

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM

03

Virkelighedssans: Hannah Arendt om Kant og æstetik

Cecilia Sjöholm

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
- 09 Josefine Wikström, *Kan det strukturalistiske subjekt danse? Subjektivitet og form i Trisha Browns performative strukturobjekter*, 2023
- 10 Siegfried Zielinski, *Varianter af fælles handling i kunsten. Fra det betingelsesløse jeg til det ubetingede vi?*, 2023
- 11 Kristoffer Gansing, *Hjemmedyrket, outsourcet, organiseret. Infrastrukturens teknoæstetik og den netværksbaserede kunst*, 2023

Cecilia Sjöholm

Virkelighedssans: Hannah Arendt om Kant og æstetik

Oversat fra engelsk af Mathias Overgaard efter

A sense of the real: Arendt on Kant and aesthetics

© Cecilia Sjöholm

Forord af Mathias Overgaard

© Kunsten som Forum, Københavns Universitet 2021

© Billedkunstskolernes Forlag, Det Kongelige

Danske Kunstakademi 2021

Layout og omslag: Eckardt ApS, 21221281.dk

Tryk: Sangill Grafisk ApS

Sat med Arnhem

Papir: Design Offset Naturhvid, 100g/250g

ISBN: 978-87-7945-123-0

2. udgave, 1. oplag

Printed in Denmark 2023

**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

Cecilia Sjöholm

Virkelighedssans: Hannah Arendt om Kant og æstetik

På dansk ved Mathias Overgaard

Billedkunstskolernes Forlag

Det Kongelige Danske Kunstakademi 2021

Forord

Cecilia Sjöholm er professor i æstetik ved Södertörns Högskola i Stockholm. Hun er ph.d. i litteraturvidenskab fra Stockholms Universitet og ph.d. i filosofi fra universitetet i Nijmegen. Sjöholm arbejder i krydsfeltet mellem kunst og politik, æstetik og filosofi. Blandt hendes udgivelser kan nævnes *Kristeva and the Political* fra 2005 og *The Antigone Complex* fra 2004. I den intensive reception af Hannah Arendts forfatterskab, der har fundet sted de seneste par år, er Sjöholm en vægtig stemme. Ved siden af et imponerende antal artikler om Arendt står hun bag bogen *How to see things. Doing aesthetics with Hannah Arendt* fra 2015, der også er kommet i en revideret svensk udgave fra 2017.

Når Arendts forfatterskab for tiden er genstand for en ekstraordinær bevågenhed, ligger en del af forklaringen i måden, hvorpå hendes politiske tankegods er blevet vakt til live og præsenteret som indeholdende mulige svar på nogle af de udfordringer, vi står over for i dag. Eller mere præcist: hvordan Arendts analyser af alt fra totalitære bevægelser og flygtningestrømme til forsvindende offentligheder ikke er mindre påtrængende, end da hun i sin tid

skrev dem. Som Richard Bernstein skriver i *Derfor skal vi læse Hannah Arendt* fra 2018, er der 'tilsyneladende ingen ende på de bøger, konferencer og artikler, der fokuserer på Arendt og hendes idéer', og herhjemme er vi da også blevet beriget med flere nye oversættelser af hendes værk, senest *Åndens liv*, en genudgivelse af *Totalitarisme*-bøgerne og *Om sandhed og løgn i politik* alle på forlaget Klim.

Med 'Virkelighedssans: Hannah Arendt om Kant og æstetik' lægger Sjöholm sig i forlængelse af denne tendens ved at aktualisere Arendts tænkning i lyset af vores historiske samtid. Her fremhæver hun Arendts begreb om *virkelighedssansen* som en fælles sans, der yder modstand imod de autoritære grupperinger, som forsøger at så tvivl om verdens realitet ved at fabrikere fiktive virkeligheder. Hvad der især kalder på opmærksomhed i Sjöholms tekst, og hvor hun adskiller sig fra størstedelen af forskningslitteraturen, er dog hendes argument om, at kunsten besidder en særlig evne til at artikulere og højne denne vores sans for det liv, vi i fællesskab lever.

Virkelighed er for Arendt et helt centralt referencepunkt, eftersom virkeligheden udgør den fælles grund, hvorpå mennesker kan samles, tale med hinanden og derigennem opbygge en kollektiv verden. Fremfor at anskue verden som en fast størrelse, der er givet os på forhånd, betragter Arendt den som et rum, vi er nødt til at skabe og genskabe i fællesskab, hvilket netop sker igennem det sanselige og diskursive møde imellem mennesker. Disse møder kan udvikle sig til offentligheder, hvorfor

de i Arendts optik er politikens mulighedsbetingelse. Sjöholm viser os virkelighedssansen som en intersubjektiv praksis, gennem hvilken vi erkender verdens realitet som betinget af, at andre mennesker fra hver deres unikke position via 'lugte, berøringer og smag' erfarer de samme fænomener som os selv.

Der er med andre ord tale om erfaringen af verdens fremtrædelsesformer som en delt æstetisk erfaring. Virkelighedssans indebærer ikke, at vi er enige om, hvad vi skal mene om de ting, der træder os i møde. Den indebærer, at vi i det mindste er enige om, at det er de samme ting, vi kigger på og taler om. Denne erfaring er kernen i Arendts originale fortolkning af Kants æstetik. Ifølge Arendt har begreber som dømmekraft og *sensus communis* (fælles sans) ikke blot en æstetisk funktion. De har også grundlæggende politiske egenskaber. For Arendt består det politiske potentiale i den æstetiske dom i dens evne til at løsrive sig fra forstandens objektive kriterier og standardiserede fordomme, hvorved et frit spil sættes i gang, som tilvejebringer en 'udvidet tænkning' ved at inkorporere andre menneskers perspektiver i den ellers personlige domspraksis. De andres sensibilitet trænger så at sige ind i min egen sensibilitet.

Selvom Arendt ikke 'skrev om kunst og æstetik på nogen systematisk måde' er der altså stadig æstetiske træk at finde i hendes læsning af Kant. I Sjöholms overbevisende udlægning af dette forhold mellem Arendt og Kant opererer kunstværket på den ene eller anden måde

med vores sans for virkeligheden. Og det gør kunsten ikke kun ved at fremstille mimetiske billeder ud fra et realistisk credo. Ved at bearbejde vores hverdagslige erfaringer i et sanseligt materiale på uventede måder forstærker den snarere vores opmærksomhed på verden i al dens dybde og pluralitet.

