

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM

01

Æstetik og skabelsen af fælles verdener

Mustafa Dikeç

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

Mustafa Dikeç

Æstetik og skabelsen af fælles verdener

Oversat fra engelsk af Mathias Overgaard efter

Aesthetics and the creation of common worlds

© Mustafa Dikeç

Forord af Frederik Tygstrup

© 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: 978-87-7945-121-6

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

Mustafa Dikeç

Æstetik og skabelsen af fælles verdener

På dansk ved Mathias Overgaard

Billedkunstskolernes Forlag

Det Kongelige Danske Kunstakademi 2021

Forord

Mustafa Dikeç er professor i bystudier ved École d'Urbanisme de Paris. Han er uddannet som geograf på universiteterne i Ankara, Pennsylvania og Los Angeles, og han har undervist ved Royal Holloway i London og Malmö Universitet.

Dikeç er en toneangivende stemme i den aktuelle kulturgeografi, hvis område ikke er det materielle og fysiske rum, men derimod de forskellige kulturelle og politiske rum, der rammesætter vores liv. I sin seneste bog, *Urban Rage* fra 2017, undersøger han de seneste tiårs mange protestbevægelser i USA, England, Frankrig, Tyrkiet og Sverige for at lokalisere politiske rum og politiske processer, der ikke har kunnet integreres i de traditionelle liberale politiske institutioner. Sådanne politiske rum og de former for fællesskaber, som de skaber, er ligeledes genstand for bogen *Badlands* fra 2007, som rummer en analyse af de parisiske forstæder som steder, hvor byplanlægning skaber nye politiske modstandsformer.

De politiske rum er for Dikeç både konkrete handlingsrum og mentale forestillingsrum, som knytter sig til de fællesskaber og sociale relationer, der udfolder sig i en

levet hverdagspraksis. Relationerne inden for disse fællesskaber *producerer* bestemte og karakteristiske opfattelser af rum. I bogen *Space, Politics and Aesthetics* fra 2015 udfolder han det teoretiske grundlag for disse analyser. Her tager han udgangspunkt i Hannah Arendts politiske filosofi og hendes ide om de 'fremtrædelsesrum', der knytter sig til de politiske situationer, hvor mennesker skal forholde sig til de fælles omgivelser, som de deler. I denne sammenhæng spiller det æstetiske en særlig rolle. Dels i en umiddelbar forstand, hvor selve den sansemæssige opfattelse af omgivelserne og deres betydning er til forhandling, og dels i en mere principiel forstand, idet denne forhandling ikke betjener sig af objektive kategorier, men af vurderinger, der snarere deler karakter med den æstetiske smagsdom. I bogen diskuterer Dikeç denne æstetiske modus som et grundlæggende træk ved menneskelig interaktion, og dermed også som et grundlag for politiske fællesskaber, hvilket udfoldes gennem originale udlægninger af forholdet mellem æstetik, politik og rumlige relationer hos Jean-Luc Nancy og Jacques Rancière.

I 'Æstetik og skabelsen af fælles verdener', som er den første tekst af Mustafa Dikeç på dansk, er det dette forhold mellem politik og æstetik, der står i centrum. Dikeç giver her en grundig, introducerende læsning af Kant og af Rancières udlægning af Kant. Han sammenknytter de to betydninger af æstetikken hos Kant: på den ene side den såkaldte 'transcendentale æstetik', som vedrører den umiddelbare formning af sanseerfaringen, der finder sted

ved at den sansede genstand placeres som et fænomen i rum og tid, og på den anden side den æstetiske dom, som aktiverer en 'fælles sans' og dermed en fordring på at finde enighed om en smagsdom, der ikke har nogen objektive kriterier. Og i forlængelse heraf viser han, hvordan Rancière overtager disse to æstetiske komponenter, samtidig med at han fortolker dem i en politisk kontekst. For den første æstetik indebærer dette, at det rum og den tid, som kontekstualiserer det sansede indhold, betragtes som en konkret social udformning af rumerfaringen og tidserfaringen, snarere end en abstrakt rum-tidslig placering. Og for den anden æstetiks vedkommende introducerer Rancière en grundlæggende politisk strid i centrum af den 'fælles sans', som betyder, at den æstetiske dom altid allerede indebærer en politisk forståelse af de måder, vi sanser verden på.

