaring og derfor kan blive model for en politisk dømmekraft. De har det til fælles, at de ikke på fyldestgørende vis kan indfanges af positivistiske diskurser eller af kategorier som sandt og falsk. Dommen er enestående for så vidt den bundes i en kontekstuel her-og-nu erfaring, som må forholde sig til den aktuelle situation, hvor ingen regler er givet på forhånd. Derfor læner subjektet sig op ad sin umiddelbare affektive reaktion, samt den efterfølgende refleksion, når det sammenligner sin dom med andres.

For Arendts politiske teori er den kantianske dømmekraft en *Denken ohne Geländer*, en tænkning uden gelænder, og denne tænkning så hun som det stærkeste forsvar mod en automatiseret og totalitaristisk tankeaktivitet, der i sin ureflekterede parering af ordre i værste fald kunne tilvejebringe et fænomen som Adolf Eichmann. At tænke uden begrebernes hjælp er ikke ensbetydende med en radikal subjektivismen eller et relativistisk syn på rationaler og værdier. Det er en anerkendelse af den frihed, der gives i perceptionen af en ting, som ved første øjekast ikke underlægges videnskabens klassificerende blik, men snarere åbner for et væld af fortolkningsmuligheder. De plurale opfattelser af livsverdenens fænomener handler ikke om sandhed, men derimod om hvad vi mener, og det er ifølge Arendt det afgørende politiske spørgsmål.

Arendt er blevet kritiseret for at udtynde det normative grundlag for et fornuftigt og etisk forhold til verden ved på denne vis at gøre alle domme og holdninger situati-

onsbestemte. For hvordan skal vi nå til enighed om, hvad der er rigtig og forkert, hvis vi ikke følger os efter et sæt af rationelle spillerregler? Jürgen Habermas har ved flere lejligheder sat spørgsmålstejn ved Arendts begrebsløse domsopfattelse, eftersom fraværet af en normativ grund, ja i det hele taget af ethvert "kognitivt fundament", umuliggør en afvejning af, hvilken af de fremsatte domme, der i overensstemmelse med de vedtagne argumentationsprincipper er den mest korrekte.¹⁴ Omvendt advarer Arendt imod den blinde tro på fornuftskemaets generalisering af værdier, som i værste fald kan udmønte sig i en kommunikation, der ikke længere tager afsæt i den praktiske brug af talehandlinger i en fælles verden, men mere og mere bliver et rent formalt argumentationssystem.¹⁵ Faktisk er frasigelsen af alle universelle principper og forsikringer kun et problem, skriver hun i *The Promise of Politics*, så længe vi antager, at mennesker ikke er i stand til at dømme ting *per se*; hvis vi ikke kan forvente andet af dem, end den korrekte applikation af velkendte regler hidhørende fra allerede etablerede standarder.¹⁶

14 Jürgen Habermas: "Hannah Arendt's communications concept of power." In *Social Research*, Johns Hopkins University Press, 1977, s. 23. Se også Linda Zerilli: *A Democratic Theory of Judgment*, University of Chicago Press, 2016, s. 6-7.

15 Hannah Arendt: *Between Past and Future*, s. 95-96

16 Hannah Arendt: *The Promise of Politics*, s. 104

Kants udlægning af den æstetiske dom som en konkret og situeret måde at forholde sig til verden på – i stedet for blot at henvise til en regel – tilbyder for Arendt en politisk model, der tager afsæt i den intersubjektive nødvendighed af at udveksle forskellige opfattelser af verden; opfattelser, som altså ikke refererer tilbage til grundfæstede principper. Men den frigjorte doms refleksivitet spiller yderligere en rolle for den udvidede tænkemåde, vi nævnte ovenfor. Arendt tager som sagt afstand fra de transcendentale skemaer, der betragter fællesskabet som en a priori idé eller utopi. Til gengæld lader hun sig inspirere af den refleksive erkendelse, som er særegen for den æstetiske smagsdom. Som Kant skriver i §8 af *Kritik af dømmekraften*, implicerer domspraksissen en indsigt i vores egen person, som ellers var forblevet ukendt, idet vi sander behovet for andre individer – de være sig konkrete eller forestillede – i vores erkendelsesproces. I *Åndens liv* radikaliserer Arendt den refleksive erkendelse hos Kant ved at gøre opmærksom på en fælles afhængighed som vilkåret for menneskets eksistens. I dette sene værk kommer erfaringens sanselige dimension til at spille en endnu større rolle, fordi fokus nu rettes imod fremtrædelse og synlighed som ontologiske spørgsmål, der konstituerer *vores* opfattelse af verden og *de andres* opfattelse af os i verden.

Fælles for alle levende væsner og ting er, at de fremtræder. I et opgør med filosofihistoriens forkærlighed for dualistiske verdensopfattelser – hvor den sande væren gemmer sig

bag den illusoriske overflade – udpeger Arendt fremtrædelses synlige sfære som det egentlige sted for erkendelsen af fænomenerne. Faktisk er det kun i kraft af fænomenernes kommen til syne, at deres eksistens giver mening. “Væren og fremtrædelse konvergerer”, som hun skriver.¹⁷

Arendt understreger, hvordan dette ontologiske fundament også har konsekvenser for opfattelsen af de individer, der fremtræder i offentligheden. Et er, at ting og fænomener træder os i møde og etablerer en forbindelse mellem objekt-subjekt og internt mellem de subjekter, der fra forskellige positioner erfarer det samme objekt. Noget andet er *subjektets egen* tilsynekomst i fællesskabets sociale rum, hvor det viser sig for andre. Når mennesker fremtræder på linje med andre af verdens ting, betyder det, at deres indtræden på en offentlig scene udsætter dem for de andres blikke: “Levende væseners verdenslighed betyder, at der ikke findes noget subjekt, der ikke også er objekt og fremtræder som sådan for andre, der garanterer dets “objektive” virkelighed.”¹⁸ Ikke kun objekter, men også subjekter giver sig selv til kende i fremtrædelsesrummet, hvilket betyder, at det synliggjorte jeg ligeledes påvirkes af de perceptioner, som andre har af det. Under udarbejdelsen af *Åndens liv* engagerede Arendt sig i Merleau-Pontys værker,

herunder især *Le visible et l'invisible* og *Signes*, som der flere steder citeres fra. I løbet af processen skrev hun to gange til Heidegger og forhørte sig om, hvad han mente om denne franske fænomenolog.¹⁹ Vi kender ikke svaret, men en læsning af senværket afslører, at det især var reversibiliteten imellem det subjektive og det objektive, imellem kroppen og bevidstheden og imellem selvet og verden, som Arendt så et potentiale i. Her udvikler fænomenologien sig ikke kun i retning af en intersubjektiv epistemologi, men også mod en intersubjektiv ontologi, hvor individer behøver hinanden for at “anerkende og erkende” deres eksistens i verden.²⁰ Arendt går dog ikke lige så langt som Merleau-Ponty i denne retning, eftersom hendes tænkning stadig holder fast ved subjektet og objektet som afgrænsede kategorier. Men den ontologiske vægt, hun lægger på fremtrædelse i begyndelsen af *Åndens liv*, kaster lys over en række politiske og æstetiske perspektiver i hendestænkning.

I det sene forfatterskab vendte Arendt for alvor tilbage til den filosofiske disciplin, hun havde studeret som ung. Men hvor mange har udpeget dette omslag som en kontemplativ vending væk fra den eksplicit politiske teori, der formuleredes omkring det aktive liv, *vita activa*, i *Menneskets*

17 Hannah Arendt: *Åndens liv*, ovs. Joachim Wrang, Klim, 2019, s. 60 (korrigeret oversættelse)

18 Hannah Arendt: *Åndens liv*, s. 59

19 Martín Plot: *The Aesthetico-Political: The Question of Democracy in Merleau-Ponty, Arendt, and Rancière*, Bloomsbury Academic, 2014, s. 67

20 Hannah Arendt: *Åndens liv*, s. 61

vilkår, bør vi i stedet læse det som endnu en undersøgelse af den mellem menneskelige verden. Vi må ikke tænke det såkaldte *vita contemplativa* som en trækken sig tilbage fra verden. Arendt harcelerede imod den opfattelse, at filosofen kunne sidde isoleret i sin lænestol og udlægge sandheden om verdens natur. Et så selvtilstrækkeligt syn på individet var uforligneligt med hendes idé om den gensidige synligheds konstituerende vilkår. Frem for at betragte spændingsforholdet mellem det aktive og det kontemplative liv, eller mellem det handlende og det reflektivt dømmende subjekt, som en udvikling i Arendts værk – det vil sige som en progression fra en verdensvendt til en mere og mere verdensfjern filosofi – er der grund til at betone sammenhængen mellem de to positioner. I den forstand kan mennesker optræde *både* som aktører på verdens scene *og* som (be)dømmende tilskuere, der vurderer udfaldet af handlingerne. Vi veksler imellem de to positioner i en form for “*stop-and-think*” bevægelse.²¹

Verden kan kun erfares ved at blive “set, hørt, berørt, smagt og lugtet”.²² Når Arendts accentuering af den æstetiske grundsituation fortsat er politisk, er det fordi den forfinede sensibilitet giver mulighed for at forstå mangfoldigheden af forskellige ting og mennesker i verden.

21 Mustafa Dikeç: *Space, Politics and Aesthetics*, Edinburgh University Press, 2015, s. 23

22 Hannah Arendt: *Åndens liv*, s. 59

Den sanselige opfattelse af pluraliteten tilvejebringer en erkendelse af, at det er mennesker (med alle deres variationer og nuancer) [*men*] og ikke mennesket [*Man*], der bebor jorden.²³ Totalitarismen kan igen bruges som et politisk og æstetisk modekseksempel. For Arendt bestod den politiske katastrofe ikke blot i en sammenblanding af kendsgerning og fiktion. De totalitære regimer søgte yderligere at anlægge et monolitisk blik på virkeligheden, hvor undertrykkelsen af alle æstetiske udtryk og særegenheder havde til formål at skabe en ensformig verden. Det højeste mål for denne ideologi sås udfoldet i den ufattelige, men nøje planlagte terror, som fandt sted i koncentrationslejrene. Lejrene udgjorde her ikke blot en konstrueret virkelighed, hvor ellers utænkelige forbrydelser blev muliggjort. Det var også en systematisk øvelse i at udslette alle synlige udtryk for individualitet. Ved at blive presset sammen i kreaturvogne eller barakker, ved at få frataget deres navne og ved at blive klædt identiske fangedragter blev de jødiske tilfangetagne aftunget ethvert synligt personlighedstræk. I denne grufulde og uvirkelige “anti-æstetik” var al pluralitet og spontanitet, og dermed al mulighed for handling, elimineret.

Når vi gør os synlige og forståelige gennem tale og handling, er vi sammen i sproget. Derfor er det heller ikke svært at læse en politisk dimension ind i skuespillerens

23 Hannah Arendt: *Menneskets vilkår*, s. 37

rolle på scenen; hun stiller sig frem foran publikum og handler gennem sin tale. Men i *Åndens liv* understreger Arendt flere steder, at denne kommunikative samhørighed ikke forsvinder, blot fordi vi vender sig ind i vores tænkende selv eller forfalder til en filosofisk tilskuerposition. Ikke kun handlingen, men også tænkningen har en politisk dimension. Eller vi kan formulere det således, at tænkning, som en proces, der hele tiden overskrider sig selv, er handling. Det at tænke er for Arendt en aktivitet, som ikke nødvendigvis skal bruges til noget eller lede frem til et konkret resultat. Det er snarere et mål i sig selv. I *Eichmann i Jerusalem* er tænkning et værn imod den tankeløshed, som kan få grufulde konsekvenser, hvis vi skødesløst slår den etiske autopilot til uden en gang imellem at træde tilbage og reflektere over, hvad vi rent faktisk foretager os. Men tænkning er mere end et socialt ansvar eller en etisk fordring hos Arendt. Som hun forklarer i *Åndens liv*, kan tænkning overraskende nok være et kollektivt anliggende. Det intuitivt private i den tænkende aktivitet skal i Arendts berømte udlægning ses som en "to-i-en"-samtale, den enkelte har med sig selv.²⁴ Den indre dialog giver os en samvittighed, idet den hele tiden konfronterer vores tanker og handlinger med de etablerede moralske normer. Eller som hun selv siger det allerede i *Totalitarismens oprindelse*, er tanken altid ledsaget af en dobbeltgænger, der

repræsenterer et givent samfunds sædelighed, således at tanken netop ikke afbryder, men bibeholder kontakten "med mine medmenneskers verden."²⁵

Selvom vi vender blikket væk fra verden og ind i os selv, er vi ikke alene. Ligesom den reflektive dom hos Kant udvider subjektets erkendelseshorisont, er tænkningen ifølge Arendt en proces, vi ikke kan kontrollere og som hele tiden rykker os ud over os selv og vores vante forestillinger. I modsætning til viden og kognition, som bygger på et fast fundament af begreber, er tænkning altid i bevægelse – det er vinden, som optør de frosne tanker, eller Penelopes spind, der hele tiden trævles op og samles på ny. Denne skelnen bliver for Arendt en anledning til at se et slægtskab mellem tænkningen og den æstetiske dømmekraft. På trods af, at de begge har deres ophav i det menneskelige sind, er der tale om åndelige aktiviteter, som transcenderer det enkelte individ, udvider dets forståelse og retter dets opmærksomhed imod verdens fremtrædelser.

24 Hannah Arendt: *Åndens liv*, s. 205

25 Hannah Arendt: *Totalitarismens oprindelse*, s. 303

Den politiske scene

HANDLING SOM INDIVIDETS OFFENTLIGE
FREMTRÆDELSE – FRA VIRKELIGHEDSSANS TIL
MULIGHEDSSANS – HANDLING, SUVERÆNITET
OG AFHÆNGIGHEDEN AF ANDRE MENNESKER –
ARENDT, LITTERATUREN OG DET FORTALTE SELV

Det andet æstetiske plan i Arendts tænkning vedrører forståelsen af hendes begreb om handling. Pluraliteten ligger til grund for al handlen og er således politikken mulighedsbetingelse. Hvis alle mennesker var ens, ville der slet ikke være behov for tale og handling. Pluralitet betyder, som nævnt, at vi har forskelligheden til fælles. Når mennesker handler, er det en "afsløring af personen i tale og handling", af denne persons unikke fremtrædelse. I Arendts udlægning af *vita activa* er handlingen som aktivitet genuint politisk, idet den, i modsætning til de beskæftigelser, hun betegner som "arbejde" og "fremstilling", udelukkende finder sted imellem mennesker. Arbejdet opretholder det biologiske liv; det er den cirkulære anstrengelse for at dække menneskets fornødenheder og sikre artens reproduktion. Fremstilling handler om at

producere holdbare objekter, en kunstig verden af ting, for derved at skabe et beboeligt miljø. Menneskets handlinger finder sted inden for grænserne af denne tingsverden, som sætter de fysiske rammer for det politiske liv. Arendts strukturelle tredeling af den menneskelige gøren skal ikke anskues som isolerede områder, men snarere betragtes som et sæt af aktiviteter, der understøtter hinanden. Således vil den offentlige samtale mellem personer, hvor de deltagende afdækker, hvem de er, ofte have et objektivt referencepunkt i form af de fænomener fra tingsverdenen, der tales om. Men der opstår også et rent subjektivt "mellemrum", der sin u håndgribelighed til trods ikke er "mindre virkeligt end den tingsverden, vi i al synlighed har til fælles".²⁶ På den ene side hævder Arendt, at handling er den eneste form for aktivitet, der udspiller sig direkte imellem mennesker uden at være materielt formidlet, men på den anden anerkender hun nødvendigheden af en konkret infrastruktur, der kan understøtte handlingens processuelle karakter, som ikke i sig selv udmønter sig i et fysisk produkt: "Før der kunne handles, var det nødvendigt at have sikret et bestemt rum og bygget en struktur, hvor alle efterfølgende handlinger kunne udspille sig; dette rum var den offentlige sfære i *polis*, og loven var dens struktur; lovgiveren og arkitekten tilhørte den samme kategori".²⁷

26 Hannah Arendt: *Menneskets vilkår*, s. 187

27 Hannah Arendt: *Menneskets vilkår*, s. 198

I dette antikke græske forbillede krævede fremtrædelsesrummet, hvor noget viser sig, og mennesker handler, med andre ord en organisering, "der fysisk set blev sikret i kraft af byens mure og fysiognomisk i kraft af dens love".²⁸

Som sagt kan fremtrædelsesrummet ikke defineres alene ud fra sin materielle infrastruktur. Det politiske rum skal hele tiden aktiveres og sættes i gang på ny. Det er først i kraft af handlingens begivenhed, at den strukturerende arkitektur vækkes til live og bliver til en scene for mellem-menneskelig udveksling. Ifølge Arendt bliver verden først menneskelig, når den er genstand for opmærksomhed, engagement og samtaler. Hun skriver: "De politiske institutioners fortsatte eksistens, hvor godt eller dårligt de end er indrettet, afhænger af handlende mennesker; deres opretholdelse opnås gennem de samme midler, som først bragte dem til live."²⁹ Men det er også i begivenhedernes øjeblikke, at sociale forandringer kan finde sted. Det politiske er dermed ikke en konstant størrelse, men en bevægelse foretaget af aktøren. I dette performative kontinuum findes muligheden for at skabe et nybrud ved at forskyde den etablerede orden, og det er disse nye, uforudsete handlinger, Arendt kalder *natalitet*. Brugen af fødselsmetaforen henviser her til de nye elementer, som handlingen introducerer i verden, men den hænger også sammen med hendes

forståelse af den politiske sfære som kendetegnet ved frihed og spontanitet. Mustafa Dikeç har påpeget, hvordan handlingen ikke blot finder sted i fremtrædelsesrummet; den politiske handling er også med til at konstituere nye fremtrædelsesrum ved at forandre de eksisterende rumlige formationer.³⁰ Ved siden af virkelighedssansen kan man således tale om en mulighedssans, som angår potentialet for at skabe nye menneskelige verdener. Eftersom ingen handling finder sted *ex nihilo* som en absolut begyndelse, er den politiske aktør afhængig af de materielle og menneskelige vilkår, der muliggør fremtrædelsesrummet. Men dette rum kan også skifte karakter, idet der handles inden for det.

Dikeç ser denne evne til at introducere nye begyndelser som en æstetik i centrum af Arendts politiske teori. Og man kunne sagtens argumentere for, at ord som spontanitet, frihed og natalitet danner associationer til den kunstneriske praksis, siden de lader os ane forestillingsevnenes løsrivelse fra epistemiske og begrebslige begrænsninger (i tilfældet spontanitet og frihed) og en ikke-instrumentaliseret skabelsesakt (i tilfældet natalitet). Det er fortrinsvis i Arendts gentagne beskrivelser af den politiske offentlighed som en teaterscene, at denne performative æstetik træder tydeligst frem. Altså er teatret ikke bare en tilfældig metafor, der på pædagogisk vis skal visualisere forholdet mellem aktørerne og tilskuerne. Teatret indtager en central

28 Hannah Arendt: *Menneskets vilkår*, s. 201

29 Hannah Arendt: *Between Past and Future*, s. 152

30 Mustafa Dikeç: *Space, Politics and Aesthetics*, s. 45-48

plads i Arendts begrebslige udlægning af det politiske, og scenen bliver en ramme, der sætter spørgsmålstegn ved vores subjektivtetsforståelse og begreb om menneskelig agens. Den handlende person, som viser sig i fremtrædelsesrummet, har mulighed for at forskyde og forandre de konfigurationer, der udgør rummet, samtidig med at denne person selv lader sig forme af det sociale og materielle væv af relationer, der handles inden for:

Og ligesom skuespillerens optræden er afhængig af hans scene, medspillere og tilskuere, er hvert eneste levende væsen afhængig af en verden, der tydeligt fremstår som stedet for dets tilsynekomst, af medskabninger, som det kan interagere med, og af tilskuere, som kan anerkende og erkende dets eksistens.³¹

Fordi det selvaflørende individs handling ikke foregår i et vakuum, men altid rammer ned i et allerede eksisterende netværk af menneskelige forhold med utallige, modstridende viljer og intentioner, kan man ifølge Arendt aldrig kende udfaldet af en handling på forhånd. Når et nyt element tilføjes, skaber det en forandring i det foreliggende væv af forbindelser, ligesom elementet selv forandres, når den vidtforgrene proces sættes i gang.