Mathias Overgaard

Virkelighedssans: Hannah Arendt om Kant og æstetik

CECILIA SJÖHOLM

I kølvandet på Trumps valgsejr i 2016 blev Hannah Arendts bog *Totalitarismens oprindelse* hurtigt udsolgt i USA. Arendts analyse af den politiske løgn og propagandas effektivitet vandt fornyet aktualitet som følge af de politiske omvæltninger. Siden da er hendes indflydelse på samtidens politisk-filosofiske diskussioner af det politiske klima kun vokset.

Men *Totalitarismens oprindelse* indeholder, ligesom så mange andre af hendes bøger – herunder hendes politiske læsning af Kants tredje kritik – ikke kun politiske problemstillinger, men også spørgsmål om æstetik og kunst, om end de sjældent er eksplicit til stede. I min bog *Doing Aesthetics with Arendt* har jeg argumenteret for, at Arendt fremsætter idéen om en ‘virkelighedssans’, der både kan læses som en æstetisk kvalitet og som et vilkår for politisk

handling. Hvordan skal vi forstå Arendts idé om virkelighed (*realness*), og hvordan kan vi aktualisere den ift. samtidens kunstscene?

Kunst og politik: Arendt versus kritisk teori

Mod slutningen af sit liv nedskrev Arendt noter til det, hun omtalte som 'en sansningens apologi', hvortil hun havde samlet en række uddrag fra æstetikhistorien. Det er usikkert, hvad noterne skulle bruges til. Men det er sikkert, at Arendt, selvom hun aldrig skrev om kunst og æstetik på nogen systematisk måde, var dybt engageret i spørgsmål om netop kunst og æstetik. Det er velkendt, at hun undsagde sig Heideggers politik. Det er imidlertid mindre kendt, at hun gjorde det på baggrund af hans manglende evne til at tænke kunsten med. Det er ligeledes velkendt, at Arendt genbesøgte Kants tredje kritik om den æstetiske dømmekraft og læste den som en politisk afhandling. Men man har sjældent kommenteret de æstetiske aspekter af læsningen, der på trods af det politiske sigte bestemt ikke er fraværende – tværtimod er de direkte indkapslet i hendes forståelse af politik. Spørgsmålet er så: på hvilken måde? Spørgsmålet er vigtigere, end man først skulle tro. Jeg hørte for nyligt en liste over de emner, højrefløjspopulister i Sverige afskyede mest af alt. Kunst, miljø, litteratur og kultur lå alle i toppen af listen. Skyldes det udelukkende, at politik er blevet til et spørgsmål om

identitet? At man, såfremt man repræsenterer højrefløjen, ikke synes om miljøet eller om et ord som kunst? Eller er der noget 'virkeligt' indlejret i kunstens domæne, som viser sig modstandsdygtigt over for autoritære forvanskninger af virkeligheden?

I det følgende vil jeg fokusere på et specifikt begreb, som spiller en tilbagevendende rolle i Arendts forståelse af måden, hvorpå kunst produceres og perciperes, selvom hun aldrig selv direkte kvalificerede det som æstetisk: nemlig *virkelighedssansen*. Begrebet indbefatter både kontekst, perspektiv og stil; hvordan vi i det hele taget føler et kunstværk. Men det peger samtidig på en form for sensibilitet, som både er æstetisk og politisk. Det er 'uvirkelighedens' modsætning, og det står i opposition til de totalitære – måske endda, og med tanke på nutiden, autoritære – regimers forvrængede virkeligheder, som underminerer friheden, solidariteten og fællesskabet.

Arendt var en entusiastisk kritiker af litteratur og en ivrig kulturforbruger: hun gik i teatret, besøgte museer, kommenterede arkitektur etc. Læser man Arendts breve til kollegaer, venner og hendes mand – og det er ikke så få – fremstår Arendt som en typisk repræsentant for det 20. århundredes urbane og kulturelle verdensborger. Dannet, konverserende og nysgerrig. Denne ekstraordinære lærdom deler hun med flere repræsentanter fra Frankfurterskolen, heriblandt Walter Benjamin og Theodor Adorno: førstnævnte var hendes ven mens sidstnævnte var hendes 'kollega', ikke hendes fjende, men heller ikke hendes ven.

Det er interessant at placere Arendt i denne kontekst, da det er her, at problemet omkring æstetikken og politikken skæringspunkter har sin oprindelse.

Historien om disse skæringspunkter fortælles ofte således: Walter Benjamin deklarerede berømt, at fascismen havde fremlagt menneskets selvdestruktion som en æstetisk nydelse, og at kommunisterne omvendt responderede ved at 'politisere kunsten'. Adorno hævdede, som formuleret i essayet 'Engagement' fra 1962, 'at politikken er migreret ind i det autonome kunstværk, og dybest er den trængt ind i de værker, der viser sig selv frem som politisk ubetydelige'.¹

Det er en sørgelig skæbne: på den ene side finder vi en æstetisering af politikken og på den anden en politisering af kunsten. Efter i så mange år at have læst Benjamin og Adorno har vi brug for nye tilgange for at tackle problemet. Som jeg påpegede ovenfor, fremstår litteratur og kunst i dag som politiserede, ikke så meget på grund af et bestemt indhold, men i kraft af deres blotte eksistens. Her anser jeg Arendts idé om 'virkelighed' som yderst relevant. Selvom

1 Jf. brevvekslingen imellem Adorno og Benjamin, hvori de diskuterer den parallelle transformation af kunstmedierne og sanseperceptionen i lyset af vareliggørelsen. Theodor Adorno m.fl. i *Aesthetics and Politics*, Frederick Jameson (red.), London, Verso, 2007, s. 124 og 140. Dette og alle følgende citater er oversat til dansk af Mathias Overgaard, hvor intet andet er angivet.

hun er mindre sofistikeret end Benjamin og Adorno i sine analyser og fortolkninger af kunst og kultur, formår hun både at understrege, hvad der er så farligt ved kunst og kultur i dag, og hvorfor vi ikke kan undvære den.