Med sin originale og klart fremstillede læsning af Kant og Rancière viser Dikeç, hvordan det politiske fællesskab altid hviler på et æstetisk fundament, og omvendt hvordan omgangen med det æstetiske tilsvarende altid reflekterer og forholder sig til det politiske fællesskab, som den udfolder sig i.

'Æstetik og skabelsen af fælles verdener' er en nedskrevet version af et foredrag, Dikeç leverede ved Kunsten som Forums åbningskonference i august 2020.

Frederik Tygstrup

Æstetik og skabelsen af fælles verdener

MUSTAFA DIKEÇ

Castella har et stort overskæg, og han fortæller vulgære vittigheder. Han kan ikke lide at læse, og han bryder sig ikke om teatret. Han bruger sine dage på fabrikken, som han ejer, og aftenerne i teatret, hvor han umiddelbart ikke hører hjemme. Hans grove væremåde og generelle mangel på uddannelse og kunstnerisk kultur gør ham til genstand for latterliggørelse, når han efter forestillingen hægter sig på kunstnernes middagsselskab for at vinde sympati hos hovedrolleindehaveren Clara, som han er blevet dødeligt forelsket i.

Men der er verdener til forskel på de to. Castellas anstrengelser synes blot at besegle hans position som et komisk element i kunstnermiljøet. I et af sine forsøg på at komme tættere på Clara besøger Castella en udstilling af en af Claras malervenner, hvor han også køber et billede. Men kan det tænkes, at denne fabrikant med den store

moustache faktisk har en smag for malerier, som ikke er dikteret af bagvedliggende motiver? Malerens mandlige kæreste er overbevist om, at Castella følte sig forpligtet til at købe maleriet, efter han var kommet til at fornærme parret med en nedsættende kommentar om homoseksuelle. Clara tror, at Castella køber kunst for at imponere hende. Men Castella går videre endnu: han beder maleren om at udsmykke en mur på fabrikkens facade, som netop er en malingsfabrik.

Selvom malerens kæreste nu tror, at Castella har bestilt freskoen, fordi han faktisk værdsætter kunst, er Clara sikker på, at de blot forsøger at udnytte Castellas følelser for hende. 'Jeg kender Castella', siger hun, 'han værdsætter det ikke. Han *ved* ikke noget'. Men da hun besøger fabrikken for at se det, hun omtaler som 'udnyttelse', overrasker Castella hende ved at sige, at han køber malerierne, fordi han rent faktisk synes om dem. 'Du troede vist aldrig, jeg købte malerier, fordi jeg kunne lide dem, vel? Men tag ikke fejl, det er fordi jeg kan lide dem', forsikrer han.

Clara er målløs; selv denne uuddannede, vulgære fabriksejer – der ikke *ved* noget som helst – har god smag. Han forsøger ikke, som Clara ellers troede, at tilfredsstille 'de andres smag' – som filmens titel antyder¹ – men sin egen. Der er et lighedsprincip på spil her: Castella er lige så vel i stand til at fremsætte smagsdomme som Clara,

hendes malervenner og alle de andre i det kunstneriske miljø.

Hvilke politiske indsigter kan vi udlede af denne historie? En indlysende tilgang kunne være at følge Pierre Bourdieu og læse anekdoten som en kritik af *smag*. I så fald ville vi betragte Castella som ydmyget og undertrykt på grund af sin manglende smag, der igen skyldtes en mangel på uddannelse, kulturel kapital osv. En sådan læsning ville forfægte en politik, der undsiger overklassens privilegier (eliteskoler, sociale strukturer og kulturinstitutioner), og i forlængelse heraf hævder lighed som sit mål. Det er en udmærket politik, men den udelukker Castellas egne handlemuligheder. I dette scenarie kan han kun spille rollen som 'stakkels Castella' – faktisk er han nødt til at forblive i denne position, hvis kritikken overhovedet skal have nogen legitimitet. Hvis Castella skal gøre sig håb om frigørelse, er det nødt til at komme fra kritikerens undsigelse af netop de markører, som angiver sådanne privilegier og distinktioner.