Efftersom ingen kender konsekvenserne af den handlende aktivitet, samt denne aktivitets indflydelse på og fra andre handlinger i det offentlige rum, kan den ikke udelukkende underlægges beregnende motiver om mål og midler. Min evne til at handle som et frit væsen beror paradoksalt nok på mine begrænsninger.

Arendt langer nok engang ud efter Platon ved at kritisere hans forsøg på at eliminere denne uforudsigelighed gennem en adskillelse af det græske verbum “at handle” i to forskelligartede betydninger; *archein*, at begynde eller herske, og *prattein*, at udføre eller fuldføre. Ved at lade den enevældige filosof udtænke handlingen for derefter at overlade selve udførelsesprocessen til borgeren eller den slavegjorte formår Platon ifølge Arendt at instrumentalisere den politiske aktivitet ud fra fremstillingens produktionslogik, hvor der først eksisterer en klar idé om genstanden, som altså efterfølges af den håndværksmæssige konkretisering af idéen. Der etableres således en afgrund imellem dem, som ved, men ikke handler, og dem, der handler, men ikke ved. Filosofen betjener sig af idéerne på samme måde som håndværkeren betjener sig af regler og målestokke; han “skaber” sin by, på samme måde som billedhuggeren “skaber” en statue.³² For Arendt står pluralitetens og handlingens uforudsigelighed i modsætning til et monarkisk styre. I Platons vision om den bedst

31 Hannah Arendt: *Åndens liv*, s. 61

32 Hannah Arendt: *Menneskets vilkår*, s. 227

mulige *polis* måtte monarken kunne forblive herre over det, han havde påbegyndt, “uden at have behov for andre menneskers hjælp til at gennemføre det”.³³ Arendts kritiske sidestilling af antik filosofi og moderne rationalitet (hvor den instrumentaliserende produktionslogik overskygger den menneskelige handlingssfære), er på én gang et forsøg på at frigøre filosofien og den politiske handling fra den nytteoptimerende økonomis stadig voksende dominans og på at udskifte et negativt frihedsbegreb med den spontaneitet, der opstår når mennesker mødes. Følgelig favoriserede hun også Sokrates over Platon, fordi førstnævnte færdedes blandt sine medborgere på markedspladsen, talte med dem på lige fod og gjorde sig selv og sin position modtagelig for divergerende synspunkter og kritik. Over for bylivets uoverskuelige kaos af forskelligartede perspektiver valgte Platon derimod at vende den menneskelige livsverden ryggen for i stedet at bosætte sig på det afsidesliggende akademi, begravet i idéernes sande og uantastede verden.

Et originalt træk ved Arendts handlingsbegreb er således en opfattelse af frihed, der forudsætter subjektets manglende suverænitet. Handlingen stammer ikke entydigt fra en viljesakt hos det politiske subjekt, hvorfor den aldrig kan reduceres til at være et udtryk for dette subjekts hensigter. Friheden består i at træde ud af den instrumen-

taliserende produktions register ved på den ene side at vægte begivenhedens her-og-nu over kausale mål-middel beregninger, og ved på den anden side at lægge resultatet af udfaldet i publikums hænder. Det betyder også, at afkaldet på suverænitet ikke kun gør sig gældende for den kædereaktion af effekter, der følger af en oprindelig handling; også den performative afdækning af aktørens identitet må i denne henseende siges at være et kollektivt anliggende. Arendts kritik af Platon afstedkommer en forståelse af selvets konstituering som noget, der, om ikke andet delvist, først finder sted i handlingens begivenhed i det offentlige rum. Her er hun tæt på den Nietzsche, som i første afhandling af *Moralens oprindelse* omtaler adskillelsen af handlingen fra den handlende som en grammatisk fiktion. Forestillingen om et selv placeret uden for verden, som vi er i stand til at tænke uafhængigt af handlingen, er en vildfarelse; i Nietzsches udlægning findes oprindelsen til det menneskelige selv kun i kraft af den performative handlen – “ja, det er slet ikke andet end just selve denne driven frem, villen, virken og kan kun forekomme anderledes, når sproget forfører dertil (og på grund af de i sproget forstenede grundvildfarelser, som skyldes fornuften): det sprog, der forstår og misforstår al virken som betinget af et virkende, af et ’subjekt’.”³⁴

34 Friedrich Nietzsche: *Moralens oprindelse*, ovs. Niels Henningsen, Det lille forlag, 1993, s. 47

33 Hannah Arendt: *Menneskets vilkår*, s. 223

Arendt og Nietzsche deler denne performative “æstetisering” af den politiske handlen og den forståelse af subjektiviteten, der følger med. Men i modsætning til Nietzsches perspektivisme, som overskrider alle syntaktiske og moralske love, må handlingens begivenhed hos Arendt rette sig efter – eller som minimum forholde sig til – de rammesættende strukturer, som udgør offentlighedens teaterscene. Ingen person kan vide, “hvem det er, han afslører, når han giver sig til kende gennem ord og handling,” eftersom måden hvorpå han fremtræder for andre “forbliver skjult for personen selv”.³⁵ De handlende råder ikke over, hvem de er, eller hvordan de tager sig ud, når de træder frem. Det performende subjekt erfarer dermed en konstituerende fremmedgørelse i centrum af sin identitet; bedømmelsen af hans eller hendes handlen er betinget af offentlighedens materielle og diskursive infrastrukturer. Handling, i denne forstand, er ikke en essentialistisk understregning af, *hvad* man er, men et eksistentialistisk spørgsmål om, *hvem* man er – et spørgsmål, der stilles lige så meget til en selv, som til det publikum, der bevidner ens præstation på scenen. Når subjektets “karakter” er spundet ind i den teatrale situation, ikklædes det i kraft af sin fænomenalitet en form for skin, “som netop kan – men ikke behøver at – skjule eller forvanske det”.³⁶

35 Hannah Arendt: *Menneskets vilkår*, s. 184

36 Hannah Arendt: *Åndens liv*, s. 61

Rebecca Schneider har for nylig kommenteret forbindelsen mellem politisk handlen og scenisk performance hos Arendt, hvor fremtrædelsen fungerer som ansatzpunktet for en reevaluering af subjekt-begrebet. For Schneider er “teatraliteten” en fællesnævner for det antikke Athens teater og datidens offentlige forsamlinger, siden de mimer hinanden hvad angår opbygning og funktion.³⁷ Med reference til Aristoteles kan Arendt definere den menneskelige tilblivelse gennem fremtrædelse som en praksis, der på eksemplarisk vis ses udfoldet i dramaet, som netop er kendetegnet ved en imitation af handling [*mimesis praxeos*]. Den aristoteliske poetik bliver dog først for alvor interessant for Arendt, når den kobles på hans etik og her især begrebet *eudaimonia*, som i Arendts læsning henviser til den personlige *daimon*, der følger én gennem livet og viser, hvem man er, selvom den kun er synlig for andre mennesker. For Schneider er der en refleksiv erkendelse i teatrets iscenesættelse af det at fremtræde som en anden, f.eks. gennem kostumer og masker. Det skyldes en indsigt i, hvordan den teatrale erfaring går igen i det politiske forum, hvor aktøren i sin talen og gøren ligeledes oplever følelsen af en subjektivitetsdannelse, der ligger uden for aktøren selv; overgivet til de andre, til en delt historie og til et uoverskueligt netværk af sociale

37 Rebecca Schneider: 2020, <https://blog.studiumdigitale.uni-frankfurt.de/theater/blog/2020/12/14/schneider-rebecca-appearing-to-others-as-others-appear/>

forbindelser. Politikeren behøver de andre for at spille sin rolle, og hun behøver de andre for at udføre handlingen. Den offentlige afsløring af det handlende subjekt er en performativ finden-sted, der er fundamentalt relationel, idet konstitueringen af dette subjekt går igennem en andethed, der kommer til udtryk som en uomgængelig gensidig afhængighed. Teatret sætter dette i spil ved bevidst at påvise betydningen af, hvad det vil sige at optræde som en anden. Schneider bemærker her, hvordan teatret afspejler fællesskabets "rammesættende arkitektur."

Arendts teatrale udlægning af individernes relationelle afhængighed i fremtrædelsesrummet retter opmærksomheden imod et interessant aspekt af hendes politiske teori. Nemlig det at politik, ligesom alle andre anliggender, der udspiller sig direkte imellem mennesker, er kendetegnet ved en notorisk upålidelighed; at den politiske handlen aldrig udelukkende kan reduceres til et individuelt spørgsmål om magt og interesser, men også altid finder sted i en mellemmenneskelig kontekst af "forbløffende uberegnelighed", som aktøren ikke blot er nødt til at forholde sig til, men som er helt elementær for denne aktørs muligheder i en given situation.³⁸

Hvis Arendt bruger dramaets form til at forklare det politiske rum som en scene for afsløringen af subjekter, så

er litteraturen for hende et medium, der binder fortidens og nutidens handlinger sammen gennem en meningsfuld fortælling, både når det gælder det kollektive fællesskab, og når det gælder den enkeltes livshistorie. For Arendt er det disse internt sammenslyngede fortællinger, der gør samfundet til et sted for "organiseret hukommelse". I stedet for at være isolerede begivenheder, er de enkelte handlinger dele af en større struktur, som både peger bagud på tidligere handlinger og peger frem mod fremtidige muligheder for handlen. Summen af disse handlinger udgør en livshistorie, og det er gennem denne historie, mennesker bliver synlige for hinanden. Afdækningen af en person i tale og handling – og altså spørgsmålet om, hvem den fremtrædende aktør er – følger hele tiden nye kapitler til dennes biografi, hvis narrative struktur "åbenbarer meningen med det, der ellers var forblevet en ubærlig sekvens af blotte hændelser."³⁹ Litteraturen er for Arendt eksemplarisk, fordi den viser, hvordan enestående personligheder træder frem gennem den narrative iscenesættelse af handlinger. Men også fordi historiernes samlende kraft gør individer i stand til at danne mening af det, de ser – det bliver en prisme hvorigennem man kan forstå sig selv og det, man deler med andre.

En stor del af Arendts fascination af store fortællere som Homer, Dante, Kafka og Blixen udspringer af den ontologi-

38 Hannah Arendt: *Menneskets vilkår*, s. 182

39 Hannah Arendt: *Men in Dark Times*, s. 104

ske vægt, som hun tilskriver litteraturen. Som flere læsere af Arendt har gjort opmærksom på, er det et uomgængeligt vilkår ved den menneskelige væren, at den formes af og viser sig igennem fortællinger.⁴⁰ Gode fortællinger afslører mening uden at definere den, som Arendt skriver i et essay fra 1968. I modsætning til filosofiens bestræbelse på én gang for alle at identificere, hvad den menneskelige essens er, er litteraturen ifølge Arendt mere optaget af at præsentere et hvem, som kan fremvise de enkelte individers unikke, forskelligartede karakterer. Dermed opstår der ikke blot et uløseligt bånd imellem fortælling og identitet – “the narratable self” – men også imellem litteraturen som et eksemplarisk rum for afsløringen af personen i tale og handling og det politiske som en sfære, hvor folk igennem ord og gerninger fremviser, hvem de er. I Arendts politiske fortælleteori er litteratur en model, der lader den enkelte opleve begæret efter at udtrykke sin specifikke historie og det medfølgende ønske om lyttere, der kan genkende sig selv og hinanden i disse fortællinger. Litteraturens rum er et sted for interaktion, for samhørighed og mulig konflikt. Men ligesom teatret er det også et rum, hvor vi kan erfare, hvordan ingen er alene om at forfatte deres livshistorie – hvordan fortællingen introducerer behovet for *en anden*.

40 Se Adriana Cavarero: *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*, Routledge, 2000 og Julia Kristeva: *Hannah Arendt. Life is a Narrative*, University of Toronto Press, 2001

Arendt uddyber dette forhold i sit portræt af Karen Blixen. Her sætter hun forbindelsen mellem liv og fortælling på spidsen ved at parafrasere Blixens (unægtelig bastante) påstand, om at ingen har et liv værd at tage i betragtning, hvis der ikke kan fortælles en historie om det.⁴¹ Det, Arendt finder interessant her, er, at forbindelsen både viser sig på et individuelt og et kollektivt niveau: subjektet er nødt til aktivt at handle iblandt sine medmennesker for at vise, hvem hun er, og for at forme sin egen livshistorie – men denne historie skal samtidig også kunne deles og genfortælles af en offentlighed, som samtidig genkender en unik subjektivitet i handlingsforløbet. Blixens tekstunivers bekræfter for Arendt handlingens politiske nødvendighed; i sin dobbelte betydning af spontan begivenhed og overordnet plot er handling det, som overhovedet lader den enkelte fremtræde som et selvstændigt individ på en meningsfuld måde. Den delikate balance mellem fiktion og virkelighed, som Blixens fortællinger bærer præg af, og som ofte gør det svært at adskille digtning fra sandhed, resonerer med Arendts begreb om natalitet. Som vi har set, er det enkelte menneske nødt til at skabe sig selv gennem sin performative handling i det offentlige rum. Aktøren er så at sige med til at skrive sin egen historie, når hun træder ind på scenen, men dette fiktive træk ved fremtrædelsen bliver i næste omgang den egentlige sand-

41 Hannah Arendt: *Men in Dark Times*, s. 105

hed om personen, den måske på hvilken man genkendes. Virkeligheden består for Arendt af det, som mennesker deler med hinanden. Hvem vi er for hinanden, er dem, vi viser frem og dem, som andre ser.

Dog er der intet menneske, der skaber, planlægger eller fuldt ud kontrollerer sin egen historie. Som Adriana Cavarero skriver om Arendt, er litteratur og liv kompatible i hendes tænkning, fordi begge er kendetegnet ved en "ukontrollerbar fremvisning af unikhed, der udmunder sig i en fortælling, som protagonisten ikke havde planlagt, og som altid var uden forfatter."⁴² Blixens narratologiske fatalisme bliver hos Arendt et vidnesbyrd om verdens plurale beskaffenhed og de fundamentale vilkår for politisk samliv. Der findes en politisk erkendelse i den kendsgerning, at den talende eller handlende person aldrig alene kan træde frem og fuldt ud præsentere sig selv, da en sådan fremtrædelse altid underlægges en sproglig mediering eller æstetisk bearbejdning. Vi har, kort sagt, brug for medforfattere til at give vores livshistorier form.

42 Adriana Cavarero: *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*, s. 141

Kulturarv

KUNSTVÆRKET MELLEM PRIVATSFÆRE OG
OFFENTLIGHED – DET MEST VERDENSLIGE AF
ALLE TING – KUNSTENS HOLDBARHED SOM EN
FÆLLES KULTUREL REFERENCE

Som sagt findes der et tredje plan i Arendts æstetiske udlægning af det politiske, som har at gøre med kunsten. Hendes refleksioner over kunstværkets rolle og funktion i samfundet varierer igennem forfatterskabet, men overordnet set betragter hun kunsten som en instans, der forbinder den fænomenologiske udlægning af en fælles verden og den performative æstetisering af handlingen. I *Menneskets vilkår* anskues kunstværket først og fremmest som en fremstillet ting, et produkt på linje med andre objekter skabt af *homo faber*. Baggrunden for dens eksistens er således kunstnerens eller håndværkerens isolerede skabelsesakt, men selve denne eksistens er, når først den forlader værkstedet og lever videre i samfundet, med til at opbygge og stabilisere kulturelle kontinuiteter. Som vi har set, vil den mellem menneskelige interaktion

ifølge Arendt ofte være understøttet af eller tematisk tage udgangspunkt i de materielle ting, som omgiver os; den diskursive offentlighed skal have et objekt at rette sin opmærksomhed, sine overensstemmelser og uenigheder, mod. Kunstneriske artefakter udfolder denne funktion i langt højere grad end andre hverdagslige ting. For det første fordi kunstværkerne er udtryk for delte kulturelle traditioner. Når vi samles omkring dem, samles vi også omkring en historie, vi deler. For det andet, og som følge af det første, er kunstværkerne i Arendts optik kendetegnet ved en unik holdbarhed, der gør dem til varige pejlemærker. Kunstværker har potentiale til at overleve ikke blot det enkelte menneskeliv men også generationer og århundreder, og derfor bidrager de til at vedligeholde et givent fællesskabs grundlag og identitet. Arendt taler således ikke om fællesskaber i flertal, men om en samlet kulturel historie, som kunstobjekterne direkte eller indirekte er med til at repræsentere og reproducere, og ser dermed bort fra de fællesskaber, som ikke repræsenteres – eller hvis repræsentation ikke anerkendes som sådan – og hvis verdener folgelig savner det solide fundament, der kan give en historisk kontinuitet.

Den kulturkonservative påstand om, at kunsten i kraft af sin fysiske holdbarhed indfører en nødvendig stabilitet og historicitet i verden, får et mere filosofisk-æstetisk udtryk i hendes senere tekster. Synspunktet udfoldes blandt andet i essayet “Kulturens krise”, der i sit polemiske angreb på massesamfundets kulturindustri lægger sig

tæt op ad den kritiske teori, blandt andet kendt fra Walter Benjamin og Theodor Adorno.

Nok er afsondrethed ofte et vilkår for den kunstneriske frembringelse ifølge Arendt, men det egentlige mål for kunstværket er at blive vist frem for et publikum. Kunsten bliver først til kunst, når den møder en offentlighed.⁴³ Arendt definerer kunstværket som et fremstillet objekt, der ikke er rettet imod konsumption, ved at sidestille kantiansk interesseløshed med marxistisk kulturkritik. Når værkerne viser sig modstandsdygtige overfor tidens slitage og udviser en ekstraordinær holdbarhed, er det fordi de i teorien ikke kan bruges op. De er således ikke kun objekter, som fremtræder, men fremtrædende objekter *par excellence*; deres hele eksistensmodus ligger i rollen som rene tilsynekomster, hvorfor de adskiller sig fra andre (brugs)genstande. Denne forståelse af fremtrædelse minder om Schillers berømte definition af kunstens skin fra *Menneskets æstetiske opdragelse* som en form-kategori, der er “uafhængig af ydre stof”.⁴⁴ Arendt deler denne forestilling om kunstværket som et fænomen, der adskiller sig fra samfundets andre domæner, med samtidige tænkere som Susanne K. Langer og Herbert Marcuse. Kunsten bidrager til at bevare og opretholde den verden,

43 Hannah Arendt: *Between Past and Future*, s. 214

44 Friedrich Schiller: *Menneskets æstetiske opdragelse*, ovs. Per Øhrgaard, Gyldendal, 1996, s. 121

et fællesskab har bygget over tid. Det er denne verden, der konstituerer den politiske offentlighed, og kunstværket er derfor, som Arendt skriver, det mest verdenslige af alle objekter.

Mod slutningen af essayet analyserer Arendt lighederne mellem kunstneren og statspersonen, eller, som hun også siger, mellem kunsten og offentligheden. Når kunsten finder sin plads i det mellemmenneskelige fremtrædelsesrum, er den sammenlignelig med statspersonens "produkter", dvs. dennes "ord og gerninger".⁴⁵ I forlængelse heraf kan hun hævde, at politikeren og kunstneren har det til fælles, at hele meningen med deres handlen ligger i selve udførelsen, hvilket vil sige hverken i en planlagt produktionsplan eller i en færdig og materielt vedholdende genstand. Desuden er deres handlinger rettet imod en offentlighed uden hvilken, de ville miste deres funktion og værdi:

Grækerne brugte altid metaforer som fløjtespil, dans, healing og søfart til at adskille politiske aktiviteter fra andre aktiviteter; de hentede med andre ord deres analogier fra de kunstarter, hvor opførelsens virtuositet er afgørende. Da al handling indeholder et element af virtuositet, og fordi virtuositet er den

dygtighed, vi tilskriver de performative kunstarter, er politik ofte blevet defineret som en kunst.⁴⁶

Det kan lyde paradoksalt, at kunstens uforgængelighed ikke beror på materialets holdbarhed, men på noget så flygtigt som dets aktive fremtrædelse; en fremtrædelse, som ovenikøbet skal anerkendes som sådan af en modtagende part. Arendts pointe er, at kunst skaber billeder, som lever videre i bevidstheder, men at disse billeder er erfaringsbestemte og bygger på fortløbende møder mellem værk og beskuer i et offentligt rum. Det afgørende skel mellem privat og offentlig betyder, at kunsten først opnår sin status i den æstetiske relation med et erfarende subjekt, hvorved den samtidig løsriver sig fra de personlige motiver og idéer, der måtte ligge bag dens eksistens. Kunstens "fremtrædelse, konfiguration og form" er lige så åben for påvirkning og fortolkning som handlingerne hos den politiske aktør. I Arendts kulturanalyse er kunsten som fremtrædelse og henvendelse til en offentlighed analog med det politiske subjekts selvaflørende handling. Dermed er kunstværker ikke kun med til at opretholde en fælles virkelighed ved at reproducere allerede kendte forestillinger; de præsenterer os også for nye billeder af de samfund, vi lever i. Som Cecilia Sjöholm formulerer det i forlængelse af natalitets-

45 Hannah Arendt: *Between Past and Future*, s. 214-215

46 Hannah Arendt: *Between Past and Future*, s. 151-152, vores oversættelse

begrebet, er kunsten “en slags agens i ikke-menneskelig form”, eftersom den i sin spontane handlen influerer den delte virkelighed.⁴⁷ Som *initium* er kunstværket mere end en holdbar ting, den er også et nybrud, hvis konsekvenser vi ikke kender udfaldet af.