Samtidens kunsts scene, om den så er politisk eller ej, er vævet ind i en bred vifte af funktioner, som overskrider kulturelle, mediespecifikke, ekspressive og sanselige grænsedragninger. For en gentænkning af den æstetiske erfarings fundamentale forudsætninger – i dens forbindelse til kunstværket – kræves det, at den sættes fri af sin isolation for i stedet at kunne indgå i en multifacetteret relation med andre betydningsfulde praksisser. Det bestyrker nødvendigheden af at gentænke relationen mellem politik og æstetik på en måde, som rækker ud over den kritiske teori, og det er min påstand, at Hannah Arendt giver os denne mulighed i hænde. For Arendt kan forholdet mellem politik og æstetik ikke reduceres til en kritisk gestus. Det er ikke som kritik, at kunsten har sin politiske funktion. De politiske aspekter er heller ikke nødvendigvis indlejret i kunstværkerne som sådan, men de kan komme til syne i måden, hvorpå værkerne udstilles og opfattes.

I min bog hævder jeg, at 'virkelighed' er et begreb, der formedes som et modsvar til det 20. århundredes totalitære stater. Men det er også et begreb, som har fået fornyet kraft på den moderne kunsts scene i bestræbelsen på at komme hinsides *fake news* og forvrængningen af fakta og videnskab. Arendts bøger har fået ny opmærksomhed i

forlængelse af de autoritære og *fake-fying* regimers konsolidering i USA og resten af verden, og som allerede nævnt, blev *Totalitarismens oprindelse* udsolgt kort efter Trump kom til magten. Arendt er selvfølgelig først og fremmest en politisk tænker. Men hun er også en ikonisk tænker for samtidens kunstscene; og det på trods af hendes lidt konservative smag og hendes egne forbehold over for progressive teoridannelser såsom anti-racistisk, feministisk og psykoanalytisk tænkning.

Arendt har dog kommenteret kunst på forskellig vis. I *Menneskets vilkår* lancerer hun f.eks. en idé om kunsten som et fænomen, der udtrykker noget bestandigt eller varigt; i artiklen 'Kultur og politik' diskuterer hun kunstnerens rolle som 'det sidste individ'; mens hun i *Men in Dark Times* beskriver flugten ind i intimiteten som en politisk strategi. I stedet for at tage afsæt i det autonome kunstværk som en utopisk frihedsfigur i arbejdet med æstetiske spørgsmål begynder Arendt med pluraliteten. Pluralitet er et begreb med ontologiske implikationer. Det hviler på en filosofisk antagelse, der beskæftiger sig med eksistenser snarere end eksistensen, og den har indflydelse på, hvordan vi på forskellige niveauer opfatter en række filosofiske problemer såsom perception og frihed. Det er direkte relateret til det, Hannah Pitkin allerede tidligt identificerede som de mest presserende emner i Arendts virkelighedsproblem ('real-world problem').

Virkelighedens undergang i Totalitarismens oprindelse

Ifølge Pitkin har 'virkelighedsproblemet' angående verdens beskaffenhed at gøre med vores relation til fortiden og fremtiden.² I min fortolkning handler det dog snarere om vores evne til at handle i det, som Arendt kalder 'verden'; dvs. et sted med dybde og perspektiv; med forskellige synspunkter og meninger; med den tale og de fremtrædelser, der opstår i mødet mellem mennesker. I Arendts tænkning afhænger denne verden af offentlige rum. Bestræbelsen på at lukke de offentlige rum ned er således et klassisk kendetegn ved totalitære regimer.³

Som jeg læser Arendt i min bog, begyndte hendes interesse for æstetikken, der i det senere forfatterskab kom til udtryk på forskelligartede måder, netop med analysen fra *Totalitarismens oprindelse* af, hvad der sker med et folk, når offentlighedens steder lukkes ned. Totalitarismen skaber en bestemt form for ensomhed. Isolationen kan være et vilkår for skabelse (*poiesis*) og gøren (*praxis*); for frembringelsen af ting og handlinger. En bestemt form for ensomhed er dermed nødvendig, hvis vi vil skabe kunst.

2 Hannah Pitkin, *The Attack of the Blob: Hannah Arendt's Concept of the Social*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, s. 197-202.

3 Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York, Harvest, 1979, s. 466.

Værket er dog frembragt med tanke på, at det skal vises frem i verden. Men i de totalitære regimers nedlukning af offentligheden bliver den fremtrædende verden ligeledes undertrykt. Ifølge Arendt har det ikke blot konsekvenser for vores mellemmenneskelige relationer; det betyder også, at vi mister vores kontakt til tingene.⁴

Arendt er ofte blevet kritiseret for sin idealisering af den antikke samfundsmodel som et forbillede for det offentlige rum. Jeg mener, at vi bør læse denne model i lyset af en retroaktiv fænomenologi. Man kan anskue modellen ud fra dens modsætning: totalitarismens ideologier. Bogens kapitel om 'Ideologi og terror' beskriver, hvad der sker, når den verden, vi oplever som en fælles socialitet, erstattes af uvirkelige tilstande. Totalitarismens mål er totalt 'herredømme' i yderste forstand: den undertrykker forskelle og strømliner arkitektur og lignende organiseringer. Dannelsen af koncentrationslejrene udgør i denne henseende endemålet, idet alting lukkes ned, presses sammen og flades ud.

De tyske officerer var systematiske i deres bestræbelse på at udrette forskelle: alle mandlige jøder skulle kaldes Ishmael, mens alle kvindelige skulle bære navnet Sara. Ved at kigge på etableringen af lejrene (med deres funktion, opbygning og virkning) udleder Arendt en form for totalitaristisk 'anti-æstetik' – hvis formål er udryddelsen af al diversitet. Koncentrationslejren beskrives som et sted,

hvor mennesker presses sammen og ser ens ud som følge af deres barberede hoveder og identiske påklædning. For Arendt er det en indikation på et regime, der ønskede at skabe en fiktiv virkelighed. Det er, tror jeg, i denne skildring af en produceret og konstrueret 'uvirkelighed' at Arendts alternativ i form af 'virkelighedssansen' vokser frem.

Kunst og politik i 1960'erne

Hannah Arendt levede og arbejdede midt i en gryende avantgardescene for kunst, litteratur og performance i 1960'ernes New York. Det var en kunstscene, hvor kunsten for alvor tog skridtet 'ud' for at blive en del af den offentlige sfære via installationskunst, land art og performances. Det var også en kunstscene, som var eksplicit politisk, ikke mindst i sin modstand imod Vietnamkrigen.

