

Kunstens demokratiske værdi

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

Artiklen diskuterer kunstens værdi for et demokratisk samfund. Mens man ofte antager, at kunst og kultur især har en støttende funktion, i og med at kunst og kultur kan bidrage til udviklingen af den demokratiske offentlighed, argumenteres i artiklen for en mere markant, strukturel sammenhæng mellem kunsten og demokratiet. Ifølge denne tilgang kan demokratiet ikke tænkes uden en æstetisk og kunstnerisk distance til det bestående, der skaber

en åbenhed for kommende begivenheder. Igennem den kunstneriske erfaring bliver verdens foranderlighed synlig, hvilket muliggør en kritisk videreudvikling af de normer og værdier, der styrer det demokratiske samfund, og åbner for den enkeltes mulighed for at indtage nye roller og positioner i samfundet. Uden kunstnerisk-æstetisk distance til os selv og til verden ville vi, ifølge artiklens tese, ende i en udemokratisk totalitarisme.

Forholdet mellem kunsten og demokratiet har været blandt de gennemgående diskussionsemner de seneste år. I disse diskussioner antager man ofte, at kunst og kultur især har en støttende funktion, i og med at kunst og kultur kan bidrage til udviklingen af den demokratiske offentlighed. Typisk henvises der til to centrale, beslægtede funktioner. For det første antages, at kunsten og kulturen kan være med til at åbne den demokratiske offentlighed for stemmer og perspektiver, der tidligere har været oversete eller marginaliserede, som eksempelvis flygtningens perspektiv eller underklassens erfaringer (se f.eks. Bromley, 2021). For det andet antages ofte, at kunst og kultur kan skabe en særlig indlevelsesmulighed i andre menneskers perspektiver på verden, som vi ellers ikke har adgang til. Mange kulturpolitiske skåltaler har sågar fremhævet, at det er ved hjælp af denne særlige indlevelsesmulighed, at vi vil kunne samle en ellers splittet eller polariseret befolkning. Som den tyske kansler Olaf Scholz gav udtryk for i foråret 2024 ved et arrangement betitlet ”Kultur og demokrati”, kan vi ved hjælp af litteraturen og kunsten indleve os i andres perspektiver og i kraft af dette perspektivskift muligvis ”overvinde modsætninger, som ellers nogle gange kan virke uovervindelige” (iflg. Enke, 2024).¹

MORITZ SCHRAMM
Lektor, Institut for Kultur- og Sprogvidenskaber, Syddansk Universitet, mosch@sdu.dk

➤ Ofte antager man, at kunst og kultur har en støttende funktion i forhold til demokratiet, i og med at kunst og kultur kan bidrage til udviklingen af den demokratiske offentlighed. Spørgsmålet er, om der findes en endnu mere grundlæggende, mere fundamental sammenhæng mellem kunst, kultur og demokrati.

Kunsten og kulturen tilskrives altså ofte en markant samfundsmæssig værdi, idet den kan fremme gensidig forståelse og bidrage til udviklingen af den demokratiske offentlighed. Spørgsmålet er imidlertid, om kunstens demokratiske værdi er begrænset til dette bidrag til den demokratiske offentlighed, eller om der findes en endnu mere grundlæggende, mere fundamental sammenhæng mellem kunst, kultur og demokrati. En sådan sammenhæng er ofte blevet diskuteret i de seneste års kunstteoretiske debatter, hvor blandt andet den tyske kunsthistoriker Juliane Rebentisch (2012; 2013) gentagne gange har argumenteret for en indre, strukturel sammenhæng mellem kunsten og demokratiet. Ifølge denne tankegang forudsætter demokratiet en løbende *Ereignisoffenheit*, en åbenhed for kommende begivenheder og udviklinger, som ikke kan tænkes uden en eller anden form for distance til det bestående – en distance, der, ifølge Rebentisch, altid indebærer en æstetisk dimension. Det er nemlig især ved hjælp af den kunstneriske erfaring, at vi kan opleve verden som kontingent og dermed potentielt foranderlig. Den kunstneriske erfaring er ifølge dette perspektiv selve fundamentet for den demokratiske eksistens: Kunst og kultur bidrager ikke blot til etableringen og udvidelsen af den demokratiske offentlighed, men udgør selve kernen i de demokratiske processer og den demokratiske selvforståelse. Der findes intet demokrati uden en æstetisk distance til det bestående, og det vil sige uden en åbning mod en potentiel foranderlighed af den verden, vi bevæger os i. I foreliggende artikel vil jeg introducere denne tese og pege på den særlige værdi, som tilkommer kunsten og kulturen i demokratiet. Hvor man ofte opgør kunsten og kulturens værdi i krone og ører eller peger på dens bidrag til regional udviklingsstøtte, åbner denne tese for en anderledes tilgang: Kunsten og kulturens værdi for samfundet ligger på et langt mere fundamentalt sted, som handler om selve demokratiets selvforståelse. For at introducere denne tese vil jeg først vende blikket tilbage i historien for at diskutere forholdet mellem den æstetiske erfaring og demokratiet, inden jeg vender mig til udviklingen af den demokratiske offentlighed og spørgsmålet om kunstens værdi i dag.