“Kulturens krise” abonnerer på en kunstopfattelse, der markerer en klar adskillelse af *poiesis* og *aisthesis* i den forstand, at værket nok er formet af kunstneren ud fra et sæt af regler og indskydelser, men at modtagelsen af dette værk ikke nødvendigvis er betinget heraf. Eller med Schillers ord: “Tingenes realitet er deres (tingenes) værk; tingenes skin er menneskets værk, og et sind, der frydes ved skinnet, glæder sig allerede ikke mere over det, det modtager, men over det, det selv gør.”⁴⁸ Når kunstneriske og menneskelige fremtrædelser opererer på de samme præmisser, kan førstnævnte ikke reduceres til en mimetisk spejling af virkeligheden (eller af kunstnerens personlighed) lige så lidt som sidstnævntes handling blot er en bekræftelse af en allerede fastlagt identitet. Med denne sidestilling placerer Arendt først og fremmest spørgsmålet om kunstens værdi og politiske funktion hos beskueren. Men hun beskriver yderligere denne beskuer som en del af en social geografi. Når dette publikum af domsfæller

for alvor sættes på arbejde i mødet med et kunstværk, er det fordi malerier, litteratur, musik og så videre, selv udtrykker et nuanceret og pluralistisk perspektiv på verden. Kunsten både viser og foranlediger en virkelighedssans, der skærper opmærksomheden på de processer, gennem hvilke verden kan erkendes som noget, der skal realiseres i fællesskab.⁴⁹ Når vi møder kunsten og taler om den sammen, holder vi ikke bare liv i værkerne, men også i de verdener, der opstår omkring dem. Kantiansk formuleret kan man sige, at kunsten undslipper den umiddelbare materielle konsumption ved ligeledes at vige udenom forstandens begrebslige og lige så umiddelbare subsumption. “Vi dvæler i betragtningen af det skønne”, som det hedder i §12 af *Kritik af dømmekraften*, og en del af kunstens holdbarhed og politiske handlingskarakter består da i en forlænget eller forsinket erkendelse, som bringer os ind i en position, hvor vi må forholde os kontemplativt, reflektivt og i bedste fald diskuterende til værket.

47 Cecilia Sjöholm: *Att se saker med Arendt. Konst, estetik, politik*, Daidalos, 2017, s. 64 og 101

48 Friedrich Schiller: *Menneskets æstetiske opdragelse*, s. 121

49 Se Cecilia Sjöholm: *Virkelighedssans: Hannah Arendt om Kant og æstetik*

Handlingens rammer

HANDLINGENS MATERIELLE GRUNDLAG OG DET
REPRODUKTIVE ARBEJDE – KROPPENS ONTOLOGI
SOM EN SOCIAL ONTOLOGI – HVEM ANERKENDES SOM
POLITISKE SUBJEKTER, OG HVEM HAR MULIGHEDEN
FOR TRÆDE IND PÅ DEN OFFENTLIGE SCENE?

Arendt finder inspiration i kunsten og æstetikken, når hun skal formulere sin teori om det politiske fællesskab. Først i den æstetiske domspraksis, der i forlængelse af Kant udstak en model for en åben og fordomsfri sansning af fænomener med udgangspunkt i den fælles opfattelse af disse. Dernæst i beskrivelsen af fremtrædelsesrummet som en politisk teaterscene, hvor mennesker viser sig selv frem gennem en performance, der ikke blot afhænger af rummets konkrete udformning og de andre tilstedeværende individer, men også afspejler disse forhold i en mimetisk, refleksiv proces. Den tredje forbindelse mellem æstetikken og politikken angik kunstværket som en ting, der samler, skaber og vedligeholder menneskelige relationer og dermed understøtter de offentlige rum, som politik ifølge Arendt udspringer af.

Fælles for alle tre planer er handling, eller fremtrædelsen som en handling, og netop dette begreb udgør omdrejningspunktet i hendes politik. En stor del af Arendts genvundne aktualitet bunder i hendes opfattelse af politisk handling som en aktivitet, der kan skabe fremtrædelsesrum uden for de etablerede institutioner – f.eks. når mennesker forsamles på gaden for at demonstrere. Nyere kritisk teori har som Arendt slået ned på den performative identitetsskabelse som et potentiale for overskridelsen af normative grænsedragninger. Men samtidig er der kommet et øget fokus på den kontekst, som handlingen finder sted i, med en dertilhørende opmærksomhed på de konkurrerende magtpositioner, som Arendt ikke medregner i sin analyse. Det nødvendiggør et kritisk blik på den infrastruktur, som indrammer handlingen. Judith Butler har for nylig taget begge disse aspekter op. I *På vej mod en performativ forsamlingsteori* fremhæver hun relevansen af den samstemmige handlen hos Arendt, der lader individer eller grupper komme til orde og giver dem muligheden for at optræde som politiske subjekter. Dermed bliver de, der før var usynlige, nu synlige i offentligheden med muligheden for at ændre denne offentligheds orden. Men hun sætter spørgsmålstegn ved den ligefremme overgang fra privat til offentlig og det umiddelbart inkluderende i Arendts politiske fællesskab. Ifølge Butler har Arendt ikke øje for de betingelser, som ligger bag handlingen og muliggør den:

Sådan et synspunkt glemmer eller undlader at anerkende, at handlingen altid er understøttet, og at den altid er kropslig, endda, som jeg vil argumentere for, i sine virtuelle former. Handlingens materielle understøttelser er ikke alene en del af handlingen, men de er også, hvad der bliver kæmpet om, specielt i de tilfælde, hvor den politiske kamp drejer sig om mad, arbejde, fri bevægelighed og adgang til institutioner.⁵⁰

Hvis performativitet implicerer individuel agens, er vi med andre ord nødt til at undersøge de materielle og sociale forhold, der understøtter handlingen. Retten til at tale og blive set er et produkt af historiske og samtidige magtkampe, hvorfor vi ifølge Butler ikke kan se bort fra de menneskelige og institutionelle infrastrukturer, der på den ene side reproducerer og opretholder livet i samfundet, men som på den anden side inkluderer nogle i det politiske fællesskab, mens andre ekskluderes. Arendt er ofte blevet kritiseret for sin ideale offentlighedsmodel, som efter antikt forbillede er struktureret omkring den græske *polis*-tanke. Hendes forsøg på at tegne omridset af et politisk domæne frigjort fra selvopholdelsesdriften kan derfor ende med at fremstå som et privilegeret fællesskab for dem, som ikke er tvunget til at arbejde de fleste af

døgnets timer for netop at opfylde de reproduktive behov, der overhovedet muliggør, at andre kan være fritaget dem.

Butlers indsigelse resonerer med tilsvarende problematiseringer af forholdet mellem æstetik og politik, f.eks. hos Jacques Rancière. Han betragter forhandlingen om sansningens distribution som et politisk spørgsmål i den forstand, at de virkelighedsbilleder, som florerer i et samfund, *repræsenterer* og *omkonfigurerer* bestemte sociale aktiviteter og hierarkier.⁵¹ Både Arendt og Rancière lægger vægt på sanseerfaringens uomgængelige betydning i differentieringen af forskellige positioner i et mere eller mindre delt fællesskab, ligesom problemet omkring synlighed i det offentlige rum sættes direkte i forbindelse med evnen til at handle politisk. Men Rancière ville her indvende, at samfundets arbejdsdeling er konsekvensen af en bestemt fordeling af tider og steder, som gør at udvalgte grupper har tiden, overskuddet og, vigtigst af alt, positionen til at engagere sig i varetagelsen og udformningen af fællesskabets anliggender, hvorimod andre, som følge af opdelingen, hverken finder tid eller sted til at blive synlige og hørbare. I "Nationalstatens fald og menneskerettighedernes ophør" er Arendt selv inde på, hvilke fatale politiske og menneskelige konsekvenser det kan få, hvis bestemte grupper ikke bare undertrykkes af de herskende fordelinger, men bliver sat

50 Judith Butler: *På vej mod en performativ forsamlingsteori*, s.74

51 Jacques Rancière: *Det sanseliges deling*, ovs. Peter Borum, Informations forlag, 2021, s. 42

helt uden for samfundets distribution. Det er i værste fald direkte umenneskeliggørende, når nogen mister den plads i verden, hvorfra deres meninger er betydningsfulde og handlinger effektfulde. De mister evnen til at tale og blive hørt. Når de ikke længere indgår i den "sociale tekstur", bliver meningsfuld tale til blotte fonetiske udtryk, som ikke vækker genkendelse. Arendts analyse er rettet mod de statsløse flygtninge og deres kamp for rettigheder, en kamp, hun selv kæmpede efter sin emigration fra Tyskland. Rancière deler for så vidt denne opfattelse, men han tilføjer, at distributionen også finder sted på et andet niveau. For ham er det et spørgsmål om, hvordan politisk subjektivering finder sted internt i fællesskabet hos dem, der på papiret har lige rettigheder. Genkendelsen af individer med evnerne til at tale og handle og retten til at optræde som et *zoon politikon* er også afhængig af de steder, som tilskrives dem i samfundet.

Vi har allerede set, hvordan en konkret infrastruktur er med til at understøtte og bevare handlingen i Arendts teori. Når mennesker omgås hinanden, er deres relationer konstant "medieret af en verden af ting, akkurat som når et bord befinder sig mit imellem dem, der sidder omkring det".⁵² Som et selskabeligt og politisk (forhandlings)bord er billedet velvalgt, i og med det på én og samme tid forbinder og adskiller mennesker; faktisk ville vores

sociale kontakt helt forsvinde uden tilstedeværelsen af en fysisk mellem-væren. Men man kunne med rette, og i forlængelse af Butler, spørge, hvem der har adgang til det bord, hvor fællesskaber dannes og politiske beslutninger tages. Hvem har tilladelse til at sidde med, og hvem tages slet ikke i betragtning? Hvem kan overhovedet anerkendes som politiske subjekter, som mennesker?

Når Butler finder fordelingen af arbejde, fremstilling og handling problematisk, er det fordi hjemmets reproduktive nødvendighed sætter grænser for den bevægelse fra det private til det offentlige, som ellers fremstår ganske ubesværet hos Arendt. Det betyder, at især kvinder, børn og slavegjorte efterlades inden for privatsfæren – og det selvom deres arbejde er en mulighedsbetingelse for den frihed, med hvilken den hvide, mandlige aktør kan træde ind på den politiske scene. Butler reviderer Arendts model ved at rette blikket mod de sociale strukturer, der på den ene side skaber rammerne for specifikke politiske konfigurationer, mens de på den anden fikserer bestemte mennesker i prekære situationer. Samfundets institutionelle indretning, byrummets materielle udformning, cirkulationen af diskurser, fordelingen af kroppe tider og steder – kort sagt infrastrukturen – er alt sammen med til at diktere vilkårene for politisk aktivitet.

Noget lignende kan siges om den pluralitet, der er en hjørnesten i Arendts ontologi; nemlig at verden består af et overvældende antal fænomener, som alle har det til fælles, at de er forskellige. Som vi beskrev, er plurale

52 Hannah Arendt: *Menneskets vilkår*, s. 75

perspektiver på verden og hinanden afgørende for den enkeltes fornemmelse af virkelighedens realitet, men de er også, som Butler understreger, en nødvendig del af subjektets selvkonstitution. Vi har brug for hinanden i en fortløbende anerkendelsesproces. Min egen væren er i sin udsathed så at sige afhængig af den andens (og potentielt fremmedes) accept. Ligesom jeg også, og her henter Butler sin argumentation hos Emmanuel Levinas, føler en etisk forpligtelse i mødet med den anden.⁵³ Denne sociale afhængighed viser, at vi på trods af kulturelle, religiøse eller nationale forskelle befolker kloden i fællesskab, og at denne pluralitet er et ontologisk vilkår for vores eksistens. Men her går Butler igen skridtet videre ved at udfolde de rammer, som garanterer den gensidige anerkendelse. Med andre ord: hvordan konteksten spiller ind på fællesskabers tilbøjelighed til at betragte nogle mennesker som ligeværdige, som mennesker, mens andre falder uden for denne kategori. Som hun argumenterer i *Krigens rammer*, lever vi i et kropsligt fællesskab, hvilket ikke kun betyder, at vi i vores udsatte sårbarhed er afhængige af hinanden. Det betyder også, at tilblivelsen af genkendelige kroppe er en social aktivitet: “At være en krop er snarere at være udsat for en social bearbejdning og sociale former, og det er dette,

som gør kroppens ontologi til en social ontologi.”⁵⁴ Disse kontekstualiserende rammesætninger er ikke universelle kategorier, men produkter af socio-historiske transformationer – eller historiske a priori, som Butler kalder det efter Foucault. De er således også formet af de underliggende magtkampe, der gør det muligt for nogle sociale grupper at indtage en hegemonisk position, mens andre udelukkende genkendes inden for subalterne rammer:

Disse normative betingelser for produktionen af subjektet skaber en historisk betinget ontologi, sådan at selve vores evne til at skelne og navngive subjektets “væren” er afhængig af de normer, der muliggør denne anerkendelse.⁵⁵

For Arendt var fremtrædelsen som ontologisk vilkår allerede lagt i hænderne på de andre som et beskuende publikum, samt det netværk af nutidige og historiske relationer, som aktøren via handlingen vikler sig ind i. Butlers diskussion rækker dog ud over denne anerkendelsespraksis. Man kan sige, at problemet vedrørende anerkendelse egentlig først viser sig på den scene, som udgør rummet for politisk handling hos Arendt. Inden for disse offentlige rammer

53 Judith Butler: *På vej mod en performativ forsamlingsteori*, s. 105ff

54 Judith Butler: *Krigens rammer*, ovs. Iben Engelhardt Andersen og Mikkil Krause Frantzen, Arena, 2015, s. 40

55 Judith Butler: *Krigens rammer*, s. 41

kan en udveksling mellem aktør og tilskuer finde sted. Her gælder anerkendelsen den anden som en allerede genkendelig person. Men det er nødvendigt også at tage højde for de processer, som går forud for denne etablering; processer som potentielt ligger uden for de fastsatte rammer. Butler tilføjer her "opfattelsen" [*comprehension*] som en sanselig, før-begrebslig erfaring, der knytter sig direkte til perceptionen. Det er gennem disse sansninger, at vi kan nærme os en forståelse af den begribelighed og genkendelse, som kommer *før* anerkendelsen.⁵⁶ Eller med Arendts metaforik: hvilke betingelser, som bestemmer, hvem der har adgang til teaterscenen og kan identificeres som selvstændige aktører, hvem der har fået en billet til forestillingen, og hvem vagterne lader passere. Skal vi få øje på de normative rammer, som producerer "subjekter" og definerer "væren", må vi med andre ord vende blikket mod de forhold, der medierer og former sanseerfaring.

Tilsvarende kalder kritikken også på et kunstsyn, der ikke kun anerkender værkerne for den bestandighed, med hvilken de viderefører kulturel arv. I det etablerede æstetiske fællesskab er kunsten også et domæne, som potentielt reproducerer traditionelle og indlejrede uligheder. På denne baggrund bliver det en opgave at videreføre Arendts teoretiske ansats til på fænomenologisk grundlag at skabe rammerne for et møde mellem politik og æstetik,

der kan omfatte to centrale indsigter i den post-arendtske politiske og æstetiske tænkning: at politiske fællesskaber altid har en agonistisk dimension, at der altid både er hegemoniske blokke og oppositionelle modbevægelser, og at kunstnerisk produktion uvægerligt positionerer sig i forhold til sådanne "delinger af det sanselige", somme tider i umiddelbar forlængelse af agonistiske konfrontationer, somme tider i andre dimensioner, der ikke nødvendigvis er partiske, men ikke desto mindre orienterer sig efter de eksisterende distributioner.

I begge disse henseender vil det være vores forslag, at man kan videreudvikle Arendts sammentænkning af det politiske og det æstetiske perspektiv, ikke ved at forkaste den fænomenologiske tilgang hos Arendt, ikke ved at lægge afstand til den fænomenologiske kerne i hendes argumentation, men omvendt ved at *radikalisere* den fænomenologiske problemstilling.

56 Judith Butler: *Krigens rammer*, s. 43-44

En radikal fænomenologi

KROPPEN OG FÆNOMENOLOGIEN – FRA
SANSNING AF VERDEN TIL SANSNING I
VERDEN – KRITIK AF DEN DUALISTISKE
ADSKILLELSE AF SUBJEKT OG OBJEKT

For den traditionelle fænomenologi hos Husserl og hans efterfølgere er der to hovedbegreber, der går igen: *intention* og *aspekt*. Intentionen er den særlige måde, bevidstheden retter sig mod sin genstand på, en vis form for forudindtagethed, en vane eller en forventning – træets form, træets art, træets bladstruktur, træet som skygge giver om eftermiddagen: det er alt sammen intentionelle objekter som på forskellige måder har træet som sin genstand. Og omvendt er der forskellige aspekter: det forskelligt, hvad man kan se af træet forskellige steder fra, dets form kan være fuldendt set fra terrassen men skæv set fra haven, bladstrukturen træder bedre frem under en lup på nært hold end fra mit vindue, og så videre. Verdens ting kan opfattes på mange måder, og de kan betragtes fra mange forskellige sider. Og derfor igen Arendts pointe: vi deler alle

disse opfattelser og synsvinkler imellem os, vi ser tingene med forskellige briller, alt efter hvor vi kommer fra, og fra forskellige steder, alt efter hvor vi befinder os, derfor er udfordringen at blive enige om, hvordan disse forskellige opfattelser kan kombineres i en fælles og forhåbentlig mere dækkende beskrivelse af verden end den, der kun omfatter én opfattelse og ét perspektiv.

I de følgende generationer af fænomenologer åbnes denne diskussion imidlertid også på en ny måde, idet flere sætter spørgsmålstegn ved en grundforudsætning for den model, som kort er skitseret her, nemlig at vi har at gøre med en verden som består af to forskellige slags entiteter: på den ene side en hel masse ting, og på den anden side en hel masse mennesker, der ser på disse ting på forskellige måder. I *Sein und Zeit* fra 1927 introducerede den unge Heidegger et alternativ til denne tilgang og foreslog at flytte opmærksomheden fra, hvordan tingene og individerne eksisterer sammen som to forskellige former for entiteter, til hvordan de konkret *former* hinanden. Hans eksistentielle version af fænomenologien er et bidrag til at betragte verden som et sæt af *funktionssammenhænge* snarere end som en beholder, der rummer et assorteret udvalg af objekter og subjekter. Derfor er det ikke så vigtigt, hvordan et givent individ er i stand til at se på en genstand under bestemte vilkår (intention og aspekt), men derimod hvordan bestemte ting i bestemte situationer giver mening i deres konkrete sammenhæng, hvor individet er viklet ind i en række forskellige relationer til traditioner, til histori-

ske forhold, til andre mennesker, til måder at bruge den omkringliggende verden på. Hvor Husserl undervejs i sit forfatterskab kom til at lægge stadig større vægt på, hvordan det fænomenologiske møde mellem en bevidsthed og en ting i verden selv finder sted i en konkret livsverden, fortsætter hans efterfølgere denne tendens og forsøger at trænge dybere ned i denne livsverden for at undersøge, hvordan “bevidsthedens” og “tingens” konturer overhovedet danner sig. Det handler om at grave et lag dybere end den traditionelle fænomenologiske analyse og prøve at forstå den verden, hvor den fænomenologiske anskuelse af en genstand finder sted, og som fænomenologien i en vis forstand kommer for sent til, når den allerede har etableret et subjekt og et objekt og analyserer, hvordan de mødes i erfaringen.