Kan vi få Castella til at spille en anden rolle; en hvor han frigør sig ved faktisk at påkalde sig de egenskaber, som han ikke forventes at besidde?

Mit mål med det følgende er et vise, hvad der skal til for, at vi kan svare bekræftende på dette spørgsmål, og yderligere hvad det betyder for vores måde at tænke politik på. Inspireret af Jacques Rancières politiske æstetik – hvori lighed snarere er et vilkår end et mål, som skal opnås – foreslår jeg en æstetisk modus for politisk tænkning, som

¹ Agnès Jaoui, *Le Goût des autres*, Frankrig, Pathé, 2000.

hverken udspringer af epistemologiske legitimeringer eller beregnende nyttetænkning. Det implicerer en politisk relation til verden, der ikke har med viden at gøre, men med sansning, og jeg er interesseret i de politiske konsekvenser af sådan en æstetisk orientering.

★

Der er imidlertid en vis risiko forbundet med denne bestræbelse. Dette kan illustreres med Martin Jays gennemgang af, hvad en 'æstetiseret politik' kan betegne.² Han identificerer tre aspekter:

I det første aspekt bruges æstetikbegrebet til at definere kunsten som en autonom og interesseløs sfære, hvorfra ikke-æstetiske kriterier bevidst er udelukket – kunst for kunstens skyld, kort sagt. Når politik æstetiseres i denne forstand, sættes æstetisk værdi og radikal interesseløshed over menneskers liv og menneskelige interesser; et ekstremt eksempel ville her være Mussolinis svigersøn, som beundrede skønheden i de bomber, der kastedes over etiopierne og sammenlignede dem med blomster i flor.

2 Martin Jay, "The Aesthetic Ideology" as ideology: Or, what does it mean to aestheticize politics?, *Cultural Critique*, 21, 1992, s. 41-61. Dette og alle følgende citater er oversat til dansk af Mathias Overgaard, hvor intet andet er angivet.

Den anden brug af æstetik i forbindelse med politik er delvis beslægtet hermed, idet den spejler en kunstnerisk og elitær vilje til at forme materien. Jays eksempel er her fascisternes tilslutning til denne idé; f.eks. i skikkelse af Mussolini selv da han sammenlignede folkemassen med voks i sine hænder.

Hvor disse to måder at bruge æstetikbegrebet på enten demonstrerer kunstens forrang for livet eller den kunstneriske viljes dominans over offentligheden, identificerer Jay en tredje tilgang, hvor det æstetiske associeres med 'billedernes forførende kraft'. I denne version udgør den æstetiserede politik 'det spektakulære syns sejr over den offentlige sfære', hvor ethvert potentiale for rationel samtale i det offentlige rum bliver overvældet af et tryllebindende, men illusorisk skuespil.

Betydningsnuancerne af den æstetiserede politik er langt fra opmuntrende i Jays gennemgang: 'irrationalitet, illusion, fantasi, myte, sanselig forførelse, påtvingelse af andres vilje og en umenneskelig ligegyldighed overfor etiske, religiøse og intellektuelle hensyn'.³ Jay betoner, hvordan Walter Benjamins sidestilling af æstetikens indtræden i den politiske sfære med fascismens opblomstring har skabt et tæt slægtsskab imellem 'politikens æstetisering' og fascismen. Men forbindelsen mellem æstetik og politik er ikke nødvendigvis ond. Jay bemær-

3 smst., s. 45.

ker, at der findes andre måder at æstetisere det politiske på, som ikke nødvendigvis gør al æstetisk politik til en form for tyranni. Han fremhæver Hannah Arendt og Jean-François Lyotard, som begge var inspireret af Kants teori om den æstetiske dømmekraft i deres respektive forståelser af politik og etik samtidig med at de undgik den æstetisering af politikken, som vi forbinder med fascismen.