Der findes intet demokrati uden en æstetisk distance til det bestående, og det vil sige uden en åbning mod en potentiel foranderlighed af den verden, vi bevæger os i.

Æstetisk erfaring og den demokratiske eksistens

Rebentischs tese om en indre sammenhæng mellem kunst og demokratiet skal læses på baggrund af en lang tradition for kritik af demokratiets æstetiske dimension. Allerede i den græske antik, ikke mindst hos Platon, finder vi den opsigtsvækkende tese, at kunstnerne – og i særdeleshed digterne digterne – står i en strukturel distance til sandheden og derfor som ”løgnere” skal udelukkes fra den græske polis. Og også hos den schweiziske filosof Jean-

Jacques Rousseau findes på tilsvarende vis en ide om kunstens og æstetikens skadelige virkning på det politiske fællesskab, og demokratiet i særdeleshed. Rousseau argumenterer i sin berømte og indflydelsesrige *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* fra 1758 mod bygningen af et teater i hans hjemby Genève, blandt andet ved at sammenligne skuespilleren med en løgner, hvis eneste talent består i "kunsten om at forfalske sig selv, om at påtage sig en anden karakter end ens egen" (1987: 239). Skuespillerens kunst består med andre ord i at "fremstå anderledes end han er" (ibid.), en kunst, som Rousseau frygter, vil sprede sig igennem hele republikken Genève, hvis først det planlagte teater bliver bygget. Republikkens sæder og moral ville falde fra hinanden, og republikkens medlemmer ville blive foranlediget til at opgive deres naturlige plads i samfundet (ibid.). Forstillelsens kunst ville i sidste konsekvens betyde demokratiets undergang. Ifølge denne tilgang er selve den politiske sfære i fare, hvis den angiveligt sande og naturlige kommunikation i den politiske offentlighed bliver overtaget af et æstetisk spektakel, som ødelægger disse tillidsfulde og ægte relationer mellem samfundets medlemmer. Som Rebenitsch forklarer finder vi tilsvarende overvejelser hos så forskellige tænkere som Jürgen Habermas, Stanley Cavell og Guy Debord, hvor ikke mindst diagnosen "at den teatraliske iscenesættelse af det politiske truer fællesskabets liv" er udbredt (2013: 143). Den kombineres ofte med påstanden om, at den ægte essens i et demokrati består i "fælles handlinger som kan overvinde opdelingen af det politiske rum i dobbeltmoraliske skuespillere på den ene, og deres publikum på den anden side" (ibid.). Op imod denne traditionslinje fokuserer Rebenitsch, som også mange andre nutidige tænkere, snarere på den modsatrettede position, nemlig på demokratiets "uomtvistelige, teatraliske dimension" (2012: 320; se også Rancière, 2011). For hende er denne dimension altid forbundet med en bestemt ide om æstetisk erfaring, som historisk set går tilbage til diskussionerne i 1700- og 1800-tallet, ikke mindst til den tyske dramatiker og lyriker Friedrich Schiller og hans såkaldte *æstetiske breve* fra 1795 ("Menneskets æstetiske opdragelse i en række breve").