Dette betyder også noget for forståelsen af den dialog mellem de sansende individer, som Arendt taler om, nemlig at det ikke kun (men ikke desto mindre stadig) handler om at udveksle og korrigere sit eget perspektiv ved at sammenholde det med andres – det som Arendt passende kalder for *enlarged mentality* – men også om at blive bevidst om, hvordan bestemte delte livssammenhænge er med til at forme de delte måder, man i konkrete situationer erfarer verden på. Som vi har set, peger Arendts refleksion i det sene forfatterskab over forholdet mellem det individuelle og det kollektive perspektiv i denne retning, hvor der ikke længere alene er tale om, at et grundlæggende autonomt handlingssubjekt vælger at åbne sig mod det fælles, men

lige så meget at et individuelt handlings- og refleksionsrum bliver åbnet i kraft af et oprindeligt og uomgængeligt tilhørsforhold til en forud eksisterende fælles verden.

Hvor Heidegger forholdsvis hurtigt lægger den fænomenologiske undersøgelse bag sig til fordel for en stadig mere spekulativ refleksion over en dybereliggende “væren”, der viser sig i det værende, forsøger den lidt yngre Maurice Merleau-Ponty at fastholde fokus på den primære fænomenologiske situation – situationen, hvor “noget viser sig” – samtidig med, at han inddrager en bredere og mere grundlæggende kontekst omkring denne situation. I forhold til den fænomenologiske tradition plejer man at sige, at Merleau-Ponty først og fremmest tilføjer spørgsmålet om kroppen, og at kroppen for ham ikke blot er en bestemt placeret bærer af et perspektiv, men er en inkarneret del af den verden, der opfattes. Den fænomenologiske situation, hvor vi med vores sanser opfatter verden, er også en ontologisk situation, hvor den krop, der sanser verden, selv er en del af verden. Denne dobbelteksponering af kroppen er et grundmotiv hos Merleau-Ponty, der gennemspilles på et utal af måder i løbet af forfatterskabet: på den ene side *har* jeg en krop, som sanser verden, og på den anden side *er* jeg en krop, som hører til i verden. I sig selv er en sådan dobbelt beskrivelse af kroppen både upåfaldende og intuitivt indlysende, og vi kan i enhver given situation uden problemer se begge beskrivelser rigtighed. Ikke desto mindre formår Merleau-Ponty, ved at fastholde og udfolde alle de betydninger, som følger med denne dobbeltbeskri-

velse, at opridse et originalt tankeunivers med betragtelige principielle og analytiske konsekvenser.

Hvad det principielle angår, så bruger Merleau-Ponty det komplementære forhold mellem det jeg, der har en krop, og det jeg, der er en krop, til at sætte spørgsmålstegn ved den vedholdende dualisme, der har kendetegnet den vestlige tænkning siden Descartes: det skarpe skel mellem bevidsthed og verden, subjekt og objekt, som har været en art selvfølgelig forudsætning for den store filosofiske tradition fra Kant til Husserl og videre endnu. Denne tæknings to poler kommer nemlig kun i stand, siger Merleau-Ponty, gennem en grundlæggende abstraktion, som ser bort fra, at bevidstheden hører hjemme i en krop, som allerede er en del af verden, og at verden allerede rummer en bevidsthed om sig selv i de kroppe, der befolker den. I det omfang vi forstår filosofien som en refleksion over forholdet mellem bevidsthed og verden, så accepterer vi samtidig, at den stiliserer dette forhold, så det inkarnerede subjekt erstattes af et transcendentalt subjekt, og den virkelige verden af et idealt objekt. Der er med andre ord noget tilbage, som den ikke er i stand til at reflektere over, nemlig hvad der sker i denne abstraktionsproces: refleksionen kommer til at mangle en refleksion af anden orden – en “*surréflexion*”⁵⁷ – over den oprindelige

57 Maurice Merleau-Ponty: *Le Visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, 1964, s. 61

sammenfiltrering mellem bevidsthed og verden, som den løfter sig op over. På denne måde kommer Merleau-Ponty tilbage til fremtrædelsens problem, men anderledes end hos Arendt og Husserl, som stadigvæk befinder sig inde i den abstraktion, der på forhånd har adskilt den subjektive bevidsthed og den objektive verdens ideale genstande. Enhver tilsynekomst viser tilbage til “erfaringer, der endnu ikke er blevet ‘bearbejdet’, og som giver os alt på én gang og hulter til bulter, både ‘subjekt’ og ‘objekt’, både eksistens og essens.”⁵⁸ Når verden viser sig, sker det ikke ved at et givent subjekt perciperer et objekt i verden, men som en “krystallisation” og “artikulation” af forbindelser i verden, som den sansende krop er en del af.⁵⁹

Den radikale fænomenologi fremstår på denne måde både som et brud med den fænomenologiske tradition og som en fortsættelse af den. Merleau-Ponty bryder med den dualistiske subjekt-objekttænkning, som var den filosofiske fænomenologis uomgængelige udgangspunkt: der, hvor man kunne skelne utvetydigt mellem noget objektivt, der viser sig, og et subjekt, som det viser sig for. Der

58 Maurice Merleau-Ponty: *Tegn*, ovs. Per Aage Brandt, Rhodos, 1969, s. 251, *Tegn* er en oversættelse af udvalgte essays fra *Signes* og andre tekster af Merleau-Ponty. Når vi i det følgende henviser til tekster fra *Signes*, som ikke indgår i *Tegn*, refererer vi til den franske udgave.

59 Maurice Merleau-Ponty: *Le Visible et l'invisible*, s. 136 og 137

er en materialistisk impuls hos Merleau-Ponty til først og fremmest at se alting som en horisontal materie af sammenknyttede og interagerende eksistenser, som har mindelser både tilbage til traditionen fra Bergson og frem til en stor del af den franske poststrukturalisme og kritikken af “den transcendentale narcissisme”, som Foucault et sted bemærkede om den overdrevne vægt, som filosofien har placeret på subjekt-begrebet. Det er også denne horisontale ontologi, som tager udgangspunkt i en grundlæggende sammenhæng mellem kroppen og verden og mellem de forskellige kroppe i verden, der fascinerede Arendt i hendes sene opdagelse af Merleau-Pontys tænkning, fordi den netop rummer en ansats til det, vi ovenfor kaldte en “intersubjektiv ontologi”, og som vi også genfinder i Judith Butlers forestilling om det fællesskab, der viser sig i den før-begrebslige sanselige erfaring.

Inden vi når frem til Merleau-Pontys forståelse af den mellemmenneskelige verdens relationer, er det imidlertid vigtigt at understrege den kontinuitet med den fænomenologiske tradition, der også eksisterer i hans forfatterskab. I det følgende kapitel vil vi derfor se på de analytiske konsekvenser, han drager af den ontologiske vending af fænomenologien, og på den videreudvikling af det analytiske begrebsapparat, som følger af hans undersøgelse af sansningens arbejde.

Aisthesis

DEN FÆNOMENOLOGISKE ANALYSE SOM
ÆSTETISK ANALYSE – SANSNINGENS
BEGIVENHEDSKARAKTER – DET SOCIALE FELT
OG FREMTRÆDELSENS ØKOLOGI

Analytisk lægger Merleau-Ponty op til at forstå erfaringen, ikke som en erfaring *af* verden, men som en erfaring *i* verden: en begivenhed, hvor en krop er blandet sammen med den omgivende verden på en måde, hvor de to ikke er distinkte, men hvor deres konstellation og interaktion ikke desto mindre har en egenartet signatur. Den fænomenologiske analyse bliver her en *æstetisk* analyse, som en fintmærkende undersøgelse af “aisthesis”, af sansningens arbejde i den vekselvirkning og den proces, hvor kroppen finder sig selv i verden, og verden skriver sig ind i kroppen. Det er notorisk besværligt at beskrive det virkelighedslag, som Merleau-Ponty her peger på, af flere grunde. Dels er det vanskeligt at udsige sådanne blandinger af subjektivt og objektivt – eller tilstande, som endnu ikke har det subjektives eller det objektives karakter – i et sprog, der nu

en gang fordeler verden i genstand, udsagn og prædikat. Og dels er det uvant at fokusere på de ustabile blandings-tilstande, som manifesterer sig i erfaringen, snarere end på den mere overskuelige, om end fortegnede måde, hvorpå den er blevet passet ind i det subjektives og det objektives kategorier. Den mest gennemgående figur, Merleau-Ponty bruger til at betegne dette blandede virkelighedslag, er “kødet”, *la chair*. Ordet har kristne konnotationer og peger mod den verdslige og endelige eksistens. Til forskel fra begrebet om kroppen, som er knyttet til jeg’et (*min* krop), understreger kødet kroppens materialitet og altså netop, at kroppen er en del af den udstrakte materielle verden. Derfor er kødet heller ikke blot et andet navn for kroppen, men for det virkelighedsområde, hvor alle de legemer, der er i verden, er “et kød”. Merleau-Ponty taler lige gerne om kroppens kød og om verdens kød; de to viser tilbage til et kontinuum, som ikke blot er mængden af materielle ting i verden, men mere præcist er *sammenhængen* i alle de relationer og processer, der kendetegner denne verden. Kødet benævner ikke, bemærker han et sted, en særlig slags genstande, men derimod et *element*⁶⁰ ligesom ild og luft, jord og vand, nemlig det element af konkret interaktion i verden, som kendetegner enhver situation, ethvert faktisk her og nu. Kødet er, tilføjer han i forordet til

essaysamlingen *Signes*, en “værens topologi”,⁶¹ det element, hvor verdens materielle legemer interagerer og betinger hinanden i foranderlige konstellationer.

For Merleau-Ponty er der et skær af selvfølgelighed over denne intimitet mellem kroppen og dens verden, en ubetinget oplevelse af at være forbundet med verden og at kunne hengive sig til verden, og en tiltro til, at verden er der, hver gang jeg slår øjnene op. “Kroppen forener os direkte med tingene i kraft af dens egen ontogenese, ved at sammensvejs de to dele, som den er gjort af, dens to læber: den sanselige masse, som den er, og den sansbare masse, som den udspalter sig fra, men ikke desto mindre forbliver åben for.”⁶² Hvor Descartes’ tænkning tog udgangspunkt i den radikale tvivl, der satte spørgsmålstegn ved, hvad vi ser, ved hvad vi sanser og ved verdens eksistens overhovedet, for derigennem at nå frem til det tænkende subjekt, der bliver det faste punkt for overvindelse af tvivlen, begynder Merleau-Ponty med en radikal tiltro, “*la foi perceptive*”, kroppens forvisning om, at der er en verden omkring den, og erfaringen af, at de to altid allerede er i udveksling, at de griber ind i hinanden og griber hinanden, er dele af den samme Væren (som han gerne skriver med stort).

61 Maurice Merleau-Ponty: *Signes*, Éditions Gallimard, 1960, s. 22, jf. *Le Visible et l'invisible*, s. 264 og 268

62 Maurice Merleau-Ponty: *Tegn*, s. 257 (korrigeret oversættelse)

60 Maurice Merleau-Ponty: *Le Visible et l'invisible*, s. 184

Den fænomenologiske fremtrædelse, hvor et udsnit af verden viser sig for en bevidsthed, er med andre ord ikke et begyndelsespunkt, men en slags sammenfatning af noget, der allerede er sket: den begivenhed, hvor udvekslingen mellem kroppen og verden "krystalliserer sig" i en bestemt konfiguration. Fremtrædelsen viser tilbage til en situation, hvor ting i verden mødes og udveksler stof, blander sig på karakteristiske måder. I tillæg til at betragte fremtrædelsen som en slags scene, hvor en bevidsthed tager et fænomen i kritisk øjesyn, tilføjer Merleau-Ponty den yderligere refleksion, der medtænker den situation, den gensidige osmose eller økologi, der muliggør erfaringen af, at noget viser sig. I stedet for at rense de to positioner og stilisere dem til et transcendentalt subjekt og et idealt objekt, sætter han dem tilbage i situationen, i mødets mere eller mindre kaotiske udveksling: "Perceptionens subjekt er 'ingen', ligesom Odysseus, en anonym, der er forsvundet ud i verden og endnu ikke har trukket et spor."⁶³ Her træder verdens fænomener ikke tydeligt og profileret frem, men konkret og situeret, spundet ind i det foreliggendes mangfoldighed og mere eller mindre tilfældige sammenkastethed. Virkelighedens konkrete og kontingente væv er imidlertid ikke nødvendigvis en fejlkilde, sådan som tilfældet var i den oprindelige fænomenologiske tænkning. Tingene i min verden er altid på distance, jeg møder dem altid kun

partielt. Men dette er ikke en distance, der kan eller skal overvindes; tværtimod er det netop denne distance, som jeg er stedt i, når jeg møder dem, der åbner dem for mig på en særlig måde. Jeg skal ikke reducere tingen til dens væsen, men møde den, som det hedder, "der hvor den er beredt til at blive mødt, hvor den i sig bærer alle de syn, man kan have af den."⁶⁴

Fremtrædelsen er således ikke først og fremmest tingens manifestation i min bevidsthed, men derimod frembruddet af det bundt af relationer, der eksisterer i situationen, hvor min krop lever sit liv blandt tingene, samtidig med at tingene lever deres liv i min krop. Denne gensidighed, hvor erfaringen ikke er noget "jeg" gør, men er noget, der sker i krydsningspunktet mellem mig i verden og verden i mig, får mange forskellige formuleringer: to læber, som i citatet ovenfor, to sider af et ark papir, to halvdele af en overskåren appelsin – og de peger alle sammen på idéen om en kompleks enhed, som kan skelnes analytisk, men hvor den analytiske skelnen også risikerer at fortægne en mere oprindelig enhed, som er dens udgangspunkt. For at fastholde kompleksiteten i erfaringen og undgå at reducere den til et subjektivt indtryk, understreger Merleau-Ponty erfaringens *begivenhedskarakter* som et situeret møde, en konkret situation, hvor min krop griber ind i verden og verden former min krop i mødets proces

63 Maurice Merleau-Ponty: *Le Visible et l'invisible*, s. 254

64 Maurice Merleau-Ponty: *Le Visible et l'invisible*, s. 166

under inddragelse af de materielle, historiske og sociale komponenter, der er til stede i mødet.

Af samme grund vender han ofte tilbage til Husserls begreb om livsverdenen, der er imprægneret med vaner og konventioner, hvor samfundslivet fremstår som “en helhed, der omfatter alle de syn og hensigter, klare såvel som forblindede, der knytter sig til samfundet, en anonym totalitet, som de alle bidrager til at udtrykke, et *Ineinander*, som ingen ser, og som hverken er en kollektiv sjæl, et objekt eller et subjekt, men deres fælles bindevæv.”⁶⁵ Erfaringen er en deltagelse i dette sociale og historiske væv, et særligt “felt” (med et begreb, der overtages fra den eksperimentelle psykologi og gestaltteorien), hvor en praksis væver en sansende krop ind i verdens materielle og immaterielle system af relationer. I Merleau-Pontys efterladte notater til *Le visible et l'invisible* vender han flere gange tilbage til felt-begrebet, når han skal udtrykke denne sammenvævning mellem kroppen og dens omverden. Til forskel fra det måske lidt uanskuelige begreb om kødet, understreger feltbegrebet erfaringens konkrete og lokaliserede karakter; feltet er en faktisk forekomst i verden, et topologisk system af relationer, der opstår i og med at en krop griber ind i sine omgivelser og samtidig giver sig hen til disse omgivelser. Det er i dette felt, den kropslige væren finder sted; derfor kan han både sige, at verden, som den

mødes af kroppene, er et felt, som er karakteristisk ved sin konstante åbenhed, og at jeget selv intet andet er end netop et erfaringsfelt.⁶⁶ På denne måde begynder den radikale fænomenologi aldrig med jeg’et, men med den konkrete situation og dens diagram af relationer, som definerer feltet. Vi må, siger han et sted, “forkaste subjekt-begrebet, eller vi må definere subjektet som et felt”.⁶⁷

Fremtrædelsen er en manifestation af denne situation i al dens kompakte tæthed af relationer, interaktioner og konfigurationer. Det, der træder frem, er ikke en ting i verden, men et mellemværende med verden. Refleksionens arbejde er derfor ikke bare at gøre rede for, hvordan min bevidsthed danner et billede af verden, refleksionen må også dreje mit synspunkt ud af mig selv og se mig selv som deltager i den verden, som jeg opfatter gennem min deltagelse. For Merleau-Ponty er *spejlet* en gennemgående figur for denne refleksion, hvor selvet træder ud af sin interioritet for ikke længere bare at se på verden, men derimod se verden og samtidig se sig selv, der ser verden, som en del af verden. “Spejlet figurerer og forstærker vores køds metafysiske Struktur”, hedder det i *Øjet og ånden*.⁶⁸ Denne decentrering af fremtrædelsens problem – fra subjekt til

66 Maurice Merleau-Ponty: *Le Visible et l'invisible*, s. 239 og 149

67 Maurice Merleau-Ponty: *Le Visible et l'invisible*, s. 292

68 Maurice Merleau-Ponty: *Maleren og filosofien*, ovs. Laurits Lauritsen, Vinten, 1970, s. 26 (korrigeret oversættelse)

65 Maurice Merleau-Ponty: *Le Visible et l'invisible*, s. 228

situation og fra genstand til praksis – har i næste omgang også afgørende betydning for forståelsen af den vigtige problemstilling, som Arendt opstillede: mødet med *den anden* og den andens billede af verden.

Dialektikkens eventyr

INTIMITETEN MED DEN ANDEN OG VERDENS
KØD – RECEPTIONEN AF HEGEL I FRANSK
ÅNDSLIV – FRA KAMP OM ANERKENDELSE TIL
ERFARING AF EN FÆLLES MELLEMVERDEN

For Arendt falder analysen i to dele: først er der en refleksion over verdens og tingens fremtræden for mig, og derefter kommer der en relativierende korrektion heraf, som omfatter kravet om at medtænke, hvordan verden og tingene træder frem for den anden. Arendts filosofiske originalitet og politiske relevans ligger som sagt i at insistere på begge disse to momenter, og på at vi aldrig kan have en verden, som vi ikke deler med andre. Hos Merleau-Ponty er spørgsmålet om den anden mindst lige så afgørende, som det er hos Arendt, men det stiller sig anderledes for ham. For Merleau-Ponty møder jeg ikke den anden *efter* et fænomen har vist sig for mig på en bestemt måde; den anden er altid og allerede til stede, når jeg erfarer verden. Det er der to grunde til. For det første fordi jeg i den dobbelte refleksion af tilsynekomsten ikke

bare ser det fænomen, der viser sig, men ser hvordan det viser sig for mig i en bestemt verdenslig situation, eller med andre ord: jeg ser allerede mig selv som en anden, med den andens blik. Og for det andet fordi den anden og jeg selv ikke optræder som afsondrede og adskilte bevidstheder i verden, men begge er dele af – og tager del i – den samme verden; vi er begge dele af verdens kød. Hos Arendt kommer hierarkiet mellem min opfattelse af verden og anerkendelsen af den andens opfattelse af verden naturligt ud af det cartesianske og kantianske udgangspunkt, der sætter selvet og subjektet som udgangspunkt for at kunne betragte verden og tænke over verden; og når vi har gjort det hver især, kan vi forhandle om, hvad det er, vi har set. Omvendt fører Merleau-Pontys ontologiske materialisme og hans interesse for kroppens relationelle indvævedhed i verden – fokuseringen på erfaringens begivenhed *for* abstraktionens etablering af en subjektiv og en objektiv pol for erfaringen – til en anderledes og umiddelbar intimitet med den anden.

I den dobbelte refleksion af tilsynekomsten ser jeg dels mig selv som en anden og er allerede fortrolig med den andens blik, og er dels allerede forbundet med den anden gennem et fælles tilhørsforhold til verdens materie. I kraft af deres forskellige sociale ontologier lokaliserer Arendt og Merleau-Ponty det politiske forhold til den anden på to forskellige niveauer: for Arendt begynder det politiske, firkantet sagt, der hvor individet træder ud af privatsfæren og træder frem i offentlighed, mens det hos Merleau-

Ponty altid allerede er begyndt i erfaringen af verden som en uomgængeligt fælles verden, der som sådan sætter sit mærke på enhver erfaring, hvor privat den end måtte forekomme at være.