Jeg har et andet eksempel – Jacques Rancière. Jeg mener, at Rancière skaber en original forbindelse mellem æstetik, lighed og frihed baseret på en særdeles uortodoks fortolkning af Kants første og tredje kritik (*Kritik af den rene fornøft og Kritik af dømmekraften*) – og det er baggrunden for mit argument om at tænke politik via en æstetisk modus.

Det, Rancière fandt politisk tiltalende i Kants æstetiske teori, som jeg læser ham, var antagelsen af et decentreret subjekt, der involverer en form for *dissensus*. Rancières politik indvarsler et *opbrud fra vante og almene tænkemåder* (*common sense*); med andre ord fra det, som *almindeligvis er tilgængeligt for sansningen, og som vi forsøger at danne mening af*. Vægten ligger ikke som sådan på dømmekraften – som den f.eks. gør hos Hannah Arendt – men snarere på, hvad en dom indebærer. Vi er mindre interesseret i Castellás dom (synes han om maleriet eller ej?) end i hans bekræftelse af en fælles evne – at selv han, '*der ikke ved noget som helst*', er i stand til at fremsætte æstetiske domme – som et tegn på almene og derfor ligeligt fordelte evner.

★

For Rancière findes der en 'æstetik' i kernen af det politiske, som intet har at gøre med Walter Benjamins diskussion af den æstetiserede politik i 'massernes tidsalder'. Vi må ikke tænke denne æstetik som en pervers bestemmelse af politik qua viljen til kunst, hvor folket betragtes som et kunstværk i sig selv. Rancière påstår endda, at der 'ikke indtraf en *æstetisering* af det politiske i moderne tid, eftersom det politiske i princippet altid er æstetisk'.

Men hvad mener han egentlig med 'æstetik'? Rancière forstår utvivlsomt "det æstetiske" på linje med Kants idé om 'sansningens *a priori* former', når han taler om politikens æstetiske dimension: Det handler ikke først og fremmest om kunst og smag, men om tid og rum. *Proletaternes nat* fra 1989, hvori Rancière beskrev organiseringen af tid og rum hos det 19. århundredes franske arbejdere, er et glimrende eksempel herpå, selvom bogen ikke begrebsligt tager udgangspunkt i æstetikteorien. Fordelingen af arbejde og hvile forhindrede arbejderne i at foretage sig andet end det, som var tilladt inden for denne opdeling. I stedet for at tænke, skrive eller debattere var arbejderen nødt til at sove om natten for at være frisk nok til at arbejde videre morgenen efter. Det var således umuligt at bane vej for frigørelsen, før denne organisering af arbejde og hvile blev sat ud af kraft. Dette er en rød tråd i Rancières forfatterskab: *at dominerende systemer påtvinger og konso-*

liderer rumlige og tidslige ordninger, og at politik handler om at bryde med disse ordninger.

Denne æstetiske dimension er en del af den kantianske arv i Rancières politik. Men det er en æstetik, som stammer fra Kants første kritik, *Kritik af den rene fornuft*, snarere end æstetikken fra den tredje kritik, *Kritik af dømmekraften*. Kants transcendentale filosofi bygger på de *a priori* vilkår, som muliggør vores erfaring af verden. Når Kant taler om sensibilitet i den første kritik, er det i afsnittet om 'Den transcendentale æstetik', hvori han berømt definerer tid og rum som anskuelsens og sansningens *a priori* former.

Tid og rum er *a priori* former, som udgør mulighedsbetingelsen for at anskue verdens fænomener, og de gør os i stand til at organisere sansningens mangefold til et samlet hele, hvilket igen giver form til vores erfaring af verden. Når vi står overfor konkrete fænomener, bliver vi bevidst om, at de har en tidslig *struktur*, fordi de viser tilbage til samtidige og successive relationer, og en rumlig *form*, som er funktioner af deres facon og udstrækning. Dette rumlige (og tidslige) system af relationer er ifølge Kant *a priori* og har sit ophav i det menneskelige sind. At de er *a priori* betyder dog, at de er givet til os på forhånd som en indlejret del af sindet; at de ikke bygger på erfaringer, men kun giver form til vores bevidsthed om tingenes placering i rummet (og tiden).