Schillers æstetiske breve skal læses som en reaktion på de politiske udviklinger, hans samtid var præget af. Ligesom mange andre tyske kunstnere og forfattere hilste Schiller Den Franske Revolution i 1789 velkommen og tolkede den som en ny epoke i menneskets historie. Med revolutionen, mente Schiller, blev den aristokratiske statsform i Europa overvundet, og den moderne statsdannelse for første gang funderet i almene borger- og menneskerettigheder. Efter jakobinernes magtovertagelse i Frankrig og deres opbygning af et omfattende terrorregime begyndte Schillers begejstring dog at aftage. Det afgørende spørgsmål, som Schiller stiller i sine breve fra 1795, fokuserer på årsagen til denne politiske katastrofe: Hvordan kan det være, at vi midt i oplysningens store succes fortsat opfører os som "barbarer" (1970: 42)? Hvordan kan det være, at oplysningens triumf, og proklamationen af de politiske rettigheder i løbet af ganske kort tid kunne slå om i tyranni og barbari?

Schillers svar er opsigtsvækkende og indflydelsesrigt. Årsagen er, ifølge den tyske forfatter, at vi endnu ikke har været igennem en dannelsesproces, som ville have gjort os mennesker parate til de politiske frihedsrettigheder, som revolutionen så stolt proklamerede. Denne dannelsesproces placerer Schiller i det æstetiske. Det er uundgåeligt, mener Schiller således, at man, hvis man vil opnå politisk frihed, ”må lægge vejen gennem det æstetiske, fordi man kun gennem skønheden kan vandre til friheden” (1970: 23). Schillers blik på det æstetiske er her præget af det sene 1700-tals autonomiæstetik: Kunstens styrke ligger i, at den hverken har sociale eller politiske formål, og at den derfor, som interesseløst område, er i stand til at formidle mellem menneskets forskellige iboende egenskaber og drifter. Den æstetiske erfaring formidler mellem moralske love og individuelle tilbøjeligheder, mellem formen og naturen, mellem det almene og det individuelle, og gør dermed den enkelte parat til demokratiet. Det er – lyder Schillers berømte tese – kun i kunstens sfære, at mennesket kan udfolde hele sin menneskelighed, og det er kun, når mennesket ”leger” i det æstetiske rum, at det er helt sig selv (1970: 71).



Kunsten er det rum, hvor enhver idé om stilstand udfordres, og enhver totalitær tendens, der lukker sig omkring sig selv, imødegås: Det er den æstetiske erfaring af indre og ydre mangfoldighed, der åbner for en fundamentalt kritisk dimension over for det bestående.

Schillers æstetiske teori kan, med blik på nutidens udfordringer, virke verdensfjern. Den er udtryk for en bestemt historisk epoke, og den er med rette blevet kritiseret for dens idealistiske grundantagelser og dens fravælgelse af de konkrete, politiske kampe. Men teorien indeholder alligevel nogle elementer, som er værd at hæfte sig ved. Især er Schillers æstetik den første relevante kritik mod et oplysningsprojekt, som i sin iver over sin egen succes bliver blind for de potentielle fejltagelser, det også indeholder (se f.eks. Habermas, 1986: 59). Hvor man i nutidens politiske debatter ofte forbinder oplysningstiden med en historisk epoke, som vi har gennemgået, og som vi derfor – i modsætning til ”de andre”, som endnu ikke har gennemført den – har ejerskab til, peger Schillers teori på ethvert oplysningsprojekts uafsluttede karakter. Ifølge ham er oplysningen en løbende udfordring, ikke en blivende tilstand. Den er en dynamisk, fortløbende proces, som indebærer den uafbrudte nødvendighed af historisk korrektur. Kunsten er for Schiller det sted, hvor dette modspil kan udfolde sig. Kunsten er det rum, hvor enhver idé om stilstand udfordres, og enhver totalitær tendens, der lukker sig omkring sig selv, imødegås: Det er den æstetiske erfaring af indre og ydre mangfoldighed, der åbner for en fundamentalt kritisk dimension over for det bestående.²