For at forstå Merleau-Pontys særlige håndtering af “den andens” problem er det væsentligt at placere den i sin kontekst, fransk filosofi i midten af det tyvende århundrede. I løbet af 1930’erne holdt den emigrerede russiske aristokrat og diplomat Alexandre Kojève en række forelæsninger om Hegels tænkning, der på det tidspunkt ikke nød stor opmærksomhed i fransk filosofi. Kojève leverede ikke mindst en inspirerende læsning af det kapitel fra Hegels *Åndens fænomenologi*, der handler om selvbevidsthed og anerkendelse. Problemet, som Kojève (og Hegel) opstiller, er, at selvbevidsthed ikke har nogen værdi, hvis den ikke er valideret af andre: selvbevidstheden har behov for andres anerkendelse for at være selvbevidsthed. Selvet er ikke i stand til at danne sin egen forståelse af sig selv i forhold til verden, hvis ikke den forståelse bliver bekræftet udefra. Hermed bliver den intime selvbevidsthed til et socialt spørgsmål, og kampen for at konsolidere en selvforståelse bliver en kamp for anerkendelse og for gensidig udveksling af anerkendelse med skyldig hensyntagen til de magtpositioner, der er investeret i denne kamp. Denne tankefigur kommer til at præge Sartres eksistentialisme (helvede er de andre), Lacans psykoanalyse (den andens blik), de Beauvoirs feminisme (det andet køn), Levinas’ etik (den andens ansigt), Fanons racismekritik (den sorte som den

hvide mands anden), der alle på forskellige måder tænker selvet ud fra et grundlæggende krav til den anden om anerkendelse. Og den kommer til at præge Merleau-Pontys udgave af fænomenologien, fra det tidlige værk om perceptionens fænomenologi fra 1945 til den vedholdende diskussion af dialektikken i det sene værk. Men han er samtidig kritisk over for de samtidiges brug af begrebet, særligt hos Sartre, der ikke ser *forbindelsen* mellem selvet og den anden, men fastholder selvet som et komplet cartesiansk cogito, der kæmper på liv og død med den anden. Problemet med selvet og den anden, noterer Merleau-Ponty et sted, er et eminent “vesterlandsk problem”.⁶⁹ I stedet for at tænke den andens problem som en konfrontation mellem to uforsonlige modstandere, tager han udgangspunkt i, at kroppen ikke bare er “en del af verden, der betragter sig selv”, men også en krop sammen med andre kroppe gennem hvilken den ser sig selv og dermed har fællesskabet med disse kroppe som sit eksistentielle udgangspunkt:

Den anden er ikke først og fremmest en fremmed, hvis frihed vi ser udefra, som en skæbne, et subjekt der rivaliserer med et andet; den anden står i en udveksling, der forbinder ham med verden, sådan som vi også selv gør, og dermed også i en udveksling, der knytter ham til os selv – og denne verden er *fælles*, en mellemverden.⁷⁰

69 Maurice Merleau-Ponty: *Le Visible et l'invisible*, s. 274

70 Maurice Merleau-Ponty: *Le Visible et l'invisible*, s. 322

Kampen om anerkendelse, den andens blik og den uomgængelige konkurrence om perspektivet for at erfare noget, erstattes her med en oprindelig erfaring af at være her sammen, af at der altid allerede finder en udveksling sted med den anden. Her konvergerer Merleau-Pontys Hegel-læsning med Judith Butlers, der tilsvarende lægger vægt på den fælles kropslige tilstedeværelse som erfaring af sårbarhed og en tilsvarende indsigt i den gensidige afhængighed.

Merleau-Pontys originale udvikling af den fænomenologiske tænkning kan ikke adskilles fra den opmærksomhed på dialektikken mellem selvet og den anden, som han tager med sig fra sin generations intensive beskæftigelse med Hegel og Marx. Således kritiserer han flere gange Husserl, ikke mindst i den store artikel om “Filosoffen og hans skygge” i essaysamlingen *Tegn*, for at glemme den intersubjektive dimension, det vil sige, at verden ikke bare er noget, der ligger foran kroppen, men også er noget, som den deler med andre. Men samtidig vil Merleau-Ponty undgå, at dialektikken kommer til at isolere selvet og den anden som afgrænsede og isolerede bevidstheder. Han reformulerer altså fænomenologiens problemstilling fra at undersøge bevidstheden om verden som et forhold mellem subjekt og objekt til at undersøge alt det, der sker i mellemrummet mellem noget subjektivt og noget objektivt; og han føjer hertil, at begivenheden, der blander dem og skaber en unik signatur i stoffet, ikke alene vedrører forholdet mellem kroppene og tingene, men også mellem kroppene

indbyrdes. Hvis selvet ikke hører hjemme i bevidsthedens indre, men i det relationelle felt, hvor kroppen og verden mødes, så er dette felt allerede noget, som jeg deler med andre. Vi må forstå, siger Merleau-Ponty i et andet ufuldendt manuskript med titlen “Perceptionen af den anden og dialogen”, individet og den anden som to “næsten koncentriske cirkler”,⁷¹ hvor de to cirkelslag, de to felter, som bestemmer mig selv og den anden, kan overlappe hinanden næsten fuldstændigt, hvor “vi” allerede er viklet uhjælpeligt ind i hinanden, fordi den andens verden også er min. Kødets element omfatter både forholdet mellem kroppene og verden og mellem kroppene indbyrdes. Den ontologi, som den sene Merleau-Ponty eftersøger, er denne kødets før-subjektive dialektik.

71 Maurice Merleau-Ponty: *La prose du monde*, Éditions Gallimard, 1969, s.186

Mikropolitik

LES TEMPS MODERNES OG POLITISK AKTIVISME
I EFTERKRIGSTIDEN – IDEOLOGIKRITIK OG
KAPITALISMEKRITIK – LIVSVERDENENS FELT
– MERLEAU-PONTYS TRE MIKROPOLITISKE
PROBLEMSTILLINGER

Et andet fælles kendetegn, som Merleau-Ponty deler med sin generation af tænkere, er et markant politisk engagement. Sammen med Sartre og de Beauvoir redigerede han det venstreintellektuelle tidsskrift *Les Temps Modernes*, han var engageret i opgøret med den franske kolonialisme i Nordafrika og tæt knyttet til Frantz Fanon, og han deltog i de lange og opslidende debatter om den europæiske venstrebevægelses (stadig mere anstrengte) forhold til den sovjetiske kommunisme. Det var med udgangspunkt i disse debatter, han midt i 1950'erne valgte at forlade tidsskriftet efter at have kritiseret Sartre for ikke at tage afstand til de tiltagende autoritære regimer i Østeuropa. For Merleau-Ponty betød denne afstandtagen imidlertid ikke, at han ændrede syn på den globale konflikt, men derimod at han i stadig højere grad undsagde den politiske

fornuft, der lå under den ideologiske konfrontation som et fælles udgangspunkt for begge sider, nemlig en rationalitet som metodisk ville gennemtvinge en bestemt forståelse af verden. I sine sene forelæsninger ved Collège de France om filosofiens krise i det tyvende århundrede udpeger han to former, som denne rationalitet har taget: på den ene side den politiske ratio, som vil gøre samfundslivet til en effektiv maskine; her ser han ikke nogen væsentlig forskel på den kommunistiske og den liberale, markedsregulerede verden, han ser dem begge som ensretninger af det sociale, hvad enten det er i en dialektisk finalitet eller en universel markedslogik. Ligesom den kritiske teori i Frankfurt lærer Merleau-Ponty sig her op ad Max Webers kritik af den rationaliserede samfundsorden. På den anden side står den videnskabelige ratio, der i tiltagende grad bliver en dominerende samfundsmæssig kraft, og som bliver en afgørende faktor i den moderne beherskelse og udnyttelse af samfundets naturgrundlag – her deler Merleau-Ponty sin kritik med både Adorno (som han vistnok ikke kendte noget videre til) og Heidegger (som han var udtalt inspireret af). Konflikten med Sartre handlede på denne måde også om den intellektuelles politiske engagement i sin samtid, og hvor Sartre fastholdt nødvendigheden af at tage stilling og vælge side, følte Merleau-Ponty sig stadig mere tilskyndet til at lægge afstand til de aktuelle konflikter for i stedet at gå tilbage til at studere de underliggende problemstillinger, som efter hans opfattelse manifesterede sig i samtiden. Også

her rummer den sene Merleau-Pontys position mindelser til Adorno og Horkheimer, der på lignende vis foretrak at skrive den naturbeherskende fornufts lange historie i *Oplysningens dialektik*, og for så vidt også til den sene Heidegger, der med karakteristisk politisk skyhed undgik det dagsaktuelle til fordel for den metafysiske værenglems lange historie. I Merleau-Pontys tilfælde fører denne impuls frem for alt tilbage til kritikken af den cartesianske rationalisme, som han gør til emne for det, der skulle blive hans sidste forelæsningsrække på Collège de France, og til at gentænke det politiske i lyset af den radikale fænomenologiske ontologiske dimension.

Den britiske filosof Diana Coole har argumenteret for, at der er en grundlæggende kontinuitet i Merleau-Pontys politiske tænkning i den forstand, at der er mindst lige så meget politisk engagement i den ontologiske tænkning, som der var i hans tidligere, mere eksplicitte politiske stillingtagen, og at han bidrager til at flytte den politiske tænkningens fokus fra et ideologisk engagement til et engagement i den konkrete livspraksis og dens rammebetingelser. Coole hæfter sig her særligt ved det begreb, Merleau-Ponty som nævnt bruger, når han henviser til den erfaring, der udspænder sig mellem kroppen, tingene og de andre, nemlig livsverdenen som et *felt*, hvor den menneskelige erfaring udspiller sig. Med felt-begrebet understreges det, at mødet med verdens materialitet og med de andre, der bebor denne verden, den fælles “mellemverden”, ikke alene er det ontologiske grundlag

for den enkelte krops tilhørsforhold og mulige selvbevidsthed, men også den kontekstuelle og pragmatiske betingelse for menneskelig handlen. Hvor "kødet" er et forholdsvis abstrakt begreb, som sammenfatter en fortrolighed og et fællesskab mellem kroppe og verden, hvordan de forudsætter hinanden og blander sig med hinanden, er et felt den konkrete tid-rumlige konstellation af relationer, hvor den enkelte krop artikuleres, idet den overskrider sig selv og forbinder sig med feltet omkring sig. Livsverdenens felt, der som tankefigur har mange lighedspunkter med Arendts idé om fremtrædelsesrummet, foreligger altid i en allerede formateret form, mættet af relationer i bestandig forandring, og ligesom i et magnetfelt vil introduktionen af et nyt element både forandre feltets konfiguration og det element, der tilføjes. Feltet er en materiel, symbolsk og psykologisk mikrofysik, der eksisterer som forudsætning for menneskelig handling, og som den menneskelige handlen transformerer ved at skrive sig ind i den.

Den radikale fænomenologi udpeger hermed en ny kontekst for forståelsen af det sociale i almindelighed og af politiske problemstillinger i særdeleshed. Merleau-Ponty er i dette perspektiv en forgænger for de senere teoretiske strømninger, der flytter fokus fra "politikken" til "det politiske" for at analysere det politiske mikro-niveau på en måde, som de ideologiske politik-begreber ikke forholder sig til fra deres mere abstrakte udgangspunkt. Der knytter sig i hvert fald tre grundlæggende problemstillinger til

Merleau-Pontys forståelse af livsverdenens politiske felt: en som vedrører det politiske fællesskab, en som vedrører den politiske magt, og en som vedrører den politiske handlen.

Hvad den første problemstilling angår, er det en afgørende konsekvens af Merleau-Pontys ontologiske udlægning af fænomenologien, at det politiske fællesskab ikke kan tænkes associationistisk, det vil sige som en sammenlutning af politiske individer, eftersom individet altid er socialt, før det fremtræder som et afgrænset subjekt. "Jeg slutter mig til menneskene i kraft af min egen absolutte ikke-væren," hedder det i noterne til *Le visible et l'invisible*: "Menneskeheden er et usynligt samfund. Selvbevidstheden danner system med den andens selvbevidsthed."⁷² Vi træder ikke ind i verden som individer; individer bliver vi først igennem de måder, vi deler en verden med andre. Et individ er først og fremmest en *deltager* i livsverdenens infrastruktur; vi er som aktører allerede involveret med andet og andre, i et netværk af gensidige relationer, som definerer os; og vores horisont, vores begreber, vores handlemuligheder er knyttet til de interaktioner og udvekslinger, der finder sted i en bestemt tid-rumlig kontekst. Merleau-Pontys politiske tænkning er her i dialog med den samtidige antropologi og sociologi, der udviklede begreber til at se de sociale strukturer, der former subjektet, endnu før det bliver sig selv bevidst som subjekt. Således

72 Maurice Merleau-Ponty: *Le Visible et l'invisible*, s. 288

deler han forestillingen om en forudgiven strukturering af den sociale interaktion med Claude Levi-Strauss (med hvem han også delte interessen for den strukturelle sprogvidenskab), ligesom han ofte vender tilbage til Marcel Mauss, som i forlængelse af Émile Durkheims arbejde med overindividuelle sociale former interessererede sig for de konventioner og forestillinger i samfundslivet, der viser sig som givne på forhånd, snarere end at udspringe fra enkelte aktører. I mange henseender kan man da også, som den canadiske filosof Jérôme Melançon har gjort opmærksom på, betragte Merleau-Pontys idé om det sociale felt som et politisk fællesskab som en forløber for Pierre Bourdieus begreb om den sociale *habitus*.⁷³ Det politiske fællesskab er der *altid allerede*: som en fælles udsathed i delte situationer, som deltagelse i en social infrastruktur, som er et fælles vilkår. Det er den radikale fænomenologis fortjeneste, at den udpeger dette grundlæggende vilkår som en forudsætning for at tænke det politiske, et vilkår, som for nylig har fået denne prægnante formulering hos Judith Butler:

Enkeltstående og distinktion findes, ligesom grænser, men de udgør differentierende kendetegn

73 Jérôme Melançon: "Thinking Corporeally, Socially, and Politically: Critical Phenomenology after Merleau-Ponty and Bourdieu", *Bulletin d'analyse phénoménologique* X, 2014, s. 8

ved væsener, som defineres og opretholdes i kraft af deres interrelationalitet. Uden denne overgribende fornemmelse af det interrelationelle antager vi, at kropsgrænsen er det sted, hvor personen hører op, snarere end tærsklen til denne, et porøst overgangssted, der vidner om en åbenhed over for andetheden, som er definerende for kroppen selv.⁷⁴

Den anden politiske problemstilling vedrører, i umiddelbar forlængelse heraf, hvordan kroppe ikke alene er indlejrede i et historisk sæt af relationer, men også hvordan denne forudgivne kontekst bidrager til at *subjektivere* disse kroppe på bestemte måder. Livsverdens sammenflettede relationer og den *habitus*, der følger heraf, er gennemtrukket af magtrelationer, der bestemmer, om jeg er indlejret som privilegeret, som subaltern, som kønnet, som racialiseret. I *Peau noir, masques blancs* bemærkede Frantz Fanon, at kroppen i verden for Merleau-Ponty tilsyneladende altid var hvid. Men han viste også, at netop Merleau-Pontys analyse af sammenhængen mellem perception og situation i *Perceptionens fænomenologi* kan bruges til at forstå, at når den kropslige selvbevidsthed i et fælles rum dannes gennem porøse forbindelser til andre kroppe, så vil denne selvbevidsthed også reproducere de principper for domi-

74 Judith Butler: *Ikke-voldens styrke*, ovs. Peter Borum, Klim, 2020, s. 28.

nans og differentiering, der hersker i dette rum. Fanon henviser til Merleau-Pontys begreb om “krops-skemaet”, der betegner kroppens umiddelbare relation til sine omgivelser (et begreb, der i det tidlige forfatterskab foregriber idéen om kødet og feltet), og identificerer i forlængelse heraf et “historisk-racialt kropsskema”, der ledsager erfaringen af være sort i en dominerende hvid kultur, hvor “den anden, den hvide, har vævet mig frem, ud af tusind detaljer, anekdoter og historier.”⁷⁵ Sara Ahmed har i denne sammenhæng senere tilføjet, at den franske fænomenologi i sig selv tilbyder en eksemplarisk adgang til at forstå, hvordan hvidhed, som en ofte ubemærket eller glemt side af racialiseringens mekanismer, i lige så høj grad er strukturerende for subjektivering. Hvordan hvidhed orienterer kroppe på måder, der er afgørende for, hvordan de kan træde frem, tage plads og ikke mindst, hvad de *kan*.⁷⁶ Hvidheden privilegerer nogle kroppers bevægelser, mens den forhindrer andre. Derfor ville en fænomenologi, som hun skriver, der i stedet tog udgangspunkt i desorientering, i oplevelsen af at blive stoppet eller *ikke at kunne*, rumme en anderledes fortrolighed med verden end én, der beror på en fundamental tiltro til kroppens bevægelighed; til

75 Frantz Fanon: *Peau noir, masques blancs*, Éditions du Seuil, 1952, s. 90

76 Sara Ahmed: “A Phenomenology of Whiteness”, *Feminist Theory*, 2007, s. 149

en krop der *kan* ved flydende at fremtræde i og med sine omgivelser.⁷⁷

Fanon og Ahmed viser eksemplarisk, at livsverdenens felt er imprægneret med magtrelationer, og at det er på dette niveau, en række afgørende politiske processer finder sted – hvordan vores (og vores omgivelseres) habitus, ofte umærkeligt, men ikke desto mindre effektivt, altid aktiverer en række forestillinger, fordomme og antagelser som umiddelbart skrives ind i de enkelte kroppers måder at være (eller ikke at være) fortrolige med verden på. Analysen af det historisk-rationale kropsskema er en undersøgelse af, hvordan magtformer er med til at producere kroppe på bestemte måder. Hvis jeg altid først og fremmest ser mig selv (og overhovedet bliver til som et selv) i konstellation med andre, sådan som vi relaterer til hinanden, så manifesterer den politiske magt sig direkte i de infrastrukturelle mekanismer, der kendetegner livsverdenens felt. Race, køn, klasse – og i det hele taget de mekanismer for distinktion, der kendetegner et givet samfund – er markører og instrumenter, der rammesætter de udvekslinger, der er mulige. Det politiske er i denne forstand en formatering eller stratificering af det sociale felt. Og det politiske reproducerer sig derfor i det indre af feltet, i det “system” der forbinder selvbevidstheder med hinanden. På denne måde kan forståelsen af livsverdenen som et felt af interaktion

77 Sara Ahmed: “A Phenomenology of Whiteness”, s. 161

danne udgangspunkt for en magtanalyse, der dels har øje for magtudøvelsens immanens i de sociale relationer og dels kan læse, hvordan disse magtformer skrives ind i kroppenes liv og verdener.