Rancière følger ikke Kant til punkt og prikke. Der er tale om en fortolkning af den kantianske idé om sansningens *a priori* former snarere end en umiddelbar anvendel-

se af den. Han uddyber ved at understrege, at han 'ikke anvender tid og rum som former til at repræsentere de objekter, vi kan erkende.' Han ser derimod formerne som 'forskellige konfigurationer af vores "plads" i samfundet, som formelle distributioner af det fælles og det private og som uddelegeringen af bestemte roller til bestemte personer'. Hvis Kant tænkte æstetik som en *a priori* organisering af sanseindtryk, så tænker Rancière det som en 'deling af det sanselige' (*le partage du sensible*), hvorved han både påkalder sig den første kritiks formgivning af sanserepræsentationerne og den tredje kritiks brug af æstetikken som en måde at forholde sig til verden på.

Ordet deling (*partage*) er oxymoronisk, da det på den ene side betegner noget, som deles af alle, og på den anden betegner noget, som er partielt (op)delt imellem forskellige grupper. Rancière bruger ordet som et referencpunkt for det, der både 'gives til deling' (*mis en commun*) i et samfund – *à partager* – og som det, der udskilles og ekskluderes – *partagé* – som f.eks. adskillelsen af det synlige fra det usynlige, det hørbare fra det ikke-hørbare og tale fra støj. Ordet har dog endnu en betydning: når det optræder som '*en partage*', henviser det til en slags nedarvet habitus. En anden fortolkning af '*le partage du sensible*' ville dermed henvise til de traditionelle måder, hvorpå vi skaber mening af vores sanseerfaringer – og det er i bruddet med disse *vanlige, rutineprægede og normaliserede* måder at sanse og tænke på, at vi finder politikens sublime element.

Rancière ændrer og udvider idéen om *a priori* former, så de nu ikke længere befinder sig i den menneskelige bevidsthed – hvor Kant placerede dem – men i konkrete historiske og geografiske kontekster som produkter af forskelligartede processer og konflikter.

★

Gabriel Gauny er som en af Rancières 1800-tals arbejdere en central skikkelse i den første del af *Proletarernes nat*. Han er gulvlægger om dagen og intellektuel om natten, hvorfor han nægter at adlyde den fastsatte opdeling af arbejde og hvile. Rancière citerer en specifik passage fra Gaunys dagbøger, i hvilken den selvreflekterende Gauny er på arbejde hjemme hos en borgerlig familie:

Han elsker indretningen af rummet med det ufærdige gulv, som var det hans eget. Hvis vinduet åbner ud imod en have eller råder over en pittoresk horisont, hviler han armene et øjeblik og glider i forestillingen hen imod synet af udsigten for at kunne nyde den bedre end ejerne af nabohusene.⁴

4 Jacques Rancière, *Proletarian Nights: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*, London, Verso, 2012, s. 101.

I Rancières optik kan refleksionen læses som 'en personlig parafrase over *Kritik af dømmekraften*'. Gauny ignorerer det faktum, at huset ikke er hans, og han opfører sig, 'som tilhørte det tiltalende i udsigten virkelig ham'.⁵ Der er en spaltning imellem det, arbejdet disponerer hans arme til at gøre, og den evne, der tillader hans blik at opsøge og værdsætte det smukke skue. Selvom *Proletarernes nat* ikke refererer direkte til Kant, gør Rancière eksplicit opmærksom på sammenhængen i sine senere studier, hvor det hedder om Gauny, at han på sin egen måde bekræfter *det skønnes analytik* hos Kant: 'Hvis man vil værdsætte formen på et palads, kan man ikke tage med i sine overvejelser, hvordan folkets sved har lagt grunden for de riges privilegier.' Dermed ikke sagt at sådanne problemer er ligegyldige. Men historiens morale ligger andetsteds: 'Det er muligheden af det "interesseløse" blik som frigør arbejderen.'⁶ *Men hvordan laver Rancière bevægelsen fra gulvlæggeren Gauny over det skønne palads til den politiske frigørelse?*