Schillers æstetiske breve lægger altså op til kunstens særlige værdi for udviklingen af det demokratiske samfund. Vigtigt er her især Schillers idé om

en grundlæggende foranderlighed af den enkeltes identitet og selvforståelse, som også er indbygget i hans model om den æstetiske erfaring. I modsætning til totalitære samfundsformer, som typisk fastlåser den enkelte i bestemte positioner og roller – ofte med afsæt i eksterne kategorier som etnicitet, køn eller klasse – forudsætter den demokratiske eksistens en konstant foranderlighed af den enkeltes rolle og position i samfundet. Schillers tolkning af det æstetiske som et dynamisk rum, hvor forholdet mellem det bestående og det kommende forhandles og udvikles, peger i en lignende retning. Som Rebentisch beskriver det, går den æstetiske erfaring hånd i hånd med en indre distance til os selv og den rolle, som vi er født ind i. Eller for at sige det omvendt: Hver gang vi opfinder en ny identitet og en ny rolle, gør vi det med afsæt i en distance til det bestående og den rolle, som vi er født ind i. Det er adskillelsen mellem det, vi er (eller bliver set som), og den rolle, som vi spiller, der skaber den demokratiske proces. Forstillelsens kunst er altså ikke nødvendigvis en upassende adfærd, som fejlagtigt fjerner os fra vores ægte bestemmelse (som Platon og Rousseau endnu antog), men er forudsætningen for vores sociale frihed. Den enkeltes mulighed for forandring er ”rodfæstet i den uvilkårlige erfaring med selv-differens, som giver subjektet anledning til, ud fra en distance til sig selv, at begribe sin selvforståelse, sin subjektivitets betydning, på ny” (Rebentisch, 2012: 20). Og det er netop i kunstens rum, at denne åbenhed kan erfares og italesættes. Uden en æstetisk distance til os selv kan vi ikke opfylde og virkeliggøre demokratiets iboende værdi, som er den fortløbende åbenhed for det kommende, den konstante mulighed for sociale og politiske forandringer.

Rebentisch omtaler den bagvedliggende normative idé som en *lighed i potentialitet*. Godt nok er vi aldrig helt lige, og godt nok findes der mange strukturelle forhindringer for lighed i selv de mest demokratiske samfund, men selve ideen om demokratiet bygger på en forestilling om, at vi hver især, i det mindste potentielt, kan indtage en hvilken som helst rolle i samfundet i forhold til både politiske og sociale positioner. Menneskenes potentielle lighed skal derfor forstås radikalt, nemlig som en lighed, der omfatter alle mennesker uanset deres sociale position eller situation. Vores demokratiske eksistens består i, at „vi er lige, fordi vores subjektivitet og det, som vores subjektivitet kan være, aldrig på forhånd er bestemt” (ibid.: 324). Det er denne potentielle lighed, som er grundlaget for ethvert demokratisk samfund.

Samtidig kan den enkeltes foranderlighed, og dermed sammenhængende sociale mobilitet, ikke tænkes udenfor de rammer, som vi omgives af. Lige så meget som vores individuelle identitet og selvforståelse altid er et produkt af vores interaktion med omverdenen, indeholder enhver forandring af vores identitet eller selvforståelse også nødvendigvis en dialog med de normer og forventninger, som omgiver os. Vores subjektivitet dannes ikke mindst via ”vores mimetiske forhold til andre og andet” (ibid.: 324), og vores spontane erfaring med selv-differens bliver typisk udløst af en konfrontation med andre perspektiver og erfaringer, der stiller os over for alternative verdens-

tilgange. Denne sammenhæng mellem den enkeltes foranderlighed og den sociale verden betyder samtidig, at enhver forandring af vores egen selvforståelse nødvendigvis må gå hånd i hånd med en kritisk italesættelse og mulig forandring af den sociale verden, vi er en del af. Det demokratiske samfund er kendetegnet ved dets ”menneskelige potentiale til forandring, til mulige skift i sociale positioner, eller til opfindelsen af nye identiteter” og dermed: „til ombygningen af det sociale” (ibid.: 323). Når den franske filosof Jacques Derrida omtaler demokratiet som ”det kommende”, behøver man altså ikke læse dette som en forskydning i tiden: Det handler ikke nødvendigvis om, at vi skal vente på demokratiet, men påpeger snarere, at det demokratiske samfund altid har indbygget et element af fornyelse og genåbning, som ikke kan tænkes uden en grundlæggende distance til det bestående (Derrida, 1994). Den æstetiske erfaring åbner denne mulighed for korrektur. Ifølge Rebenitsch skal denne distance ikke forstås som fundamentalkritik af de demokratiske værdier og forestillinger, vi omgives med. Det drejer sig snarere om ”muligheden for deres historiske korrektur”, altså om en løbende, kritisk videreudvikling som drivkraften for alle demokratiske samfund (Rebenitsch, 2012: 21).