Hertil kommer så et tredje politisk niveau, nemlig de strategiske måder, en krop kan deltage i feltet på. Her er vi igen tilbage i efterkrigstidens franske politiske diskussion, hvor Sartre kunne markedsføre eksistentialismen som en insisteren på subjektets handlingsmæssige frihed til på den ene side at anerkende de mere eller mindre komfortable handlemuligheder og på den anden side faktisk at handle, "at gøre noget ved det som man har gjort ved mig", som han bemærkede i bogen om Jean Genet. I denne debat vælger Merleau-Ponty at sætte spørgsmålstegn ved det suveræne handlingssubjekt og i stedet for at påberåbe sig frihed til at gøre, hvad man vil, mere beskedent at være opmærksom på, hvad Diana Coole kalder for *agential capacities*, muligheder for at handle, i en given situation.⁷⁸ Merleau-Ponty møder her Arendts performative begreb om det politiske ved tilsvarende at flytte accenten fra individets handlekraft til situationens handlingsmuligheder: det vigtigste parameter for politisk handling er ikke den ideologiske vision og retning, men derimod manøvrerummet i situationen. Det er af samme grund, Merleau-Ponty ved flere lejligheder afviser

den kantianske politiske filosofi, som han betegner som en kontekstløs dydsetik, et abstrakt subjekts rationalitet, for i stedet at bekende sig til Machiavelli som politisk filosof, netop fordi han tager udgangspunkt, ikke i dyd og subjektivitet, men i magt og kontekst. Fra dette strategiske politiske niveau kan man så vende tilbage til de to andre politiske niveauer: de relationer og fællesskaber, som er skrevet ind i den livsverdensmæssige kontekst, og de subjektiveringsformer, der byder sig til inden for disse rammer. Den strategiske indfaldsvinkel til de "muligheder for handlen", der måtte være til stede, kommer dermed til at fokusere på hvilke *mulige* fællesskaber, der kan tænkes inden for de givne fællesskaber, og hvad for subjektiveringsmuligheder, der kan udfoldes inden for sådanne mulige fællesskaber. Som for eksempel når Fanon gjorde opmærksom på de kolonialiserede og racialiseredes potentielle fællesskab inden for det nationale fællesskab. Og på den baggrund igen spørgsmålet om, hvilke subjektive tilblivelsesmuligheder, der kan tænkes ud fra de givne rammer, som i James Baldwins utopi om en kommende farvenutral individualitet. Det afgørende aktuelle i denne rekonceptualisering af det politiske er, at den ikke hænger fast i en almen skelnen mellem individ og stat, sådan som stadig Arendts gjorde, men peger på et mere subtilt mellemtrin, hvor individet ikke løsrives fra den relationelle konkretion, det udgår fra, men betragtes som del af en fælles livsverden, og hvor modpolen ikke er den abstrakte hobbesianske statsmagt, men de magtformationer, der gennemstrømmer det sociale felt.

78 Diana Coole: *Merleau-Ponty and Modern Politics after Anti-Humanism*, Roman and Littlefield, New York, 2007, s. 187

Det æstetiske paradigme

MERLEAU-PONTYS SENE TÆNKNING, SAMTIDENS
KRISE OG VÆRENSSPØRGSMÅLET – FILOSOFISK
REFLEKSION OG KUNSTEN SOM PRAKTISK
FÆNOMENOLOGI – DET ÆSTETISKE PARADIGME:
SANSING OG KUNST – KUNSTENS MEDIER OG
HISTORISKE FORANDRING

I den nævnte forelæsningsrække fra 1959 om filosofiens krise indleder Merleau-Ponty som sagt med at opregne nogle af de generelle krisetegn i samtiden: politikens tendens til totalitarisme på den ene side og markedsfundamentalisme på den anden, og videnskabens fremskridt som en stadig mere blind objektivering af verden. Det er på denne baggrund, han foreslår igen at vende tilbage til ontologiske spørgsmål og til at søge efter nye kategorier, der kan erstatte den rigide cartesianske subjekt-objekt-tænkning og den rent nyttebaserede rationalitet. Det overordnede emne for forelæsningerne er en genlæsning af Husserl og Heidegger, med vægt på Husserls livsverdensbegreb og på Heideggers mange forskellige formuleringer af spørgsmålet om “væren”. Men han vælger ikke desto mindre at tage udgangspunkt et andet sted, nemlig i den samtidige kunst, hvor man kan

finde, ikke bare de samme tegn på krise, men også en anderledes indfaldsvinkel til krisen. Merleau-Ponty fremhæver den samtidige roman, hvor man hverken møder “noget subjektivt eller noget objektivt, men en gensidig sammenhæng og tværgående forbindelse mellem karaktererne indbyrdes og mellem karaktererne og verden.” Andre steder henviser han til malerkunsten, som undersøger lærredet som et sted for overraskende sameksistenser, og musikken, der ved at befri sig fra tonalitet og harmonik afsøger nye måder at gøre ubestemte muligheder til manifeste, lydige realiteter. Den moderne kunst, som Merleau-Ponty arbejder med, står i opgørets tegn: den gør op med den lineære fortælling, med figurationens konventioner, med den klassiske tonalitet. “På overfladen er der tale om destruktion og dissociation – men det er også en eftersøgning efter mere grundlæggende sammenhænge, en mere grundlæggende soliditet.”⁷⁹ Den “soliditet”, som kunstens søger efter, og som filosofien kan lære af, er en forankring i de konkrete erfaringer, som ikke kan indfanges med filosofiens traditionelle, abstrakte og rationelle begreber. I Merleau-Pontys univers er kunsten en slags praktisk fænomenologi, der undersøger den mellemverden, som udgør sansningens virkelige felt, og derfor også en afgørende ressource til at forstå dette felt og opfinde adækvate måder at tale om det.

79 Maurice Merleau-Ponty: *Notes de cours 1959-1969*, Éditions Gallimard, 1996, s. 50

I sine sidste forelæsninger ved Collège de France i foråret 1961 vendte Merleau-Ponty – igen – tilbage til Descartes. Og også her valgte han at indlede og ramme-sætte det filosofiske indhold med en diskussion af kunsten som en udfordring til tanken. Han opholder sig længe ved litteraturen, ved Proust, som han regelmæssigt vender tilbage til flere steder i forfatterskabet, og frem for alt ved Claude Simons romaner. Det, der interesserer ham her, er arbejdet i disse litterære værker med at opdyrke et sprog, som ikke har udgangspunkt i den klassiske distribution mellem et “jeg”, et “du” og et “det”, men i stedet fremskriver situationer, hvor de tre flyder sammen i et mere fintmasket billede af den menneskelige livsverden end det, som normalt karakteriserer det kommunikative sprog. Og han skriver om malerkunst og vender tilbage til sin vedholdende beskæftigelse med Cézanne og Klee, hvor den traditionelle figuration og det perspektiviske rum fortættes i sansninger, der udspiller sig i mellemrummet mellem jeg, du og det. I disse læsninger findes et alternativ til den rationalistiske forståelse af menneskelivets tid og rum, med en litteratur der flytter interessen fra det fort-løbende til det samtidige, og en malerkunst, der i stedet for at udmåle rummet efter det lineære perspektiv snarere afsøger dets sanselige dybde.⁸⁰ For Merleau-Ponty tilbyder

kunsten et blik på verden og en forståelse af verden, der kan være ledetråd for den ny ontologi, som han ønsker sig.

Med de tilbagevendende refleksioner over kunsten udpeger Merleau-Ponty et særligt *æstetisk paradigme*, hvor den filosofiske refleksion møder den kunstneriske praksis. Den radikale fænomenologi tager selv udgangspunkt i *aisthesis* som sansningens begivenhed i den dialektiske udveksling i kødets element, som lader en specifik konstellation af en omverden, en krop og de andre træde i karakter. Og kunsten arbejder netop i dette sansningens felt, når den giver erfaringen af verden en materiel form. Kunsten præsenterer ikke en afbildning af verden, den arbejder ikke i verdensbilledernes dimension, men først og fremmest i sansningens umiddelbare dimension. Den viser ikke verden, men derimod mødet med verden; ikke et subjektivt møde med verden, men det sanselige felt, hvor en subjektivitet kan blive til. I kort form: kunsten lader subjektets enhed gå tabt til fordel for at samle sansningen. Den giver et udtryk til sansningen i dens rå form, der hvor den ikke udspiller sig mellem et forudgivet subjekt og en forudgiven genstand, men hvor jeg, du og det endnu blot er potentialer, der finder en lokal artikulation i sansningens konkrete begivenhed. Et arbejde, der finder sted i det omfang, en sansende, den anden sansende og den sansbare verden mødes, opløses og rekonfigureres.

Det æstetiske paradigme udpeger en alliance mellem sansningen og kunsten: mellem *aisthesis* på den ene side som sansningens begivenheder, hvor kroppen, verden og

80 Se Patrick Lecomte: “La pensée fondamentale en art”, *l'Enseignement Philosophique*, 2014, s. 65

de andre folder sig om hverandre i historisk kontekstuelle figurer, og det kunstneriske artefakt på den anden, som i et sanseligt materiale rekonstruerer og eksponerer en erfaring i netop dette virkelighedslag, som den begrebslige tænkning ikke har adgang til. I kraft af denne alliance kan kunstværker åbne og artikulere begivenheder og bevægelser i mellemverdenens sammenviklede felt, hvor forbindelser og affekter krystalliserer sig, somme tider som fortrolighed og interaktion, somme tider som brud og aggression. Kunsten konstruerer billeder af erfaringer i rum og tid, hvor der er øjeblikke, der deles, og andre øjeblikke, der deler. Kunsten er et middel, hedder det et sted, "til at være fraværende fra mig selv, til at deltage i værens deling indefra, som er betingelsen for, at jeg kan komme tilbage til mig selv."⁸¹

Dermed giver kunsten tillige adgang til det politiske felt, hvor produktionen af subjektivitet finder sted; den skaber modeller for måder at være i verden på. I sin kommentar til Claude Simon formulerer Merleau-Ponty det på denne måde:

Forfattere synes måske ikke, at de skaber eller opfinder noget, fordi de jo bare er i færd med at dechiffrere deres omverdens hieroglyffer. Men de skaber faktisk noget, fordi 1) de tavse sandheder, som de udvinder af deres omverden, endnu ikke er bragt til at tale af andre; 2) når

81 Maurice Merleau-Ponty: *Maleren og filosofien*, s. 54 (korrigeret oversættelse)

de en gang er konverteret til noget sagt, finder de deres sted i Verden [...] som en invitation til at tale – og ved at læse dem kan andre lære at tale om noget *andet*.⁸²

Det æstetiske paradigme hos Merleau-Ponty handler om mellemverdenens fælles felt på to forskellige måder. På den ene side handler det om de relationer og interaktioner, der udspiller sig mellem kroppene og verden og mellem kroppene indbyrdes i de historiske kontekster, som deres livsverdener består af: de sansninger og erfaringer, konflikter og konvergenser, som danner tilværelsens umiddelbare horisont. Og på den anden side handler det om måder at give dette erfaringsfelt et *udtryk*, en artikulationsform, der både kan give sprog til erfaringens "tavse sandheder" og give dette sprog tilbage til et fællesskab, som kan bruge det til at finde orientering i verden. Det kunstneriske udtryk er en produktion af sprog, i ordets bredeste betydning, som giver adgang til alt det, der sker, hver gang vi møder verden.

I denne sidste forstand, hvor æstetikken handler om at give form til en erfaring, udvikler Merleau-Ponty en original teori om det skabende udtryk. Han kontrasterer ved flere lejligheder det æstetiske udtryk med den blotte betegnelse af noget allerede kendt. "Det prosaiske", hedder det i et brev fra begyndelsen af 1950'erne, "begrænser sig til at bruge konventionelle tegn som henvisning til betydninger,

82 Maurice Merleau-Ponty: *Notes de cours 1959-1969*, s. 203

der allerede er fastslåede i kulturen. Den store prosa er den kunst, der kan indfange en mening, som ikke hidtil er blevet objektiveret, og dermed gøre den tilgængelig for alle dem, der taler det samme sprog.”⁸³ I denne henseende er Merleau-Pontys æstetiske teori også en medieteor; hvad enten vi taler om litteratur, billedkunst eller musik, så bliver det nye udtryk til gennem en transformation af det til rådighed stående udtryksmateriale: de eksisterende sproglige former og fortællemåder, de kendte måder at distribuere linjer og farver på et lærred, konfigurationen af lyd, klang og stilhed i den musikalske tid. I alle tilfælde foreligger der et æstetisk materiale, som i det kunstneriske arbejde organiseres og sættes sammen på nye måder, sådan at det kommer til at skabe en betydning, der ikke før er blevet betegnet. Kunstværket er en afvigende og ukonventionel sammenføjning af et konventionelt materiale. “En bogs mening”, skriver han i samme brev, “viser ikke så meget tilbage til dens idéer som til en systematisk og uset variation af sproget og fortællingens funktionsmåder og af de eksisterende litterære former.”

Det kunstneriske udtryk er *medieheteronomt*: det fremkommer gennem bearbejdningen af et medialt materiale, eller som han siger med en vending lånt fra André Malraux, en “kohærent deformation” af de eksisterende måder at forarbejde sprogets, billedets eller lydets materiale på.

Og det er dette arbejde med det kunstneriske materiale, der tillader fremkomsten af nye betydninger gennem opfindelsen af nye måder at betyde på. Udgangspunktet for denne tilsynekomst er ikke en kendt betydning, men den insisterende tavshed, den ubestemte potentialitet i en flygtig erfaring, der måske kan blive en kendt del af vores verden, hvis det lykkes at organisere materialet på en sådan måde, at det kan objektivere den og dermed udpege og fastholde den. Merleau-Ponty er her på linje med en række andre æstetiske tænkere i det tyvende århundrede. Således minder begrebet om den kohærente deformation om formalisternes begreb om “underliggørelse” som det væsentligste træk i digterisk sprog, og om den historiske stilistiks idé, tydeligst udtrykt hos Leo Spitzer, om “afvigelsen” som den afgørende mekanisme i den litteraturhistoriske udvikling. For Merleau-Ponty handler denne orientering mod den æstetiske håndterings materialebeherskelse imidlertid ikke alene om kunstmidlernes udvikling. Den handler også om, hvordan det æstetiske paradigme, der er virksomt i kunsten, i lige så høj grad viser tilbage til den fælles omgang med den sanselige verden. Kunsten bliver en matrice for, hvordan mening skabes i sansningen af en omverden, hvordan sansningen ikke blot er en passiv modtagelse af impulser fra verden, men er en aktivitet, der bestandig er beskæftiget med at afsøge den mening, der bliver til i mødet med verden, og hvordan denne meningsskabelse er en kollektiv proces, der knytter sig til et fælles, historisk udtryksmateriale.

83 Maurice Merleau-Ponty: *La prose du monde*, s. iv

Kunstens sprog

SPROGET OG SANSNINGENS BEGIVENHED – FRA
KOMMUNIKATION TIL FREMSTILLING AF NY
ERFARING – DET TALTE SPROG OG DET TALENDE
SPROG – SPROGETS MATERIALITET OG DEN
SANSELIGE ERFARING – KUNSTENS SPROG OG
DEN FÆLLES VERDEN

Det æstetiske paradigme kombinerer en interesse for udtrykkets formelementer med en analyse af sansningens aktivitet og en understregning af udtrykkets kommunikative funktion som udlægning af en fælles tilknytning til den sanselige verden. Denne æstetik udvikler Merleau-Ponty på baggrund af en original læsning af Ferdinand de Saussures strukturelle lingvistik.

I essayet "Det indirekte sprog og tavshedens stemmer" diskuterer Merleau-Ponty Saussures sprogfilosofi, der revolutionerede lingvistikken ved at beskrive sproget som et system af forskelle, hvor de i sig selv arbitrære tegn ikke umiddelbart referer til en betydning, der ligger uden for sproget, men derimod genererer betydning i kraft af de indre relationer i sprogsystemet selv. Det originale ved Merleau-Pontys udlægning er, at han ikke alene forstår

den differentierende logik i sproget som et middel til at kommunikere betydning, der allerede eksisterer inden for en given sprogstruktur, men også som en teknik til at figurere det, der viser sig i sansningens begivenhed, men endnu ikke har et sprog. Dermed bevæger han sig i en anden retning end den strukturelle lingvistik traditionelle fokus på betydningsorganisering. Han argumenterer i stedet for en sprogmaterialistisk tilgang, hvor der kan opstå nye betydninger igennem en konkret udfoldelse af sprogets materiale – hvor sprogets stof bliver organiseret på en sådan måde, at det kan fremmane betydninger, der endnu ikke er kodificeret i det kendte sprog. Talen, siger han, er en fold i sprogets stof: den *henviser* ikke til verden, det *fremstiller* en erfaring af verden, så godt det nu kan lade sig gøre med det forhåndenværende materiale.

Merleau-Ponty skelner i *La prose du monde* mellem to forskellige sproglige modi: det talte sprog og det talende sprog (*le langage parlé* og *le langage parlant*).⁸⁴ Igennem forfatterskabet forsøger han sig med flere lignende begrebspar: den sekundære og den oprindelige tale (*la parole secondaire* og *la parole originare*); det færdige sprog og det talende ord (*la langage tout fait* og *la parole parlant*). Det fælles for disse begrebspar er, at de peger på to forskellige funktioner i sproget, der i vekselvirkning generer ny betydning. Det talte sprog udgøres af allerede givne betydninger

84 Maurice Merleau-Ponty: *La prose du monde*, s. 17

og findes i alt fra videnskabens sprog til hverdagsklicheer og faste vendinger. En størknet tekstur, der giver indtryk af at viderebringe mening, der ligger uden for sproget selv og dermed foregiver at kunne referere direkte til virkeligheden. Det talte sprog er således den viden, man allerede har med sig, definerede tegn, som gør det muligt at have fælles referencepunkter, og som derfor fungerer som forudsætning for overhovedet at kunne udtrykke sig i et sprog, der giver mening for andre.

Det talende eller levende sprog, derimod, er for Merleau-Ponty et sprog, der i udtrykkets ekspressive begivenhed giver form til en mening, der rækker ud over de konventionelle betydninger, som et tegn eller et udtryk indeholder. I *La prose du monde* kendetegner han det talende sprog ved "dets evne til som et hele at sige mere end det siger ord for ord, til at række ud over sig selv, hvad enten det er ved at føre den anden mod noget, jeg ved, og som han endnu ikke har forstået, eller ved at lede én selv mod det, man er på vej til at forstå".⁸⁵ Han finder det levende sprog i kunsten, men også i de samtaler, hvor man efterfølgende ikke præcist husker de enkelte betegnelser, ordenes placeringer i sætningerne eller sætningernes rækkefølge, men hvor det, der står klart tilbage, er betydningen. I det levende sprog bliver sansningen nærværende, og man oplever den *en bloc*, som den står frem i sprogets

konkretion; sproget bliver selv en slags kød, en materie, der former sig efter en betydningsfuld erfaring af verden.

Merleau-Ponty lægger særlig vægt på, hvordan det kunstneriske sprog har en evne til at udviske sig selv, eller gøre sig selv overflødigt, idet det giver indtryk af at tage sin læser eller lytter ud over ordene selv og direkte ind i andres perspektiver, en forfatters tanker eller helt nye betydningsuniverser. Men i virkeligheden, understreger han, udspringer betydningen alene af den måde, sprogets formelle komponenter er arrangeret på, måden hvorpå der aktiveres en interaktion mellem de sedimenterede og de talende funktioner i materialet. Derfor skal det talende sprog heller ikke forstås sådan, at der med en hvilken som helst ny sætning udsiges noget *nyt* og radikalt anderledes end de betydninger, der allerede eksisterer. Snarere indeholder det sedimenterede sprog altid kimen til ny betydning, fordi det udgør det sproglige fundament, der er udgangspunktet for gensidig forståelse. Omvendt kan det talende sprogs nye betydningskonstruktioner samtidig ledes tilbage til elementer i det sedimenterede sprog, dog uden at man præcist kan påpege, hvad der var mangelfuldt i det, der gik forud for denne nye betydning. Eller, som han skriver: "Fra den tidligere viden til den nye betydning er der en anrørelse, og omvendt er der fra den nye betydning et svar til og en accept af den tidligere viden."⁸⁶

85 Maurice Merleau-Ponty: *La prose du monde*, s. 182-3

86 Maurice Merleau-Ponty: *La prose du monde*, s. 183

I den reversible logik mellem det talte og det talende sprog sker der en fortløbende *udvinding* og *indramning* af de uartikulerede visheder, som produceres i vores møde med og erfaring af verden. En udvinding, fordi det sproglige udtryk som ekspressiv begivenhed deler en sanselig erfaring af verden. En fold i sprogets tekstur, der kan udvinde dét, der endnu ikke har en form; give form til det, der endnu er uudsagt. Og en indramning, fordi det netop i denne forståelse af betydningens opståen af vekselvirkningen mellem det talte og det talende sprog, er underforstået, at sproget man bruger til at udvinde denne tavshed med, altid allerede er udtalt af andre. Man rækker så at sige ind i tavsheden med et historisk ladet sprog, der så i udtrykkets begivenhed åbnes og indrammes på ny. Og det er netop her, at udtrykket bliver en invitation til tale. Som det udformede ordstof med tiden selv sedimenteres, bliver det en del af det talte sprog, som andre kan tale ud fra. Den samme vekselvirkning gør sig gældende inden for maleriet, hvor bemalingen af fladen både forholder sig til de konventioner, der gælder på et givet tidspunkt, og til de nye muligheder, der åbner sig i den enkelte kunstneriske praksis: "Stregen er hverken en imitation af tingene eller en ting i sig selv. Den er en vis uligevægt, der sættes ind i det hvide papirs neutrale overflade. (...) Den er ikke længere, som i den klassiske geometri, en fremtoning på en tom baggrund; den er, som i de moderne geometrier,

en indsnævring, en opdeling og en modulation i en forudgivet rumlighed."⁸⁷

Denne vekselvirkning mellem det sedimenterede sprog og det talende sprog er vigtig for Merleau-Ponty, fordi den viser, hvordan betydning opstår i sprogets element, og at sproget er uløseligt forbundet med kødet og den sansede erfaring af at være *i* og *af* verden. Merleau-Ponty påpeger med sin sprogforståelse to vigtige forhold, som også gælder for litteraturen og kunstneriske udtryk mere alment. For det første, at der ikke findes en ideal prætekst uden for sproget, som en forfatter prøver at oversætte med sine sætninger. Tværtimod udøver den skrivende en art formgivende meningspraksis: "Ligesom væveren arbejder skribenten på vrangen: han har kun at gøre med sprog, og således ser han sig pludselig omgivet af mening."⁸⁸ For det andet, at det talende sprog altid udfoldes på en baggrund af et historisk allerede artikuleret sprog, der på den ene side er mulighedsbetingende for, hvad der er muligt at udtrykke og omvendt også åbnes, hver gang det i en ny artikulation udfolder tavsheden på ny.