Der er ikke tale om en kunst, Arendt som sådan var interesseret i, selvom hun engagerede sig i protesterne imod Vietnamkrigen sammen med f.eks. Susan Sontag. Men kunstscenens udformning har mange ligheder med den fænomenologiske og politiske 'trang til selvfremsstilling', som Arendt lagde frem i *Åndens liv*. Hvad enten de viser sig i form af ting eller individer muliggør fænomenernes tilsynskomst nye relationer mellem tid og rum, subjekt og objekt, perception og handling. Fænomenernes pluralitet udgør verdens grund. Pluralitet skal ikke kun tænkes i sin bogstavelige forstand som ren diversitet. Pluralitet

4 smst., s. 475.

er det, som får ting og individer til at fremtræde gennem produktionen af forskelle og differentieringen mellem ting og individer. Tingenes diversitet og perspektivernes varietet er alle indlejret i konstruktionen af en verden – i den ganske måde vi ser ting på. Det er denne særlige opfattelse af verden som indlejret pluralitet, som bestående af multiple fremtrædelsesformer, Arendt nærmer sig, når hun taler om 'virkelighed'. Som en kvalitet snarere end en metafysisk kvalificering af verden er 'virkeligheden' sansbar i sin håndgribelighed.

Man kan se, hvordan denne analyse af 'verden' som fremtrædende fænomen er kongenial med 60'ernes kunstscene såvel som den politiske aktivisme; f.eks. i form af demonstrationerne imod Vietnamkrigen, som hun selv deltog i, eller den afroamerikanske borgerrettighedsbevægelse, hvor man til gengæld har sat spørgsmålstejn ved hendes engagement.

Arendts læsning af Kant

Vi bør anskue Arendts begreb om virkeligheden på baggrund af erfaringer, som det politiske liv i USA og fortidens totalitære katastrofer har tilvejebragt. Helt central i denne sammenhæng er hendes læsning af Kant, der var tiltænkt som det tredje bind i *Åndens liv* efter de to foregående om 'At tænke' og 'At ville'. Alle tre blev publiceret efter hendes død, men forelæsningerne om Kant er de mindst færdiggjorte.

Kants idé om den æstetiske dømmekraft danner baggrund for slægtsskabet mellem *sensus communis* (fælles sans) og *the sense of realness* (virkelighedssansen). Fremfor at nedprioritere de æstetiske perspektiver hos Kant tilskrives de en ny funktion i forelæsningsnoterne. Arendt bemærker indledningsvist, at Kants begreb om kritik er formuleret i en tid, hvor det hovedsagligt blev anvendt i samtaler om kunst. Ifølge Arendt appellerede Kant til æstetikken i sine skrifter om dømmekraften, fordi 'kunst og politik er tæt forbundne, eftersom de begge har med verden at gøre'.

Her finder vi en uddybning af spørgsmålet: hvad er et fællesskab? Hvordan er det formet, hvordan kan det udledes, og hvordan kan vi erfare det? Med inddragelsen af Kant bliver det et æstetisk problem for Arendt. I hendes Kant-forelæsninger spiller spørgsmålet om *sensus communis* en større rolle, end det gjorde hos Kant. Arendt flytter i sin læsning af Kant spørgsmålet om dømmekraften fra det transcendentale subjekt til den offentlige sfæres pluralitet. Som Jay Bernstein har påpeget, har den kantianske dømmekraft en del ligheder med det, Hegel kalder sædeligheden: den indeholder en refleksion over vores hverdagslige måde at tænke og sanse den verden på, som vi deler med andre.⁵ Hvordan kan vi vide med

5 Jay Bernstein, *The Fate of Art*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 1992, s. 52.

sikkerhed, at vi taler om den samme ting, eller at vi erfarer den på en nogenlunde ensartet måde? Ifølge Kant er alle æstetiske domme fremsat som en *fordring*. Den subjektive nødvendighed er betinget af en bestemt idé om det almene – om en *sensus communis*.⁶ Smagsdommen appellerer til et imaginært fællesskab, og den forventer og forlanger ‘en almen meddelelighed’.⁷ Derfor placerer Kant dømmekraften i den transcendentale sfære. Men Arendt ønsker at grundfæste dømmekraften i sin ontologi om verdens plurale og fænomenale beskaffenhed. *Sensus communis* er her en sansning af sanserne – en form for sjette sans – der samler og koordinerer de andre sanser. I denne forstand er *sensus communis* en udvikling af smagsdommen, idet den betegner en ‘indre sans’.⁸ Arendt er ikke interesseret i smag som en afvejning af enighed ud fra påtvungne standarder. Smag henviser snarere til en række kriterier, der er en integreret og kropsliggjort del af vores sanseapparat. I stedet for at isolere ‘skønheden’ som dømmekraftens dominerende referencepunkt, henviser den ifølge Arendt til en fornemmelse for fællesskabet. Kant beskriver æstetisk lystfølelse som noget, der øges

i kraft af vores enighed.⁹ I Arendts udlægning handler *sensus communis* ikke længere om skønhed eller lyst, men om vores virkelighedssans. Det handler ikke kun om at dele den samme virkelighed, men om i fællesskab at skabe den. En sådan skabelse af virkeligheden kan eksempelvis finde sted gennem kunstværket.

Denne overgang fra det transcendentale til det samfundsorienterede subjekt er fint på linje med, hvordan ‘verden’ så at sige tog sig ud fra Arendts vindue. Vi er nødt til at tænke denne verden i lyset af tidens politiske og kunstneriske scene.

Fællesskaber kommer i mange former. De kan vise sig som millioner af mennesker forsamlet under politiske bannere, eller de kan manifestere sig i revolutionære opstande som en vilje til politisk handling. Men fællesskaber kan også vise sig i små, flygtige alliancer som 1960’ernes avantgardescene i New York. De kan med andre ord komme til syne som enorme politiske bevægelser eller som små forsamlinger med en fælles tro på æstetikens revolutionære kraft. I begge tilfælde opstår de, når folk handler ‘samstemmigt’ som udtryk for en

6 Immanuel Kant, *Kritik af dømmekraften*, overs. Claus Bratt Østergaard, Frederiksberg, Det lille forlag, 2005, §20, s. 80.