Svaret findes i Kants ejendommelige beskrivelse af den æstetiske dømmekraft i den tredje kritik. Æstetiske domme (eller smagsdomme) er for Kant også refleksive

5 Jacques Rancière, 'Thinking between disciplines. An aesthetics of knowledge', *Parrhesia*, 1, 2006, s. 4.

6 Jacques Rancière, 'Politique de l'indétermination esthétique', *Jacques Rancière et la Politique de l'esthétique*, 2009, s. 169.

domme. Disse adskiller sig fra bestemmende domme, fordi de foretages uden brug af begreber. I *Kritik af den rene fornuft* definerer Kant dømmekraften som 'det fakultet, der besidder evnen til at subsumere fænomener under regler, dvs. undersøge om noget står under en given regel eller ikke'.⁷ Uden dette fakultet, og dermed uden begreber til at klassificere enkelte fænomener, kunne vi ikke tilegne os viden om verden. Men alle domme er ikke ens, og i *Kritik af Dømmekraften* laver Kant følgende sondring:

Dømmekraften er overhovedet evnen til at tænke det specifikke som indeholdt i det almene. Hvis det almene (reglen, princippet, loven) er givet, da er dømmekraften, der subsumerer det specifikke herunder, *bestemmende*. [...] Men hvis kun det specifikke er givet, og dømmekraften skal finde det almene til dette, er den kun *reflekterende*.⁸

Det betyder, at de æstetiske domme i deres refleksivitet ikke bidrager med nogen logisk erkendelse, siden de fremsættes uden bestemmende begreber. Det mærkværdige aspekt ved Kants teori om den æstetiske dømmekraft er, at

vi fra naturens side har fået evnen til at dømme genstande som skønne eller sublime. Det betyder med andre ord, at vi alle kan bruge denne evne til at lave æstetiske smagsdomme – hvilket netop var hvad Castella gjorde, til Claras store overraskelse.

Men hvor findes det politiske element her?

★

I et essay med titlen *Skeptikeren* skrev David Hume:

Vi har noget, som minder om principper, når det kommer til mental smag; og kritikere kan ræsonnere og disputere med større overbevisning end kokke og parfumefabrikanter. Men vi kan observere, at denne principielle uniformitet mellem mennesker ikke er en hindring, men snarere viser en bemærkelsesværdig diversitet i anskuelsen af skønhed og værd, og at uddannelse, sædvane, fordomme, luner og humør ofte får vores smag til at variere.⁹

Hertil svarede Kant:

7 Immanuel Kant, *Kritik af den rene fornuft*, overs. Claus Bratt Østergaard, Frederiksberg, Det lille forlag, 2002, s. 149-50.

8 Immanuel Kant, *Kritik af dømmekraften*, overs. Claus Bratt Østergaard, Frederiksberg, Det lille forlag, 2005, s. 35.

9 David Hume, *Selected Essays*, S. Copley og A. Edgar (red.), Oxford, Oxford University Press, 2008, s. 98.

Skønt kritikere, som Hume siger, argumenterer bedre end kokke, venter samme skæbne dem begge. De kan ikke gå ud fra, at *bestemmelsesgrunden* for deres dom hidhører fra bevisernes styrke, men alene fra subjektets refleksion over sin egen tilstand (af lyst eller ulyst), *hvis man ser bort fra alle forskrifter og regler*.¹⁰

Her har vi det: *alle*, om det så er en kok eller en kritiker, en fabriksejer eller en gulvlægger, besidder evnen til at lave æstetiske domme, i og med disse domme ikke lader sig bestemme ud fra begreber, regler, viden, begær eller interesse. Kant nægter hermed at lade dømmekraften diktere af regler og principper fra den person, som udsiger dommen. Den radikale konsekvens er, at *alle* har denne evne; man behøver hverken at *kende* reglerne eller at *have* specifikke kvalifikationer.