Det offentlige og det private

Ideen om æstetisk distance til det bestående som grundlag for demokratiet er ikke nem at værdisætte i økonomiske eller politiske kategorier. Og man kan naturligvis diskutere, om den fundamentale distance til det bestående, og det dermed sammenhængende element af foranderlighed, virkelig kun kan manifestere sig i den kunstneriske erfaring. Den bagved liggende tanke er imidlertid værd at forfølge lidt nærmere. Den har nemlig vidtrækkende konsekvenser for vores forståelse af den demokratiske offentlighed og dens dynamik. Det kan bedst illustreres ved kort at inddrage en anden politisk tænker, nemlig den tysk-amerikanske filosof Hannah Arendt. Arendt er blandt andet kendt for sin skarpe og nærmest ideologiske adskillelse mellem det sociale og det politiske (se f.eks. Arendt, 2019: 81-9). Hvor det sociale for Arendt indeholder både privatsfæren, de sociale konflikter og civilsamfundets initiativer, er det politiske defineret som et særligt rum, hvor den enkelte fralægger sig alle private, sociale eller økonomiske særinteresser – og dermed fremtræder som fri borger, der indgår i en dialog med andre ligeværdige og frie borgere.

Argumentet hos Arendt går imidlertid et skridt længere. Det afgørende punkt for hendes politiske teori er nemlig, at vores individuelle særegenhed først udvikles i det politiske fællesskab, altså i den kommunikative udveksling med andre personer og perspektiver. Godt nok er vi fra fødslen alle sammen forskellige, men den individuelle særegenhed virkeliggøres først, mener Arendt, ”i det kommunikative *Miteinander*” (Arendt, 2019: 215, se også udførligt Rebenitsch, 2022: 29-52). Det politiske fællesskab består altså ikke af særegne individer, der forsamlers sig i det offentlige rum; vores særegenhed opstår først i det politiske fællesskab.

Arendt påpeger dermed en mekanisme, som på sin vis også er indlejret i ideen om den demokratiske eksistens, som den fremføres af Reben-tisch. Også her er, som vi har set, den enkeltes identitet og selvforståelse altid et produkt af et møde med den eksterne omverden. Hos Arendt er den bagvedliggende adskillelse mellem *Verschiedenheit* og *Einzigartigkeit*, mellem forskellighed og sær-egenhed, begrundet i det enkelte menneskes helt særlige ”Weltzugang”, dets individuelle tilgang til verden: vi har alle og enhver vores eget blik på verden, som dog først finder sig til rette og falder på plads i udveksling med andre og med deres respektive, individuelle blikke på verden (Arendt, 2012, 2019; se også Reben-tisch, 2022: 29-36). Vi udvikler og skærper vores individuelle sær-egenhed i mødet med hinanden, og især i mødet med de andres måder at se verden på. Vores fællesskaber bygger derfor på pluralitet og mangfoldighed, eller mere præcist: det politiske fællesskab og pluraliteten kan ikke tænkes adskilt fra hinanden.

Problemet i Arendts opfattelse af det politiske er imidlertid, at hun opererer med en meget statisk forestilling om, hvem der har adgang til den poli-tiske offentlighed, og hvem der holdes udenfor. Og problemet er strukturelt i Arendts teori. Siden vi ifølge Arendt først kan udvikle og præcisere vores individuelle *Weltzugang* i det politiske fællesskab, kan de, som ikke er del i det politiske fællesskab, heller ikke udvikle en særegen tilgang til verden. De er uden *Weltzugang*, og kan end ikke udvikle en ægte personlighed: De er *weltlos*. Som konsekvens betyder det, at dem, der historisk set har været ude-lukket fra det politiske, heller ikke kan opbygge en politisk bevidsthed om deres egen undertrykkelse. Arendts ofte meget nedladende bemærkninger om den historiske arbejderbevægelse, om de sortes emancipationsbevægelse og minoriteternes generelle kamp for deltagelsesmuligheder, er nok begrundet i denne forestilling om deres *verdensløshed*. Mens Arendt på den ene side anser demokratiet som en løbende proces, hvor de til hver en tid eksisterende nor-mative rammer kan udfordres og forandres, udelukker hun på den anden side de sociopolitiske processer, der vil kunne udfordre selve det politiske rum og dets sammensætning. Hendes idé om pluralitet har altså sine tydelige grænser.