7 smst., §41, s. 131.

8 Hannah Arendt, *Denktagebuch*, Ursula Ludz og Ingeborg Nordmann (red.), 2 bd., München, Piper, 2002, s. 571.

9 I Bernsteins læsning handler den kantianske æstetik lige så meget om fællesskabet, som den handler om objekter, jf. Jay Bernstein, *The Fate of Art*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 1992, s. 54-55. Se også *Kritik af dømmekraften* §40, s. 129.

kollektiv oplevelse af et akut behov for at skabe en ny virkelighed.¹⁰ Arendt havde føling med denne forståelse af fællesskabet: om det at samles omkring et forlangende om nye tilstande.

Når vi taler om *sensus communis*, vil vi ofte forbinde det med en forestilling om enighed, men det er ikke sådan, Arendt først og fremmest tænker begrebet. I stedet er hun optaget af, hvad det på den ene side vil sige at 'sanse' fællesskabet og på den anden at definere, hvad 'meningen' med fællesskabet er.¹¹ Det er på denne baggrund, vi bør forstå Arendts analyse af Kants idé om *sensus communis*, som optræder flere steder i hendes værker og notesbøger – ofte i samspil med Kants antropologi.

Her giver hun os tre mulige modeller: i Arendts tidlige værk om *Menneskets vilkår* handler det om at mødes omkring et fælles blik på virkeligheden. I *Åndens liv* er det en sjette sans, der ved at ligge til grund for de andre sanser er med til at give vores perceptioner et tredimensionelt virkelighedsperspektiv. I læsningerne af Kant er det en sansning af selve fællesskabet: 'det, som dømme-

kraften appellerer til.'¹² I *Menneskets vilkår* kontrasteres det fælles blik på verden med den fremmedgørelse, som opstår, når uvirkelighedens hendørende følelse rammer os. Dette kollektive blik giver os 'en forvisning om vores egen og verdens realitet'¹³ Virkeligheden formes også af de narrativer og sammenslyngede livshistorier, der frembyder et u håndgribeligt netværk af relationer, 'som dog ikke er mindre virkeligt end den tingsverden, som vi i al synlighed har til fælles'.¹⁴

Men i de senere værker, som f.eks. Kant-forelæsningerne og *Åndens liv*, er målet for Arendt ikke at afdække det fælles grundlag for vores perception af virkeligheden. Hun er snarere optaget af muligheden for at beskrive en *virkelighedssans*. Det handler ikke om forskellen på fakta og fiktion eller om forskellen på *mimesis* og det, man i den metafysiske tradition efter Platon kalder filosofisk realisme (hvor vi har en forestilling om objekternes eksistens uden for subjektets bevidsthed og perception).

Virkelighedssansen er tværtimod kendetegnet ved dens fænomenale kvaliteter. Den opstår i vores forestilling om et miljø befolket af ting og mennesker, som omgiver os,

10 Hannah Arendt, *Om vold, tænkning og moral*, overs. Per Borch og Karen Dinesen, Frederiksberg, Det lille forlag, 1998, s. 44ff.

11 Arendt udnytter her den dobbelte betydning af det engelske 'sense', som både kan betegne sansning og meningsdannelse. O.a.

12 Hannah Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, s. 72-73.

13 Hannah Arendt, *Menneskets vilkår*, overs. Christian Dahl, Gyldendal, 2005, s. 73.

14 smst. s. 183

idet vi selv er en del af miljøet. Vores virkelighedssans er direkte forbundet med vores *sensus communis* – vi sanser det fællesskab, som vi deler virkelighed med. Når denne virkelighedssans ligeledes har en direkte indflydelse på vores politiske handlen, er det fordi handlinger hos Arendt ikke udspringer af fornuften men af dømmekraften – og dømmekraften er netop formet af vores virkelighedssans.

Ifølge Kant er den æstetiske dømmekraft et produkt af subjektets refleksion og betinget af bestemte formkategorier. Men Arendt understreger, at der sker en åbning af det æstetisk dømmende subjekt: f.eks. når Kant beskriver den emotionelle påvirkning, som andre mennesker, hvem jeg ellers ikke er enige med, kan fremmane i mig. Verdens pluralitet, med dens forskellige perspektiver og meninger, trænger sig på. Så *sensus communis* indebærer ikke, at jeg er enig med alle andre. Det indebærer, at jeg oplever en form for deling; at vores virkelighedssans ikke er en privat følelse. De perceptioner, jeg deler med et fællesskab af mennesker, er dem, jeg oplever som virkelige.

I den forstand udgør det virkelige også en horisont, der kan bruges til at beskrive individuelle erfaringer af kunst. Det hænger sammen med Arendts egen idé om kunstværker som 'tanke-ting', som fortællinger vi kan kalde 'tanke-begivenheder'. Her henviser 'virkelighed' ikke til en metafysisk kvalificering af verden, men til det æstetiske møde med den. Som hun skriver i *Åndens liv*: 'kunsten, der forvandler sanseobjekter til tanketing, river dem derfor først og fremmest ud af deres sammenhæng

for at afvirkeliggøre dem og således gøre dem klar til deres nye og anderledes funktion.'¹⁵ Som følge heraf kan en vis uhygge manifestere sig i kunsten og litteraturen, men det gør ikke oplevelsen af dem mindre virkelig.