Merleau-Pontys særlige betoning af det sanselige går igen i den materialistiske forståelse af sprogets stoflighed. Han

87 Maurice Merleau-Ponty: *Maleren og filosofien*, s. 51 (korregeret oversættelse)

88 Maurice Merleau-Ponty: *Tegn*, s. 86

sidestiller sansningen af sproget og sansningen af verden og betragter læsning, i ordets bredeste forstand, som et *møde* på linje med perceptionen: "Læsning fører os ud over vores egne tanker og mod den anden persons betydende intention, ligesom perceptionen fører os til tingene selv hinsides det perspektiv, som jeg først bliver opmærksom på bagefter."⁸⁹ Forudsætningen for begge disse møders udformning af betydning i et udtryk er altså både, at man er et talende væsen med evne til sproglig artikulation, og at man er en krop i og af verden.

Det æstetiske paradigme rummer både muligheden for at kunne udtrykke noget nyt og give sprog til erfaringens tavse sandheder, og muligheden for at dele dette sprog med andre og derved etablere fælles tilknytninger til den sanselige verden. Heri ligger der en afgørende social dimension, der ikke kun henviser til sansningens meningsgenererende begivenheder i relationerne og interaktionerne mellem kroppe og verden og de historiske kontekster, de udfolder sig i. Det handler også om, hvordan udtrykket, der har givet form til et erfaringsfelt, har en *kommunikativ funktion*, der kan danne en fælles horisont for de enkelte kroppers levede virkelighedserfaringer. Det æstetiske paradigme bidrager til at forme fællesskaber ved at formulere en fælles tilknytning til verden.

89 Maurice Merleau-Ponty: *La prose du monde*, s. 21

Udtrykkets kommunikative funktion og dets evne til at generere en fælles virkelighedserfaring viser tilbage til det forhold, at sproget såvel som perceptionen i den radikale fænomenologi begge er betinget af kroppe, der er til stede i et sanseligt felt. Disse kroppe vil aldrig kunne opleve eller tænke det samme, men deres sansning vil være berørt af den samme verdens teksturer, hvad end de forekommer i perceptionen eller sproget. Merleau-Ponty etablerer således en grundlæggende og helt afgørende relation mellem sproget og perceptionen som en præmis for genereringen af ny betydning og udformningen af fællesskaber. Samtidig er det også i denne forståelse, at konsekvensen af Merleau-Pontys sprogmaterialisme er allermest til at tage og føle på, om man vil, fordi sproget slet og ret kan *bevæge* og *berøre* en anden krop, og at flere kroppe kan være bevæget og berørt af det samme.

Merleau-Ponty skriver i slutningen af *La prose du monde*, at den skrivende taler om verden og om ting, men ikke foregiver at tale om dem på en generel måde. Snarere taler den skrivende til sit publikum, ved mere umiddelbart at adressere deres egen kropslige oplevelse af at befinde sig i verden sammen med andre. Den skriven- des gestus "henvender sig til dem, lige hvor de er, og ved at indskyde intervaller, planer og åbninger mellem genstandene, begivenhederne, menneskene, berører han dem i deres mest hemmelige fundamenter, finder frem til deres grundlæggende bånd til verden og omformer dermed deres dybeste partialitet til et sandhedens

middel.”⁹⁰ Kunstværkets forarbejdning af udtrykkets materialitet, hvad end det er maleriets, performanceværkets, musikkens, dansens eller skriftens former, griber dermed ind i de måder, som verden kan deles på mellem de sansende kroppe, der bebor den.

Kunstens sprog forener en konkret sansning med en betydning og åbner dermed en forbindelse mellem sansning, udtryk og beskuer. Det formulerer et nærvær ved at skabe en berøringsflade mellem forskellige sansede erfaringer. Vi skriver i oplevet rum, siger Merleau-Ponty et sted,⁹¹ hvilket både kan forstås som, at et udtryk altid udtrykkes i et rum, der er allerede oplevet af andre; eller at et udtryk altid er formateret af den udtrykkendes oplevelse; eller at udtrykket altid vil blive oplevet på ny af dem, der oplever det. Det er i kraft af disse forskydninger og overlap, at det kunstneriske udtryk bliver nærværende som en berøringsflade, der kan sætte forskellige oplevelser i forbindelse med hinanden, ligesom det kan berøre flere erfaringer, der kommer til at dele denne berøring.

I et andet forsøg på at nærme sig dette krydsfelt mellem sansning og betydning skriver han, at i kunstens sprog lever tegnene farvernes vage liv.⁹² Denne sidestilling af den skrivendes og den malendes udtryk er vigtig, fordi

den antyder den dobbelthed, der opstår i Merleau-Pontys gennemgående forsøg på at sammenholde sprogvidenskab og billedkunsten i sin sprogmaterialisme: At tænkte sproget som et materiale og materialet som et sprog. Eller, at ord og sætninger på samme måde som en farve, en bue eller et tryk i et penselstrøg aldrig har én forudbestemt betydning, men altid er afhængig af sin relation til andre tegn. Og at disse relationer i lige så høj grad er defineret af det udsagte i sproget – mellemrum, pauser, udeladelser, forskydninger – som alt det udsagte. Og omvendt at maleriet, såvel som andre plastiske kunstneriske udtryk, formulerer en situeret perception, et perspektiv, en udsigelsesposition, hvorfra dimensioner og dybder udfolder en verden og muliggør et sprog. Allerede perceptionen stiliserer, og kunstværket viderebringer dette perspektivs arrangement af dimensioner ved at invitere sin beskuer ind i netop dét kropslige udgangspunkt; i en sanset åbning af verden, som andre kroppe kan relatere til og i hvis sprog, de kan relatere til hinanden.

90 Maurice Merleau-Ponty: *La prose du monde*, s. 184-5

91 Maurice Merleau-Ponty: *Tegn*, s. 112

92 Maurice Merleau-Ponty: *Tegn*, s. 87

Stil og handling

STIL SOM KUNSTVÆRKETS GRAMMATIK –
KOMPOSITION, FORM OG ERFARING – KUNSTEN
OG DET FÆLLES – SANSNING, UDTRYK OG
HISTORIE – STIL SOM POLITISK HANDLING

Hvert kunstværk opfinder sin egen stil. Kunstværkets form er en organisering af udtrykselementer, som i deres indbyrdes forhold artikulerer indholdet i en særlig sansning, en særlig erfaring i og af verden. Stilen er indholdets korrelat, ikke kunstnerens signatur. Stilen er som en grammatik, som ligger under de kunstneriske valg, der er truffet: hvordan forbinder den næste streg, den næste tone, det næste ord, sig med de foregående? Hvordan kan de enkelte elementer i værket hænge sammen? Hvad kan stå ved siden af hvad? Hvert af disse valg afhænger af alle de andre, og sammenhængen mellem dem er grundlaget for den konsistens, som danner værkets stil. Stilens grammatik er det usagte sæt af regler, der har gjort værket muligt. I modsætning til de almene grammatiske regler, som man kan lære, er denne grammatik strengt lokal, den gælder

kun for det enkelte værk, og den udtrykker sig aldrig som eksplicitte regler, den viser sig alene som et resultat, at værket netop står frem som det gør.

Merleau-Pontys særegne fortolkning af stilbegrebet og stilens implicitte grammatik lægger vægt på kunstens kommunikative dimension. Hvor man traditionelt har betragtet stil som en idiosynkratisk fremtrædelsesmåde, en særlig forarbejdning af den æstetiske overflade, som er kendetegnende enten for en bestemt epoke eller en individuel kunstner, så er stilens grammatik hos Merleau-Ponty det essentielle træk ved kunstværket. Den stilistiske artikulation, der viser sig i bearbejdningen og sammenføjnngen af værkets formelle elementer, er kunstens måde at udsige en erfaring på. Som nævnt betragter han kunsten som en slags praktisk fænomenologi, der udtrykker et møde med verden eller en måde at forholde sig til mødet med verden på. Det er dette indhold, som kunstværket kommunikerer, og det gør det netop i kraft af sin stil. Kunstværkets stilistiske gestus er en udtryksdimension, der ikke slet og ret benævner et indhold, men som konstruerer det formelle korrelat til dette indhold og giver en hidtil stum erfaring en ekspressiv form, indrammer et fravær og giver det en stemme.

Der er på denne måde to sammenhængende aspekter ved Merleau-Pontys æstetik: at kunsten – eller i virkeligheden ethvert skabende udtryk – har noget vigtigt at sige om verden, om livsverdenens erfaringslag og de måder, kroppen følger sig ind i verden og indretter sig blandt andre

væsner i verden; og at den skaber et sprog for disse erfaringer, som den deler med andre. Kunsten ville dårligt nok være kunst, hvis ikke den forbandt sig til andre og andres erfaring af verden, hvis ikke det var et af dens væsenstræk, at den også *møder* verden. Han siger det på denne måde i et tidligt essay om Cézanne:

En maler som Cézanne, en kunstner, en filosof må ikke bare skabe og udtrykke en ide, men også vække de erfaringer, som skal få den til at slå rod i andres bevidsthed. Hvis værket er lykkedes, har det en mærkelig magt til at undervise i sig selv. Ved at følge billedets eller bogens anvisninger, ved at etablere skæringer, ved at støde snart mod den ene side, snart mod den anden, ledet af stilens uklare lys, ender læseren eller betragteren med at finde det, man har villet meddele dem. Maleren har kun kunnet konstruere et billede. Man må vente på, at dette billede bliver levende for andre. Så har kunstværket sluttet disse adskilte liv sammen, det findes ikke mere kun i ét af dem som en vedholdende drøm eller et hårdnakket vanvid eller i rummet som et farvet lærred; det bor udelt i flere ånder og formodentlig i enhver mulig ånd, som en erhvervelse for altid.⁹³

93 Maurice Merleau-Ponty: *Cézannes tvivl*, ovs. Uffe Harder, Edition Bløndal, 1994, s. 34

Kunstværket begynder i det fælles, i den umiddelbare tilknytning til verden, i kroppenes udvekslinger og hverdagserfaringens politiske felt; og det vender tilbage til det fælles, til et delt sprog af synlige, hørbare eller læselige gestus, som indgår i et potentielt fælles arbejde med at forstå vores forskellige tilknytninger til verden. Kunsten tyder en erfaring samtidig med, at den giver den en ny sanselig form: den formidler mellem verden og verden, mellem oplevelsen af at være til stede i en fælles verden og den mulige samtale om at være fælles til stede i verden. Det æstetiske paradigme bidrager hermed også til at forandre den måde, man kan forstå og begrunde interessen for kunst. I stedet for primært at fokusere på kunstens værker, som man i forskellige sammenhænge kan beundre, udveksle, opbevare og fortolke, kan vi her se kunsten som en afgørende komponent i et samfunds liv, som en praksis der undersøger den historiske mellemverden med alle dens kvaliteter, konflikter og konvergenser, samtidig med at den bidrager til, at vi bliver bedre til faktisk at se den, forstå den og måske endda forandre den.

Det æstetiske paradigme hos Merleau-Ponty udpeger en særlig relation mellem sansning, udtryk og historie. Den kunstneriske praksis skriver en sansning ind i et udtryksmateriale, organiserer materialet på en sådan måde, at udtrykkets formelle grammatik – værkets stil – i sin helhed fremstår som et emblem for sansningen og dens betydning. Kunstværket står på denne måde frem som en genstand, der fastholder og fikserer en enkelt-

stående og måske enestående oplevelse af verden og af at være i denne verden. Billedet fremviser noget synligt, men endnu uset, og teksten gør noget, som endnu ikke er sagt, sigeligt – den skaber, som Proust sagde, et fremmed sprog midt i det kendte. Den kunstneriske proces, hvor sansningen *læser* verden i en konkret konfiguration og udtrykket *skriver* denne konfiguration og de særlige kvaliteter, som den indeholder, ind i et materiale, er samtidig historisk indrammet. For det første optræder den selv som historisk betinget. Sansningen udfolder sig i en historisk livsverden, med de kontekster, fortroligheder, forventninger og modsætninger, der er særlige for den givne situation. Og samtidig er det materiale, som kunstneren kan betjene sig af, selv historisk. En maler, der arbejder efter Cézanne, har andre muligheder end den, der arbejdede før ham; der er et før og et efter kubismen, og der er et før og et efter James Joyces *Ulysses*. Alle kunstarter bærer på en historie af opdagelser, som udvikler og udvider det materiale, som senere kunstnere kan arbejde med. Hvad der var et fornyende, “talende sprog” hos Virginia Woolf, med overraskende sammenklipninger af indre syn og ydre iagttagelser, er efter hende blevet en del af litteraturens “talte sprog”, og dermed endnu et formelement, der kan udvikles gennem nye eksperimenter og nye deformationer.

Kunstværket har et dobbelt historisk indeks i sansningens stof og udtrykkets materiale. Men dette betyder omvendt også, at kunstværket ikke alene er determineret af sin historiske position, men at det også er en historisk

handling, for så vidt det skaber et nyt udtryk; når det transformerer en historisk situation (hvad angår stof og form) til et historisk nyt udtryk, som det sætter i cirkulation. At studere forholdet mellem sansning, udtryk og historie er derfor ikke bare at studere de udtryk, der har været, men også at lægge vægt på, *at* de er blevet skabt. Merleau-Ponty argumenterer her i forlængelse af Hegel, der om den historiske handling siger, at den hverken skal forstås som udtryk for en intention eller bedømmes som et resultat. Hvis man forstår intentionen som en nødvendighed, så vil udfaldet, sådan som det nu materialiserer sig i verden, ikke desto mindre være præget af tilfældigheder; og hvis man forstår udkommet som en nødvendighed, vil det på sin side skrive sig tilbage til de tilfælde, der muliggjorde handlingen. I handlingen bliver det indre til noget ydre, og dette ydre er det eneste, som det indre herefter kan finde sig selv i. Tilbage står alene handlingen selv, som skabte en fremtid; dette er, siger Merleau-Ponty, “handlingens vanvid”.⁹⁴

Det æstetiske udtryk er indbegrebet af en sådan begivenhed. Kunstværket – eller det vellykkede kunstværk – sætter noget nyt ind i verden, det *iværksætter* en erfaring og stiller dermed et nyt sprog til rådighed; det forandrer verden ved at blande sig i verdens samtale med sig selv. Udtrykket skaber historie ved at overlevere værket til en samtid og en fremtid med et løfte om et fælles sprog: et

94 Maurice Merleau-Ponty: *Signes*, s. 116

sprog, som gør det muligt at dele en erfaring af verden, og dermed også et sprog, hvor en fælles verden (eller idéen om en fælles verden) er mulig.

Når Merleau-Ponty sammenfatter forholdet mellem sansning, udtryk og historie i begrebet om handlingen og betragter denne handling som ikke kun en kunstnerisk akt, men også en politisk akt, så kommer han ganske tæt på det handlingsbegreb, som Hannah Arendt udfoldede i sit tidlige forfatterskab. For Arendt er handlingen indbegrebet af det politiske som sådan: den lader noget i verden vise sig, og den skaber et sprog for, *hvordan* dette noget viser sig, som kan deles med andre, der kan tage del i dets erfaringsfelt. For Arendt står den frie handling i modsætning til arbejdets nødvendighed og fremstillings brugbarhed som dét, der går direkte mellem mennesker. Hun fastholder, som tidligere nævnt, i *Menneskets vilkår*, hvordan alle tre aspekter af *vita activa* er internt afhængige og nødvendige for det, hun kalder det politiske, men at handlingens kraft til at forbinde mennesker, eller rettere, få mennesker til at fremtræde *qua* mennesker, udgør det politiske par excellence.

Derfor har talen og sproget mere generelt en særlig betydning for den politiske handling, der i høj grad også kan forstås som en *talehandling*. Mennesker er politiske væsener, siger Arendt, netop fordi de er udstyret med ord. Talen og evnen til at tale muliggør fremtrædelsen i fælles og delte verdener gennem sproget. Den sproglige hand-

ling er en praktisering af et intersubjektivt rum, hvor nye perspektiver og handlinger netop er muliggjort, fordi hver og én udfolder sig selv, sin lighed med og forskellighed fra andre, med og igennem hinanden, som de sensitive, reflektive, fortolkende og åbne væsener de er. Den politiske fremtræden gennem talehandlingen er for Arendt et uomgængeligt udgangspunkt for selve muligheden af en fælles mellemverden, der kan opstå i udvekslingen mellem forskellige individer med forskellige perspektiver.

Arendts definition af den handling, der udgør kernen i det politiske, er egentlig provokerende enkel: at træde frem i en offentlighed og tale til andre, og dermed skabe muligheden for tilblivelsen af et fælles rum. Denne forståelse af det politiske giver i næste omgang anledning til at præcisere, hvordan den historiske handling, som Merleau-Ponty finder i kunsten, altid allerede også er en politisk handling. Som Arendts politiske talehandling sætter også det kunstneriske udtryk noget nyt ind i verden, nemlig et værk, der fremskriver en fælles verden på uventede måder. Og når dette værk træder frem for et publikum, henvender det sig til en potentiel offentlighed med et tilbud om at dele den verden, det bringer til udtryk. Med Arendt kan vi sammenfatte kunstværkets politiske prægning gennem tre led: en handling: "her er et værk"; et forslag: "sådan kan man beskrive en erfaring af verden"; og en invitation: "kan vi dele denne verden?"

Lidt forenklet sagt: med Merleau-Ponty kan vi se kunstværket som en skabende handling, og med Arendt kan vi se

denne handling som en grundlæggende politisk aktivitet. Selv om Arendt som sagt ikke selv så på kunsten på denne måde, men fokuserede på værkets status som et produceret artefakt, der optræder som en del af en kulturel arv, så peger Merleau-Pontys lingvistisk inspirerede forståelse af kunst på en mulighed for at se værket både som en ting og som en udsigelseshandling, der henvender sig til andre og som først i egentlig forstand eksisterer i dialogen med det publikum, som det kalder frem. Værket bliver først et værk, når det konstituerer et “vi”:

Det fuldendte værk er ikke det, der eksisterer for sig selv som en ting, men det værk, som når tilskueren og opfordrer ham til at gentage den gestus, som har skabt det.⁹⁵

Det er præcis denne kommunikative kvalitet, der kvalificerer kunstværket som en politisk handling. Samtidig adskiller kunstværket sig imidlertid også fra den form for kommunikativ handlen, som Arendt interesserer sig for. For selv om idéen om et kunstværk ikke kan adskilles fra den handling, som henvendelsen til et publikum er, så er den kunstneriske handling også forskellig fra andre former for henvendelse derved, at den fremlægger et værk – et forslag til, hvordan man kan beskrive et aspekt af en fælles

verden. Værket er dermed ikke bare et udsagn, det er også en ny form for udsigelse, en ny formning af det materiale, som den kropsligt-sanselige erfaring skrives ind i.