Hvor Arendt i grund og bund tolker grænserne for deltagelsen i den offentlige rum som statiske, altså som grundlæggende svære at forandre, peger Reben-tisch på den afgørende pointe, at selve ideen om, hvad der defineres som pri-vat, og hvad der opfattes som offentligt, er resultat af en forhandlingssituation. Forskellen til Arendt er tydelig. Således fremstår Arendts forestilling om, at den enkelte borger uden videre kan fralægge sig sine individuelle, private sær-interesser og dermed fremstår som fri og ligeværdig samtalepartner, dybt pro-blematiske: Den bygger på og bekræfter eksisterende privilegier. Ikke mindst for dem, der er udelukket fra det politiske rum, er den private eksistens ty-pisk ekstremt politisk. For Reben-tisch er dette spørgsmål om grænsen mellem det private og det offentlige et af de centrale elementer, som altid står til dis-kussion i et demokratisk samfund. Netop i den æstetiske erfaring oplever vi ofte, at vores selvforståelse står i spændingsforhold til og dannes ”imod vores

sociale omverdens forventninger” (Rebentisch, 2012: 19). I de kunstneriske erfaringer træder disse spændinger mellem eksisterende normative rammer, som definerer offentligheden, og de individuelle erfaringer ofte tydeligt frem. Og i og med kunsten kan italesætte disse spændingsforhold, udfordres selve offentlighedens sammensætning, dens adgangsmuligheder og udfoldelsesmuligheder. Offentligheden er ikke en given størrelse, men noget, der hele tiden skal genetableres, udfordres, og skabes.



Kunstens værdi er følgelig ikke begrænset i dens mulighed for at tilføje nye stemmer til det allerede eksisterende, offentlige rum.

Det gælder snarere om også at se det offentlige, demokratiske rum som en konstant foranderlig størrelse, som løbende skal udfordres og gentænkes.

Kunstens værdi er følgelig ikke begrænset i dens mulighed for at tilføje nye stemmer til det allerede eksisterende, offentlige rum. Det gælder snarere om også at se det offentlige, demokratiske rum som en konstant foranderlig størrelse, som løbende skal udfordres og gentænkes. På tilsvarende vis kan det politiske fællesskab aldrig tages for givet. Det er aldrig statisk. Selve ideen om, hvem folket er, og hvem der repræsenterer den politiske magt, er ifølge denne tilgang resultatet af en løbende genforhandling, som ligeledes bygger på en æstetisk distance mellem den politiske magt og folket. Hvor mange – inklusive foromtalt Rousseau – ønsker at begrænse og kontrollere denne fundamentale åbenhed, gælder det for demokratiske samfund om at omfavne den. Det gælder om eksplicit at anerkende demokratiets ”mulighed for forandring, for historicitet“ (ibid.: 324). Demokratiet bygger således på foranderligheden i både den personlige og fællesskabets identitet, på adskillelsen mellem den politiske repræsentation og folket, der i et demokrati løbende diskuteres og videreudvikles. Det demokratiske samfund er et samfund, der ”sætter selve forestillingen om en organisk totalitet ud af kraft”, og som er bevidst ”om samfundets historiske natur” (Claude Lefort, i Rebentisch, 2012: 330). Ifølge denne tankegang er hverken staten, folket eller nationen ”substantielle realiteter”, deres repræsentation er snarere ”et resultat af samfundets diskurs og af den historisk og samfundsmæssige gestalt, som i sig selv altid er bundet til de ideologiske konflikter” (ibid.).