I den forstand udtrykker Kants æstetik en radikal lighedspolitik, og det ikke blot som følge af reglernes og standardernes udelukkelse fra den æstetiske dom – hvorved forudbestemte privilegier falder bort – men også fordi den bebuder en forskydning af fastlagte og nedarvede subjekt-positioner. Hverken kokken eller kritikeren differentieres ud fra deres faglige kompetence, autoritet eller legitimitet,

10 Immanuel Kant, *Kritik af dømmekraften*, overs. Claus Bratt Østergaard, Frederiksberg, Det lille forlag, 2005, s. 127, forfatterens kursiv.

når de fremsætter smagsdomme. Her sker der en *æstetisk suspension*: af viden, interesse, begær og den etablerede distribution af roller og evner – altså en suspension af ethvert grundlag for privilegier og hierarkier. En afbrydelse finder sted i den æstetiske dom, hvor subjektets interesser, kognitive bestemmelser, ønsker og ambitioner sættes ud af kraft. Suspenderingen af vores almindelige tilbøjeligheder har en politiks resonans, fordi den udstikker alternative måde at relatere til verden på. Dette er den anden kanti-anske arv i Rancières politik.

Der findes dog en tredje arv. Ifølge Kant er mennesket i besiddelse af forskellige mentale fakulteter, som indbyrdes arbejder sammen. *Forstanden* leverer begreberne, mens *indbildningskraften* så at sige 'repræsenterer' sanserne; dens rolle er at samle vores sanseerfaringer i en bestemt form, som derefter underlægges og kategoriseres efter forstandens begreber. I udgangspunktet findes der et hierarkisk forhold imellem forstanden og indbildningskraften, hvor sidstnævnte opererer under de regler, som førstnævnte har stillet til rådighed. Indbildningskraften er da ufri i sin oprindelige funktion, idet den følger de af forstanden frembragte forskrifter.

Men i den æstetiske dom indgår indbildningskraften og forstanden i et andet – og det vil her sige ikke-hierarkisk – forhold. De er nu underlagt det, som Kant i §9 kalder et 'frit spil', hvor hverken regler eller begreber dominerer. Dette fravær af hierarki og begrebslig bestemmelse signalerer et frihedsmoment. I den æstetiske dom finder

vi derfor, 'at en vis frihed er blevet tilvejebragt i forhold til det sanselige'. Der er et element af frihed i min relation til verden, fordi jeg kan (be)dømme et objekt eller en begivenhed i dets specificitet – i dets og min egen frihed.

Den æstetiske erfaring suspenderer de magtrelationer, der normalvis strukturerer erfaringen hos det erkendende, handlende og begærende subjekt. Den medfører ikke blot en 'klar afbrydelse af sanseerfarens sædvanlige betingelser',¹¹ men også en *dissensus*, her forstået som den brist i tænkningen og sansningens overensstemmelse, der følger af fakulteternes (forstanden og indbildningskraftens) de-hierarkisering. Og dét er den tredje arv fra Kant, vi finder i Rancières politik:

Essensen af det politiske er *dissensus*. Men *dissensus* er ikke modstillet interesser eller meninger. Det er produktionen af et givent fænomen, der forholder sig heterogent til den afgrænsede, sanselige verden, som det selv udspringer af. Denne produktion definerer en specifik politisk æstetik, som intet har at gøre med æstetiseringen af magtformer eller kollektivistiske manifestationer. Det politiske er æstetisk i og med det synliggør, hvad der hidtil var ekskluderet fra perceptionens felt, og gør hørbart hvad der hidtil

var uhørligt. Det indskriver én sanselig verden i en anden.¹²

For Rancière stammer den æstetiske erfarings politiske relevans fra det element af *dissensus*, som den foranlediger – forstået som en konflikt mellem forstanden og indbildningskraften, mellem tænkningen og sansningen. Derfor er den æstetiske erfaring politisk signifikant.

Og politik handler netop om bruddet med vanlige måder at se og begribe verden på – en omstrukturering af den sanselige (op)deling med andre ord.