Kafka er et yndlingseksempel. Kafkas protagonister er ofte rene tegn – K., B., 'Han' osv. Hans litterære stil kan beskrives som en systematisk afrealisering. Kafka sætter det 'uvirkelige' og det 'ukendte' i spil i sit arbejde med at kaste et fremmedgørende skær over miljøet og karaktererne. Han udskifter her deres levende udtryk med en skitselignende følelse, som nok 'har sine rødder i virkeligheden', men som afhænger mere af tankeprocesser end af sanseerfaringer.¹⁶ Men i Kafkas værker er tanken rettet imod det virkelige. Kafka giver os ikke en beskrivelse af men en 'plantegning' over virkeligheden. Hans fortællinger kan sammenlignes med skitser og tegninger snarere end fuldendte malerier. Men fortællingerne strukturerer vores sensibilitet og former vores sansning af 'virkeligheden'. Ved første øjekast ser hans fortællinger ikke ud til at give mening. Vores forståelse af fortællingens begivenheder vokser dog gradvist indtil vi pludselig, gennem denne eller

15 Hannah Arendt, *Åndens liv*, overs. Joachim Wrang, Aarhus, Klim, 2019, s. 86.

16 Hannah Arendt, *Reflections on Literature and Culture*, Susannah Young-Ah Gottlieb (red.), Stanford, Stanford University Press, 2007, s. 104.

hin oplevelse, sættes i stand til at danne mening af dem. I Kafkas *Processen* ser Arendt en sammenkædning af det bureaukrati og den antisemitisme, som senere blev sat i værk med en gruopvækkende effektivitet. Set i det lys bliver romanen et isnende forvarsel om de tider, der snart skulle komme – og den kom yderligere til at danne model for hendes fortolkning af Eichmann, som på mange måder spejler romanens tankeløse og ureflekterede advokat, der ligeledes er underkastet bureaukratiets maskinelle processer. Det ekstraordinære ved Kafkas fortællinger, og årsagen bag deres foruroligende udtryk – tænk på 'I straffekolonien', som selv efter koncentrationslejrene stadig forfærder os – skal ikke blot lokaliseres i handlingernes apokalyptiske stemning. En sådan stemning kan findes hos mange forfattere. Det egentlig foruroligende hos Kafka er måden, hvorpå han skildrer en dobbelt bevægelse; en bevægelse som på én gang viser os umuligheden af at hengive os til nutiden og et forvarsel om fremtiden. Således giver Kafka os også et perspektiv på verdens realitet: det handler ikke om at tilhøre et hyggeligt fællesskab, men om at hægte sig på virkeligheden med al dens tyngde og besvær.

Det er derfor Kafkas fortællinger, så ekstreme i deres abstraktion, vil blive ved med at afdække, hvad vi opfatter som en fælles verden: de afdækker selve fortællingens struktur, eller hvordan tanken opdager sig selv igennem de begivenheder, som springer frem af disse strukturer. Litteraturen er en vigtig medspiller i konstruktionen af vores virkelighedssans. En sans, hvis vitalitet ikke mindst

kommer til udtryk i vores evne til at dømme og vores evne til at handle.¹⁷

Hvad der gælder som virkeligt spiller dermed en vigtig rolle i Arendts opfattelse af dømmekraften. Dømmekraft indebærer en evne til at tænke *i de andres sted*: dette er Arendts radikale bearbejdelse af Kants begreb om en 'udvidet tænkning' (enlarged thought).¹⁸ Indeholdt i dømmekraften findes evnen til i bredden at bevæge sig på tværs af forskellige positioner, hvorfor en aktivering af indbildningskraften er påkrævet. Indbildningskraften foretager ikke en vertikal bevægelse fra det singulære til det generelle, men udstikker i stedet en horisontal bevægelse igennem varierende perspektiver.¹⁹ Den inddrager vores evne til i forestillingen at medregne synspunkter fra forskellige sociale positioner, køn, kulturer og etniske grupper. Selvet er aldrig et fikseret punkt. Dømmekraften påkalder sig en refleksion, som adskiller sig fra empatien, da den ikke kun indeholder en 'accept' af andre, men også en egenskab gennem hvilken vi på radikal vis kan transformere vores egen subjektivitet.

Vi kan også formulere det således: pluraliteten tvinger mig ind i en position, *hvor andres sensibilitet altid trænger*

17 Hannah Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, s. 74-75.

18 smst., s. 43.

19 smst., s. 69.

sig ind i min egen sensibilitet. Det er selvfølgelig også derfor, at vi kan lære noget af litteratur og kunst. At dømme er at tænke gennem eksempler. Det er også baggrunden for Kants brug af æstetiske eksempler i sin teori om dømmekraften.²⁰ Kunstværker er, som Jay Bernstein har påpeget, eksempler i den forstand, at de som en anden lakmustest præsenterer os for det eksemplariske, for en potentiel norm eller standard.²¹ Tænker vi kunsten således, højner den vores sans for virkeligheden.

At tænke i andres sted betyder, at vi engagerer os i de alternative positioner hvorfra verden perciperes, og vi forestiller os et andet perspektiv, en anden måde at tale, føle og sanse på, som stammer fra andre sociale og geografiske koordinater end vores eget. For at kunne forestille os dette, må vi besidde evnen til at forskyde vores egen position. Dømmekraften indeholder ikke muligheden for at transcendere sociale og kulturelle forskelle, men for at erfare dem og dermed korrigere os selv igennem erfaringsprocessen.

Man kunne komme i tanke om talrige eksempler fra samtidens kunstscene, der tager denne udfordring op. Vi kunne nævne den sydafrikanske kunstner William Kentridge,

som arbejdede i tiden for afviklingen af apartheidregimet – altså i en overgangsperiode, der blev grebet af en bestemt ‘lykkestemning’, som Arendt ville sige. Kentridge tegner konturerne af verdener ud fra grafiske film og billeder, som forsøger at fremhæve indholdet uden at være realistiske, selvom man også kan finde en egen rå realisme i hans arbejde med kul. Jeg mener, at hans værker aktivt forsøger at bearbejde ‘den andens perspektiv’, også fordi Kentridge stiller sig selv spørgsmålet om, hvorvidt dette overhovedet er muligt for ham. Han har et alter ego, Soho Eckstein, som, i modsætning til de undertrykte sydafrikanske arbejdere, rent faktisk er landejer. Men Soho og arbejderne er alle afbildet i den samme blåtrykslignende form. Kentridge opnår i sine film og skitser en nogenlunde ligefrem skildring af magten og de magtesløse som en lidelsens ikonografi. Men det er også en undersøgelse af, hvordan vi kan afbilde forskellige perspektiver, hvordan de kan byttes ud med hinanden, og hvordan de i udformningen er gensidigt afhængige. Kentridges barske billeder af magt og undertrykkelse tager et tydeligt standpunkt, men på en vandagtig måde glider de i en flydende bevægelse samtidig hen over forskellige synpunkter.