Kulturens demokratiske værdi

I sin skelsættende bog fra 1962 om den borgerlige offentligheds tilblivelse påpeger den tyske filosof Jürgen Habermas (1962), hvordan den demokratiske offentlighed udvikler sig med afsæt i 1700- og 1800-tallets litterære saloner, hvor den offentlige samtale indøvedes og udfoldedes. Man har mange gange siden diskuteret udviklingerne i den offentlige sfære, og kunstens og kulturens bidrag til denne. Følger man det her antydede spor, stikker sammenhængen

mellem kunsten og demokratiet imidlertid dybere end det. Kunsten er ikke kun det sted, hvor den borgerlige offentlighed oprindeligt opstod, og den har ikke kun en støttende og udvidende funktion. Kunsten og kulturen bidrager også til den helt grundlæggende og fortløbende distance mellem det bestående og det kommende, som er fundamentet for ethvert demokrati. Hvor man tidligere har tolket æstetiseringen og teatraliseringen som den demokratiske kulturs perversion – og derfor anset den som en trussel, demokratiet skal beskyttes fra – gælder det nu snarere om at favne den æstetiske dimension i demokratiet; vi kan ikke tænke demokrati uden æstetisk distance og uden den teatraliske iscenesættelse af forskellen mellem magten og dens repræsentation, mellem det bestående og det kommende.



Kunstens værdi for samfundet, og ikke mindst for demokratiet, kan derfor ikke nemt opgøres. Men der er formentligt en god grund til, at vi i den empiriske verden ikke kan se noget diktatur, som tillader den frie udfoldelse af kunsten og kulturen, og at der samtidig ikke findes et eneste velfungerende demokrati, som ikke beskytter den kunstneriske frihed.

Denne æstetiske distance er tæt forbundet med forestillingsevnen, hvor den enkelte oplever muligheden for at træde tilbage fra sin egen tilværelse, og engagere sig i andre mulige verdener. Det imaginære opnår således en kritisk funktion, i og med det, med afsæt i den eksisterende virkelighed, skaber en distance til vores tilværelse og dermed åbner nye og andre muligheder for nutiden og fremtiden. Denne funktion bliver tydelig hos eksempelvis den israelsk-fødte kunstner Yael Bartana, som i sine installationer og kunstværker arbejder ud fra en forestilling om ”pre-enactment”, som betyder, at hun arbejder med muligheden for gennem kunsten at forestille sig andre virkeligheder, der efterfølgende eksisterer som reale muligheder i vores samtid. I et interview på Louisiana Chanel med overskriften ”Imagine Something Different” omtaler hun sine kunstværker som forsøg på at ”skabe en alternativ virkelighed” ved hjælp af ”politisk imagination” (Bartana, 2024). ”Politisk imagination” handler for hende om at ”forestille sig en mulig fremtid, som underminerer den eksisterende nutid” (ibid.). Dermed skabes et nyt blik på vores tilværelse, der nu opleves som kontingent og dermed potentielt foranderligt. For Bartana er det derfor afgørende, at vi bliver ved med at øve os i ”imaginationen” gennem kunsten: Hvis vi ikke længere er i stand til at forestille os andre virkeligheder, vil verden gå i stå. Vi er nødt til at fortsætte med at skabe mulige andre liv, og det er ”takket være kunsten”, at vi i det mindste kan visualisere disse potentielle andre liv (ibid.).

Kunstens værdi for samfundet, og ikke mindst for demokratiet, kan derfor ikke nemt opgøres. Men der er formentligt en god grund til, at vi i den empiriske verden ikke kan se noget diktatur, som tillader den frie udfoldelse af