Vi kan her se, hvordan Rancière forbinder Kants to 'æstetikbegreber'. For det første som *måder at erfare verden på* – forstået som formerne gennem hvilke vi perciperer livsverdens fænomener – og for det andet som *måder at relatere til verden på* ud fra de erfarede sansninger, som implicerer en bestemt væren i verden. *Dissensus* kræver et brud med vores normaliserede omgang med verden, og den udgør essensen af det politiske. 'En *dissensus*', skriver Rancière, 'er ikke en konflikt mellem interesser, meninger og værdier; det er en opdeling af vores "*common sense*:" en forhandling af de "rammer," vi er blevet tildelt, og som vi tager for givet [...] dét er hvad jeg kalder en *dissensus*; at placere to verdener i én og samme verden. Det politiske

11 Jacques Rancière, 'Thinking between disciplines. An aesthetics of knowledge', *Parrhesia*, 2006, s. 1.

12 Jacques Rancière, *The Philosopher and His Poor*, Duke University Press, 2004, s. 226.

subjekt, som jeg ser det, besidder evnen til at skabe scener for *dissensus*.¹³ Her henviser 'common sense' til det, som almindeligvis gøres til genstand for sansning og erkendelse – de 'rammer', med andre ord, som via erfaringen betinger vores relation til verden. Ved at sprænge disse 'rammer', ved at ændre vores rutineprægede omgang med verden, opstår politikens sublime element. Det er en afbrydelse af 'common sense', af vores vanlige og standardiserede måder at erfare og erkende verden på. Eller hvad Arendt ville kalde et 'stop-og-tænk' øjeblik.

Det sublime indvarsler et brud i vores æstetiske erfaring af verden, men et sådant brud leder ikke nødvendigvis til en udpræget 'god' eller 'rigtig' politik. Totalitære regimer, fascistiske regeringer og militære kup ændrer ligeledes og på radikal vis vores opfattelse af verden. Med påkaldelsens af det sublime advokerer jeg derfor ikke ubetinget for en subversiv politik, der vælter samfundet på hovedet blot for omvæltningens egen skyld.

Yderligere er min kobling af det sublime og det politiske ikke ment som en måde, hvorigennem det sublimes manglende repræsentation manifesterer sig som et etisk imperativ, der dikterer absolut respekt for andetheden (som det er tilfældet hos Lyotard). Jeg ønsker i stedet at understrege, at politiske subjekter ikke eksisterer som

sådanne, før de introducerer et brud i den etablerede orden ved at skabe en scene for *dissensus*; en scene hvor uretfærdigheden viger pladsen for den fælles lighed.

*

Lad mig prøve at opsummere. Jeg har foreslået en opfattelse af æstetikbegrebet, der angår vores måder at erfare og relatere til verden på. I dette perspektiv markerer det politiske et opbrud fra vores normale, vanlige, nedarvede eller almene (*common sense*) måder at se og forstå verden på. Og det er ud fra dette perspektiv, at jeg associerer det sublimes æstetiske kvaliteter hos Kant med en politik; som et moment der korrigerer vores sanseerfaringer og vores normale omgang med verden – som noget der flyder over, fordi det ikke på forhånd er blevet tildelt en plads i det politiske rum.

Det politiske handler i denne forstand også om at forskyde de pladser, som på forhånd er givet os – f.eks. givne identiteter, roller, funktioner og positioner. Opfatter vi politik således, bliver vi opmærksomme på de tilfælde, hvor politiske institutioner ikke længere lever op til deres demokratiske aspirationer og krav om retfærdighed. Som jeg ser det, er der noget, der ikke lader sig indfange i de formelle rum, som organiserer vores liberale demokratier; en form for excès, der bliver ved med at bryde ud. Det er ikke en bekymring for apolitiske tilstande, som animerer

13 Jacques Rancière, 'Who is the subject of the rights of man?', *South Atlantic Quarterly*, 2004, s. 304.

mig til at foreslå en ny måde at tænke det politiske på, men det faktum at en exces bliver ved med at skurre, hvad det sidste årtis tilbagevendende opstande tjener som gode eksempler på. Jeg er overbevist om, at vi har brug for at tænke disse opstande i politiske termer i stedet for at anskue dem som problemer, vi alene kan løse ved hjælp af kriminologien eller sociale overvågningspraksisser.



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