Den æstetiske mobilitet ind og ud af perspektiver var dog ikke noget, der kom let til Arendt. Man kan måske kontrastere den tydelige læsning af Kafka med at andet eksempel fra hendes dagbøger. Der er tale om Matisse's skulptur *Jeanette (I-V)*, som hun så i Paris. Arendt beskriver værket med afsky:

20 Hannah Arendt, *Denktagebuch*, Ursula Ludz og Ingeborg Nordmann (red.), 2 bd., München, Piper, 2002, s. 765.

21 Jay Bernstein, *The Fate of Art*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 1992, s. 69.

Jeanettes fem skulpturerede hoveder (1910-13): det første – her er hendes overfladiske tilsynekomst, og derefter er det, som bliver det ene lag efter det andet revet væk, hvorved et nyt ansigt mere ækelt end det tidligere afsløres, indtil det sidste monstrøse fjæs får det første til at give indtryk af, at vores ansigt ikke er andet end en skrøbelig facade.²²

Arendts forfærdelse over dette værk hænger naturligvis sammen med hendes uvilje overfor psykoanalysen. Med indignation argumenterer hun imod forestillingen om, at ting er mere 'virkelige' under overfladen, hvilket er det, hun ser udtrykt i Matisse's skulptur. Det er en serie af fem hoveder, hvoraf det første er formet som en klassisk buste. Derefter lavede han endnu et hoved, der var en uddybning af det første og så fremdeles. Matisse ønskede, at bronzen skulle optrevle en persona bagved den blotte tilsynekomst. Skulpturen minder Arendt om Freuds omstrukturering af kroppen og sindet, hvor det usynlige og ubevidste sejrer over de synlige fremtrædelser. Ifølge Arendt er både psykoanalysen og den afart af modernistisk æstetik, som Matisse udfolder her, på jagt efter en 'indre' og skjult sandhed. Men menneskenes tilsynekomster frembyder en variation af udtryk, hvor det ene ikke er mere sandt end det

andet.²³ Psykoanalysens største problem ligger i den fejlslutning, som den får os til at drage, idet vi identificerer en 'indre' sandhed som mere autentisk end fænomenernes synlighed.²⁴

Som kropslige væsener tænker og lever vi igennem *sanserne*, mere end vi tænker og lever igennem et indre liv. At fremtræde betyder, at vi eksisterer for øjnene af en *tilskuere*, som perciperer os via lugte, berøringer og smag. Heri ligger motivationen bag Arendts gentagne kritik af psykologien og psykoanalysen: i dens forsøg på at afdække ubevidste bevæggrunde glemmer den at medregne de synlige fænomeners betydning. Tilbagevendende følelser misforstår den for dybe sandheder.²⁵ I opposition til følelsernes gentagelser finder vi sansernes realitet med deres rigdom af toner, former og nuancer. Det skal yderligere noteres, at Arendt beklagede, hvordan selvanalyse havde erstattet fiktion – som f.eks. Kafkas. Som nævnt består det tiltalende ved dømmekraften i den evne, den giver os til at 'rejse' på tværs af en bred variation af synspunkter.

23 Hannah Arendt, *Men in Dark Times*, New York, Harvest, 1968, s. 179.

24 Hannah Arendt, *Åndens liv*, overs. Joachim Wrang, Aarhus, Klim, 2019, s. 39-40

25 Arendt begræder, hvordan selvanalyse har overtaget den rolle, lysten for fortællinger plejede at spille, jf. Hannah Arendt, *Between Friends: The Correspondence of Hannah Arendt and Mary McCarthy*, Carol Brightman (red.), London, Harcourt, 1995, s. 295. Se også *Åndens Liv*, s. 72.

22 Hannah Arendt, *Denktagebuch*, Ursula Ludz og Ingeborg Nordmann (red.), 2 bd., München, Piper, 2002, s. 658.

Når vi perciperer, erfarer og vurderer et kunstværk, er vi opmærksomme på dets farver, dets teksturer og dets lysnuancer. Når jeg ønsker at beskæftige mig med kunst, er det fordi den provokerer, forstyrrer og aktiverer min virkelighedssans.²⁶ Det har på den anden side konsekvenser for, hvordan jeg opfatter mig selv som et medlem af et fællesskab, samt hvordan jeg ønsker at handle inden for fællesskabets rammer. Omvendt påvirker mine handlinger ikke blot de andre medlemmer – handlingerne påvirker også smagen, perceptionen og de æstetiske erfaringsformer, der dannes i fællesskabet. Verdens pluralitet vil altid *trænge sig på* i min perception. En sådan trængen sig på, opstår ikke i form af en direkte afbrydelse. Spor af handlinger, gestusser, ord, bevægelser og andre menneskers kroppe ligger til grund for vores perceptioner og erfaringer. Sådanne spor, som medieres via kunstværket, bidrager til at opbygge en verden. Og det gør de, fordi kunstens

26 Jf. Kimberley Curtis, *Our Sense of the Real. Aesthetics Experience and Arendtian Politics*, New York, Cornell University Press, 1999. Seyla Benhabib har påpeget, hvordan den udvidede tænkning kræver en delt virkelighedssans for at projektioner, idealiseringer og forvrængninger kan undgås i omgangen med andre mennesker. Se Seyla Benhabib, *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*, London, Sage, 1996, s. 190-191.

fortællinger, perspektiver og værdier trænger sig ind på mig, som var det en verden af faktiske mennesker.

Så hvorfor er det relevant netop nu? I vores vanlige brug af dømmekraften synes der i dag at være en tendens til at rette opmærksomheden mindre imod en overordnet *sensus communis* og mere imod forskelligartede fællesskaber, hvilket jeg også mener, at Arendt baner vejen for. Hvis vi retter sansningen imod et fællesskab, betyder det ikke, at vi stræber efter enighed, men snarere at vi stoler på vores erfaring af fænomenerne som virkelige. Således forstået er vores virkelighedssans filtreret igennem fællesskabet. Det, som Arendt har fat i her, er ikke, at vi skal nå til enighed om den samme beskrivelse af virkeligheden. Men ligesom vi med Kant ved, hvori lysten ved det skønne består, ved vi med Arendt, hvorfra virkeligheden stammer. Og det er denne sansning af virkeligheden, som skaber grundlaget for den handling, der træder tydeligt frem i hendes læsning af Kant.²⁷

Til sammenligning kan vi tage et kig på analysen af det isolerede subjekt; her har en følelse af uvirkelighed erstattet virkelighedssansen, hvilket resulterer i paralyserede mennesker, som hverken er i stand til at tænke eller handle. Dette er en anden form for uvirkelighed end den, vi finder i kunstværker – her er det nemlig følelsen af en

27 Hannah Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, s. 75.

forsvindende virkelighed, der får os til at længes efter igen at beskæftige os med realiteterne.