Vi kan således beskrive det kunstneriske udtryk i to forskellige dimensioner. Vi kan beskrive det i *stilens* dimension som en fænomenologi i praksis. Her møder vi en kunstnerisk komposition af et udtryksmateriale, der lader verden træde frem som en mellemverden, hvor den sansende krops møde med en materie gør plads for et “vi” i et fælles felt af levet virkelighed og udleverethed til verden og til hinanden. Og vi kan beskrive det i *handlingens* dimension, hvor værkets forslag til en ny beskrivelse af verden bliver en invitation til en modtager og et publikum til at dele den erfaring og den viden, som værket lægger frem i sin sanselige form. I krydsningspunktet mellem disse dimensioner er kunstværket på samme tid et sanseligt objekt og en politisk handling.

Når vi betragter et kunstværk i disse to dimensioner, kan vi samtidig forstå den kunstneriske fremtrædelse på to forskellige måder. I den første dimension skaber kunstværket en notation af verdens fænomenele fremtrædelse i den menneskelige mellemverdens felt, og i den anden dimension træder kunstværket frem som en henvendelse og en handling, som i Arendts forstand muliggør tilblivelsen af et politisk rum. Det *viser* en fremtrædelse, og det *er* en fremtrædelse. Når det har været afgørende for os at pege på de vigtige konvergenser, der er mellem Arendts og Merleau-Pontys arbejde, på trods af at de lægger vægt på

95 Maurice Merleau-Ponty: *Tegn*, s. 95

ganske forskellige problemstillinger og spørgsmål inden for deres fælles, brede fænomenologiske referenceramme, skyldes det fremfor alt, at de inden for denne ramme kan tænke det politiske i en æstetisk horisont (i Arendts tilfælde) og det kunstnerisk-æstetiske i en politisk horisont (hos Merleau-Ponty), hvilket i næste omgang har gjort det muligt at udpege den indbyrdes relation mellem de to perspektiver. Når vi læser Arendt i dette lys, bliver det tydeligt, hvor stor betydning, det æstetiske moment har i hendes forståelse af den politiske handling. Og når vi betragter Merleau-Pontys trefoldige forståelse af kunstværket i sansningens, udtrykkets og historiens perspektiv gennem en læsning af Arendt, bliver det tilsvarende tydeligt, at det æstetiske paradigme uden videre rummer et element af politisk praksis som en handling i en offentlighed.

I en æstetikteoretisk sammenhæng er det afgørende i denne indsigt, at vi kan lokalisere kunstværket eller den kunstneriske begivenhed i begge de to dimensioner på samme tid. Når vi betragter værket i handlingens politiske dimension, vil det altid eksistere og virke i denne dimension netop i sin egenskab af kunstværk, det vil sige som stilistisk artikuleret udtryk. Kunstværket træder frem som handling i det omfang, det bringer sit materiale i en konstellation, der kan skabe et partikulært sprog til at åbne og fremvise en (version af) verden. Og omvendt vil den kunstneriske handling aldrig kunne være ikke-politisk; den ville ikke være kunst, hvis ikke den omfattede en henvendelse, en tilsynkomst, en *fremtrædelse* for nogen,

som den vil gøre til sit publikum og dermed uvægerligt til sin samtalepartner. Kunstværket virker samtidig i de to dimensioner, og de to betinger hinanden som koordinaterne for kunstværkets eksistensmåde i verden.

Fremtrædelse og skin

DEN ÆSTETISKE FREMTRÆDELSE MELLEM
ILLUSION OG SANDHED, SANSNING OG INDSIGT
– FORMÆSTETIK OG INDHOLDSÆSTETIK –
FREMTRÆDELSENS FREMTRÆDELSE – KUNSTEN OG
FREMTRÆDELSENS POLITIK

Når vi har forsøgt at beskrive kunstværkets eksistensmåde i verden som en fremtrædelse, er det fordi vi på den måde kan få øje på den umiddelbare overensstemmelse mellem dets æstetiske funktion og dets politiske funktion. I dette kapitel vil vi vende tilbage til forholdet mellem disse to funktioner i et æstetikteoretisk perspektiv ud fra det klassiske begreb om kunstens “skin”.

Fremtrædelsen benævner en relation, skrev vi indledningsvis. En relation mellem noget, der træder frem, og måden, det træder frem på. Denne relation er imidlertid også en grundlægende *usikker* relation, hvor man kan være i tvivl om, hvorvidt fremtrædelsen nu også giver et troværdigt billede af det, der angiveligt træder frem, eller om fremtrædelsen måske ligefrem blot skaber en illusion om, at noget kommer til syne, andet end den synlige form

selv. Fremtrædelsens relation er grundlæggende en formidlingsrelation, en mediering mellem et udtryk og noget udtrykt, og man kan efter temperament enten antage, at denne formidling er hel og troværdig, eller omvendt, at det er mediet selv, der er meddelelsen, som Marshall McLuhan berømt sagde. Der er da også en lang filosofisk tradition for at bekymre sig om denne usikkerhed, som rækker fra spørgsmålet om, hvordan idéen kommer til syne i fænomenet hos Platon, hvordan sandheden kommer til syne i historien hos Hegel, hvordan værdien kommer til udtryk i varen hos Marx, hvordan tingen kommer til syne i perceptionen hos Husserl, for blot at nævne nogle få. Fremtrædelsen er i alle tilfælde en pladsholder for noget andet, og den usikkerhed, som hæfter ved den, er den bestandige risiko for, at tilsynecomsten kun er tilsyneladende, at dette andet træder fortegnet frem, eller at fremtrædelsen måske slet ikke viser tilbage til noget, men blot er en illusion, et blændværk. Ordet “fremtrædelse” pendler mellem at være et verbum, der beskriver, hvordan noget træder frem og viser sig, og et substantiv, der benævner det, som nu en gang træder frem.

Dette ræsonnement har været en bestandig og vigtig komponent i den filosofiske æstetiks historie. Platon var som bekendt skeptisk over for kunsten, fordi den som medium, som “afbildende virksomhed”, ikke i tilstrækkelig grad var i stand til at fremstille de sande egenskaber ved det, som den afbildede, men alene nogle ydre sanssemæssige egenskaber. Kunsten manglede de begreber, som kun

filosofien var i stand til at levere. I den moderne æstetik, der sætter ind i løbet af det attende århundrede, bliver dette forhold imidlertid vendt om, og det bliver nu betragtet netop som en styrke, at kunstens billeder fungerer anderledes end filosofiens begreber. I stedet for at forkaste kunsten som blot overflade, fokuserer den romantiske og moderne æstetiske teori på den særlige styrke, kunsten besidder som overflade, som sanselig fremtoning. Kunsten bliver interessant, fordi dens billeder giver en anderledes forståelse af verden end den filosofiske erkendelse og den hverdagslige virkelighedsanskuelse. På kunstens område tegner fremtrædelsens problem sig derfor anderledes end på filosofiens, fordi det her ikke længere bare gælder om at sikre og bevogte fremtrædelsens relation, så man kan få den bedst mulige overensstemmelse mellem fremtrædelsens form og det, som den formidler, men derimod om at udforske fremtrædelsen selv.

Det er denne æstetiske forståelse af fremtrædelsen, der kommer til at spille så vigtig en rolle i Arendts politiske teori. Selv om hun som sagt kun forholder sig forholdsvis indirekte til æstetisk teori, er det et markant kendetegn for hendes politiske tænkning, at den vender sig bort fra den platoniske filosofiske doktrin, der søger en sandhed bag fremtrædelserne, for i stedet at fokusere på fremtrædelsens begivenhed selv. Og her dukker den æstetiske tænkning konsekvent op gennem tematiseringen af sansningen, af den ikke-begrebslige dom, af den performative handling og af natalitetens nybrud i verden. Og når vi først på

denne måde har lært at tænke den politiske handling og den politiske fremtrædelse i æstetiske baner, så kan vi i næste omgang bedre forstå den politiske dimension i den kunstneriske praksis. Dette bliver tydeligt i Merleau-Pontys kombination af en sensualistisk fænomenologi og en formalistisk kunstbetragtning, som dels kan sætte begreb på den produktion af ny betydning, der sker i den kunstneriske frembringelse, og dels vise, hvordan denne frembringelse – netop som æstetisk fremtrædelse – skaber en politisk relation mellem kroppe i verden. Det er dette møde mellem det kunstneriske udtryk og det sociale fællesskab i fremtrædelsens dimension, som Arendt og Merleau-Ponty formulerer på hver deres måde, der indbyder til en genformulering af spørgsmålet om det kunstneriske skin.

Den kunstneriske fremtrædelse blev i den tysk dominerede æstetiske teori kaldt *Schein*, skin, eller “det skønne skin”, som det kom til at hedde på dansk. Begrebet spiller på de to forskellige aspekter af fremtrædelsen, vi nævnte ovenfor, fremtrædelse som verbum og som substantiv: på den ene side er der i fremtrædelsen noget, der “skinner igennem”, altså noget der kommer til syne, og som kommer til syne netop igennem kunstværket, der dermed bliver udgangspunkt for en særlig indsigt. Og på den anden side er fremtrædelsen en skøn overflade, en skinnende sanselig rigdom i sig selv, men også i den lidt nedsættende betydning af ordet skin, som noget tillokkende og dog overfladisk, flitterstads og illusion, blot “urfjedre og paplåg”, som Paul Celan engang sagde. Kunstens skin er

en betagende overflade, som snart bliver betragtet som adgangen til en dybere erkendelse, der ikke kan indhentes andre steder, og snart som en sanselig fest, der lader betydningens bekymring bag sig. I den æstetiske teori er de to imidlertid aldrig helt adskilte, og det er i denne tradition et særkende ved kunsten, at den befinder sig i en art uafsluttet formidling mellem sanselighed og indsigt, og at det netop er dens karakter af skin, der tillader den at udfolde dette spillerum.

For Kant var det kunstneriske skin en mangfoldig sanselig erfaring, som ikke kunne sammenfattes i et begreb, og som derfor mobiliserede den æstetiske dømmekraft; her er det, som toner frem i erfaringen af skinnet, ikke et indhold i sin egen ret, men en betagende oplevelse af åndsevnerens kraft og muligheder. Hegel går omvendt mere indholdsmæssigt til værks og fastholder, at skinnet lader os ane en idé, som vi endnu ikke er i stand til at fatte i begreber, men som vi får en forsmag på i mødet med kunstværket. I begge tilfælde hæfter der sig noget forventningsfuldt og næsten utopisk ved erfaringen af kunstens skin, enten som en sanselig tilfredsstillelse ved det skønne skin, eller som en forestilling om, at det åbner et nyt og anderledes univers for den, der oplever det. Og i begge tilfælde henviser de to sider til hinanden, enten ved i den sanselige tilfredsstillelse at se noget anderledes og bekræftende bryde frem, eller ved at adgangen til en anelsesfuld indsigt kun kan komme i stand gennem den skønne form. Denne dobbelthed går igen igennem hele

den moderne, europæiske tradition for æstetisk teori, der i forskellige blandinger fejrer såvel den sanselige tilfredsstillelse, som kunsten kan frisætte, og de forestillinger og fantasier, som den kan vække. I alle tilfælde trækker den æstetiske teori på det kunstneriske skins dobbelte grammatik, dets sammenføring af sansning og indsigt. Nogle teoretikere prioriterer den sanselige side, f.eks. tænkere som Friedrich Schiller og Herbert Marcuse, der ser omgangen med det æstetiske skin som en træning af den menneskelige fantasi gennem omgangen med skinnets former; andre lægger mere vægt på indsigten i andre (mulige) verdener, der skinner igennem i kunsterfaringen, f.eks. Benedetto Croce og Walter Benjamin.

Vores forsøg på at læse en politisk æstetik ud af mødet mellem Arendt og Merleau-Ponty med udgangspunkt i deres forståelse af fremtrædelsens problem tilbyder en mere nuanceret forståelse af idéen om det skønne skin. Merleau-Ponty er ganske vist en af de få æstetiske tænkere i det tyvende århundrede, der ikke eksplicit forholder sig til skinnets problem. Til gengæld leverer han en sjældent konsistent analyse af den æstetiske tilsynekomst med den særlige prægning af udtryksbegrebet, som vi har udfoldet ovenfor. Med udtryksbegrebet udpeger han nemlig det sted, hvor det, som kommer til syne – den enkeltstående, prægnante verdenserfaring – bliver uadskilleligt fra den form, som den kunstneriske praksis opfinder – den stilistiske artikulation af materialet. Vi kan faktisk ikke skelne det, som træder frem, fra måden, som det træder frem på. Den tavse erfaring er

udgangspunkt for udtrykket, og udtrykket er omvendt den materielle form, der kan give erfaringen en plads i verden som en mulighed. Indsigt og overflade er givet sammen i den kunstneriske form. Samtidig fastholder Merleau-Ponty, at kunstværket ikke alene lader en erfaring træde frem, men at det også deler denne erfaring, i et omfang hvor kunstværket først for alvor kan siges at eksistere, når det er delt, når erfaringen af en fælles væren i verden faktisk er overleveret til de andre, som indgår i et potentielt fællesskab omkring den udtrykte erfaring. Kunstværket bliver først kunst, når det deler en oplevelse af at være til sammen med andre – med de andre, som det tilbyder at dele stemme med. Vi kan ikke tænke kunsten uden denne verdensrettede gestus til andre. Og det er i næste omgang netop denne gestus, som Arendt giver os mulighed for at betragte som en i bund og grund politisk handling: der, hvor det, der viser sig i værket, viser sig for andre.

Med Merleau-Ponty og Arendt kan vi fastholde de to aspekter, der indgår i den traditionelle forestilling om kunstværkets skin, nemlig at kunsten både indbefatter udtrykkets begivenhed: at noget viser sig, og henvendelsens begivenhed: at noget viser sig for – og vises til – nogen. Kunstværket er en fremtrædelse, der træder frem; med kunstværket træffer sansningens begivenhed og udtrykkets begivenhed sammen i henvendelsens begivenhed. Kunstens skin kan derfor betragtes som et begreb, der ikke alene kan forstås – og er blevet forstået – på to forskellige måder, med udgangspunkt i en formal æstetik, som i traditionslinjen fra

Kant, eller i en indholdsæstetik, som i traditionen fra Hegel. Men derimod som et begreb, der fastholder begge sider på samme tid: skinnet henviser til det særlige kendetegn ved kunst, at den er en fremtrædelse, der træder frem.

Når vi betragter idéen om kunstens skin i lyset af dens dobbelte fremtrædelseskarakter i stilens og handlingens to dimensioner, kan vi samtidig, og afslutningsvis, udpege et tredje aspekt af kunstens politiske funktion. Hvis kunstværker for det første kan udtrykke en mulig delt erfaring, der kommer til udtryk i stilens håndtering af materialet, og for det andet kan dele en udtrykt erfaring i den handling, hvor de træder frem for andre, deler de for det tredje også en indsigt i deres egen metode, det vil sige i evnen til at lade noget nyt træde frem gennem formningen – og deformationen – af det kunstneriske materiale. Som skin, som en fremtrædelse, der fremtræder, er kunstværket grundlæggende *refleksivt*. Derfor adskiller det sig også fra alle mulige andre former for politisk handling. Kunstværket bærer ikke et politisk udsagn frem: det er politisk ved at lade måden, hvorpå en erfaring af verden viser sig, vise sig. Som handling har det kunstneriske udtryk en politisk betydning i den forstand, at det skaber et historisk nybrud og lader noget vise sig, som ikke før var synligt. Men i skinnets tematisering af fremtrædelsens to niveauer møder vi samtidig en refleksion over, *hvordan* dette noget viser sig. Som vi nævnte tidligere, er kunstværket ikke kun en handling i dets omverden; det indeholder også et forslag til en bestemt beskrivelse af denne omverden, samt en

invitation til at dele denne beskrivelse. Den refleksion, som skinnet foranlediger, er direkte knyttet til den beskrivelse af verden, som værket viser frem, fordi den beskrivelse, som får en verden til at træde frem, er mulig gjort af dets unikke stil; at det kun er muligt at formidle lige netop dén erfaring til os gennem dén form, som værket udtrykker.

Det refleksive moment betoner hermed også en bevidsthed om kunstværkets artificialitet: at det er en fremstillet ting, skabt af de materialer og medier, som står til rådighed på et givent historisk tidspunkt – paplåg og urfjedre. I kraft af den kunstneriske bearbejdelse af materialerne i et bestemt medie kan indholdet i en konkret sansning træde frem og dermed ændre det sprog og de forståelsesformer, som er tilgængelige i en bestemt kulturel kontekst. I mødet med kunstværket bliver man opmærksom på noget, der *mangler* i ens forståelse af verden. Kunstens nyskabende, “talende” sprog peger på den måde tilbage på et vanemæssigt, “talt” sprog. Når kunsten som skin skaber en refleksiv ramme omkring sit udtryk – når det viser, hvordan en fremtrædelse træder frem – kaster den et kritisk lys på alle de øvrige måder, som vi ser verden fremtræde på.

I den forstand er kunsten også et vidnesbyrd om, hvordan de forskelligartede opfattelser, som forskellige kroppe har af at være i verden – og af at være i verden sammen – altid allerede er struktureret på bestemte måder. I kunstens bearbejdning af virkeligheden kan man bedre erkende, hvordan forskellige hverdagslige virkelighedserfaringer også er underlagt en bearbejdning; at de sociale, kulturelle og

historiske pladser, vi indtager, altid influerer på de opfattelser, vi har. Kunstens refleksivitet fremholder derfor også verdensbilledernes “bebejdethed”, som ellers er skjult af vanen.

Den afstand, som kunstværkerne holder til os ved deres skinkarakter, er en afgørende betingelse for at kunne komme dem nær. Fordi det er refleksivt, gør det æstetiske skin os bevidste om vores egen domspraksis. Det henvender sig, som Juliane Rebentisch har argumenteret, til en modtager, som “møder sin egen kontekstviden om livsverdenen distanceret, fremmed, i det æstetiske skins spejlinger og brydninger.”⁹⁶ Mødet med kunstens skin konfronterer os med vores domspraksis’ historiske og kulturelle dimensioner. Det er ikke en abstrakt selvrefleksion, som i Kants version, hvor vi i den æstetiske dom “forvisser os om vores egen erkendelsesevne” i al almindelighed. Det er en refleksion, der retter vores opmærksomhed imod de medieringer – de fordomme, sociale normer, politiske grænsedragninger og kulturelle koder – der er aktive i vores forskellige hverdagslige omgange med verden. I omgangen med kunst møder vi erfaringer og indsigter, som vi manglede et sprog for. Og samtidig skaber kunsten et sted, hvor disse erfaringer og indsigter kan forhandles, og dermed et sted, hvor billeder af en fælles verden kan blive til fælles billeder af verden.

96 Juliane Rebentisch: *Samtidskunstens teorier*, s. 45

Kunsten som Forum på tryk er en skriftserie med udvalgte tekster om kunstteori og -praksis, som på forskellig vis gentænker forholdet mellem kunsten og det sociale.

Formålet med serien er at styrke udvekslingen mellem kunstens teori og praksis og invitere en bredere kreds af kunstens interessenter – producenter, formidlere og publikum – ind i igangværende samtaler om kunsten og dens fællesskaber i bredeste forstand.

Serien er udgivet i et samarbejde mellem Kunsten som Forum, Ny Carlsbergfondets forskningscenter på Københavns Universitet og Billedkunstskolernes Forlag.

I samme serie:

- 01 Mustafa Dikeç, *Æstetik og skabelsen af fælles verdener*, 2021
- 02 Bojana Kunst, *Feministisk omsorgspolitik og nærheden mellem kunst og liv*, 2021
- 03 Cecilia Sjöholm, *Virkelighedssans: Hannah Arendt om Kant og æstetik*, 2021
- 04 Nishant Shah, *Falske fremtider: Morgendagen gennem computernetværkets filtre*, 2022
- 05 Linda Hilfling Ritasdatter, *Crisis Computing*, 2022
- 06 Nora Sternfeld, *I det postrepræsentative museum*, 2022
- 07 Emma Sofie Brogaard, Mathias Overgaard, Frederik Tygstrup, *Fremtrædelsens æstetik og politik. Kunst og fællesskaber hos Hannah Arendt og Maurice Merleau-Ponty*, 2022
- 08 Solveig Daugaard og Cecilie Ullerup Schmidt, *Vi skriver sammen. Adressering, adgang og afhængighed i litteraturen*, 2022



BILLEDKUNST
SKOLERNE
Det Kongelige
Danske Kunstakademi

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM




KØBENHAVNS
UNIVERSITET





Billedkunstskolernes forlag

ISBN: 978-87-7945-129-2