Selvfølgelig er vores dømmekraft voldsomt influeret af medier, identitet og politisk overbevisning. Men ifølge Arendt kan det at leve i et fællesskab ikke oversættes til vores nuværende situation, hvor vi hver især er del af en bestemt 'boble'. I sin læsning af Kant præsenterer Arendt også en overgang fra de lukkede fællesskabers partikularitet til et verdensborgerperspektiv via dømmekraften. 'Man dømmer altid som en del af et fællesskab, vejledt af ens sans for fællesskabet, ens *sensus communis*. Men i den sidste analyse er man medlem af et verdenssamfund i kraft af det blotte faktum at være menneske, som ens kosmopolitiske eksistens.'²⁸

Hvis vi her tilsidesætter Arendts diskussion af 'det menneskelige' – som ville kræve et selvstændigt studie – tænker jeg, at denne passage peger på det samme, som Butler har sagt om umuligheden af at undslippe pluraliteten.

Placerer vi igen Arendt på den moderne kunstscene tror jeg, at vi kan arbejde med virkelighedssansen som et æstetisk begreb på en række forskellige måder. Det forudsætter ikke nødvendigvis et modernistisk ideal som f.eks. Kafkas værker. Vi kan også arbejde med 'virkeligheden' og dømmekraften som et par, der ved at stille spørgsmål yder

en form for modstand. Man kunne eksempelvis kigge på den fransk-algeriske kunstner Adel Abdessemeds ikonografi. Abdessemed er kendt for sine referencer til vold og krig, som dokumenteres gennem film og fotografi. Abdessemed oversætter fotografierne til skulpturer (med den skalle, som Zinedine Zidane nikkede Marco Materazzi over en fornærmelse i VM-finalen 2006, som det måske bedst kendte eksempel).

Men Abdessemed har også beskæftiget sig med billeder af krigsforbrydelser, hvilket er noget, vi som bekendt også finder i hjertet af Arendts værk. Som kendte eksempler herpå kan nævnes to af de mest ikoniske fotografier af krigsforbrydelser; en dreng fra Warszawa-ghettoen i skudlinjen, og en pige forbrændt af napalm fanget for rullende kamera under Vietnamkrigen. Abdessemed har skabt dem som skulpturer i naturlig størrelse og i hvidt marmor, som var de klassikere fra antikken.

Deres hvidhed får dem til at fremstå anonyme, næsten spøgelsesagtige, selvom vi alle ved, at deres oprindelse er virkelig. Deres fremtoning har en mærkværdig tvetydighed: på den ene side er de modeller og mannequiner uden indhold. På den anden er de børn taget ud af en i sin grusomhed uforståelig historisk realitet. Dermed falder de ind i en slags vakuum. Hvad henviser de til; et liv eller en idé? Et svar kunne være, at statuerne refererer til den ikoniske status, de har som billeder, hvormed de skaber en virkelighedsfornemmelse netop ved at udtrykke en form for afrealisering – som det også var tilfældet i Kafkas

28 smst.

fortællinger. Hvidheden og anonymiteten anvendes her for at skabe en realitetssans via vores indbildningskraft og historiske viden; en realitetssans som måske går tabt i den massive reproduktion af fotografierne.

Et lignende eksempel, som også tager udgangspunkt i en krigsforbrydelse, er Vladimir Miladinović' værk, som åbnede udstillingen *The Notebook* i Beograd sommeren 2020. Her viser han nogle håndskrevne noter fra dagbogen, som tilhørte den dømte krigsforbryder Ratko Mladic, en af mændene bag Srebrenica-massakren. Noterne er kopieret i hånden fra Det Internationale Krigsforbrydertribunal for det tidligere Jugoslaviens arkiver i Haag. Mladic blev dømt i 2018, og til vidne om noternes aktualitet appellerede han sin dom i 2020. Men det bemærkelsesværdige ved notesbøgerne er, at de intet nyt føjer til vores viden om begivenhederne – de er intetsigende, fyldt til randen med meningsløse detaljer fra hverdagslivet, som ikke afslører det mindste om de kriminelle handlinger.

Miladinović undersøger i dette værk noget af det samme, som jeg tror Arendt var på jagt efter i sin dækning af Eichmanns retssag i Jerusalem: ikke bare 'ondskabens banalitet' men en uvilje mod erkendelsen af begivenhederne som virkelige. Dagbogens tørre tone viser en manglende accept af handlingernes realitet, og det er den samme fralæggelse af ansvaret, vi finder hos Eichmann. Men på samme tid er det selvfølgelig hændelsernes ubestridelige virkelighed, der påkaldes og slår os i møde, når vi besøger galleriet.

For at opsummere: kunstens involvering i spørgsmålet om virkeligheden befinder sig i kernen af Arendts sidestilling af det politiske med det æstetiske. En sidestilling, hun tog hul på i *Totalitarismens oprindelse* og som skulle vise sig at følge hende fremover. Hvorimod filosoffer som Benjamin og Adorno ofte fremhæves som tænkere, der undersøger forholdet mellem æstetik og politik, har Arendts idéer været sværere at få hold på, eftersom hun i stedet for en fuldendt æstetik kun fremlagde forslag til, hvordan en politisk æstetik kunne se ud. Men hendes analyse af, hvad det vil sige at have en sans for virkeligheden – gennem begreber som *sensus communis*, dømmekraft, pluralitet og fremtrædelse – udstikker nye måder, hvorpå vi kan forstå relationen mellem det æstetiske og det politiske. Idet kunsten de sidste par årtier er rykket dybere ind i den politiske antagonismes domæner, må spørgsmålet om, hvorledes sanseindtryk og idéer arbejder sammen stilles fra alternative synsvinkler. Her tror jeg, at Arendt har noget vigtigt at sige os.



BILLEDKUNST
SKOLERNE
Det Kongelige
Danske Kunstakademi

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM




KØBENHAVNS
UNIVERSITET

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.





Billedkunstskolernes forlag