kunsten og kulturen, og at der samtidig ikke findes et eneste velfungerende demokrati, som ikke beskytter den kunstneriske frihed. Dette modsætningsforhold hænger naturligvis sammen med den rolle, som ytringsfriheden spiller for demokratiet, og som ofte danner rammen for den juridiske beskyttelse af den kunstneriske frihed: Den kunstneriske frihed er typisk nedskrevet i de samme paragrafer, der beskytter ytringsfriheden, og ofte direkte afledt fra ytringsfriheden som den overordnede norm. Spørgsmålet er imidlertid, om ikke kunsten tilføjer en særlig dimension, der går dybere end den klassiske ytringsfrihed, i og med at den skaber selve forudsætningen for den demokratiske proces: selve ideen om en æstetisk frihed, der skaber ideen om åbenhed og foranderlighed. Samtidig opfattes ytringsfriheden typisk som en primært negativ frihed, som altså især er bygget på at undgå eksterne begrænsninger for ytringsfriheden. Kunsten indebærer derimod en langt mere positiv ide om frihed: Her er typisk tale om en kamp om deltagelsesmuligheder og om de sociale betingelser, som kan sikre den enkelte en ligeværdig deltagelsesmulighed i offentligheden. Det handler ikke kun om fraværet af eksisterende begrænsninger, men også om at skabe deltagelsesmuligheder for den politiske sfære, som gennem kunsten kan artikuleres og videreudvikles.

For den kulturpolitiske praksis betyder det, at der er brug for at skabe de rammebetingelser, hvor kunsten kan udfolde sig uforstyrret fra økonomiske eller politiske interesser. Hvor man gennem årene typisk har brugt kunst og kultur for at skabe økonomisk fremgang, har fokuseret på kunstens funktion til at sikre sammenhængskraften i samfundet, eller ser det som instrument for regional udviklingsstøtte, peger den tætte sammenkobling mellem kunst og demokrati i en anden retning: Den peger på nødvendigheden af at skabe en balance mellem økonomiske og politiske formål på den ene side og kunstens uafhængighed fra andre formål på den anden. Det er først, når den politiske verden sætter kunsten fri fra eksterne mål, at den kan udfolde sin funktion som kritisk iagttagelse af samfundet og åbne for muligheden for en "æstetisk transformation" (Rebentisch) af det bestående. Denne værdi for samfundet udfolder sig kun, hvis der sikres åbne og inkluderende rum, hvor forskellige positioner og virkelighedsfortællinger kan finde plads og inspirere hinanden. Når Schiller henviser til, at mennesket kun i den æstetiske leg kan være "helt og fuldt menneske" (1970: 71), påpeger han med andre ord at vi, netop fordi kunsten er nyttesløs, har mulighed for at forestille os andre verdener, og dermed frembringer en tilstand, hvor alle sociale positioner og alle givne virkeligheder er til konstant forhandling. Først gennem den æstetiske leg skabes den demokratiske eksistens, som indeholder mulighed for bevægelse og demokratisk fornyelse. Pointen er således, at uden æstetisk distance til det bestående, ender vi i et statisk samfund: i en udemokratisk totalitarisme.

Litteraturliste

- Arendt, Hannah (2012 [1955]), "Gedanken zu Lessing: Von der Menschheit in finsternen Zeiten" i Hannah Arendt, *Menschen in finsternen Zeiten*, udg. af Ursula Ludz, München: Piper, pp. 11-45.
- Arendt, Hannah (2019 [1958]), *Vita activa, oder Vom tätigen Leben*, München: Piper.
- Bartana, Yael (2024), "Imagine Something Different", *Louisiana Channel*, www.youtube.com/watch?v=_1UxPK6Gm_w
- Bromley, Roger (2021), *Narratives of Forced Mobility and Displacement in Contemporary Literature and Culture*, London: Palgrave
- Derrida, Jacques (1994), *Politiques de l'amitié*, Paris: Edition Galilée.
- Enke, Julia (2024), "Scholz beschwört in Leipzig Kultur und Demokratie", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. marts, www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/scholz-beschwoert-in-leipzig-kultur-und-demokratie-19605062.html
- Habermas, Jürgen (1962), *Der Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1986), *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Holtzhauer, Christian og Juliane Hendes, red., (2019), *Immer noch Barbaren? Neue Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“*, inspiriert von Friedrich Schiller, Heidelberg: Wunderhorn.
- Rancière, Jacques (2011 [2008]), *Le Spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique. *The Emancipated Spectator*, translated by Gregory Elliott, London: Verso.
- Rebentisch, Juliane (2012), *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik ästhetischer Existenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rebentisch, Juliane (2013), "Rousseau's Heterotopology of the Theatre", i Erika Fischer-Lichte og Benjamin Wihstutz, red., *Performance and the Politics of Space. Theatre and Topology*, London: Routledge, pp. 142-65.
- Rebentisch, Juliane (2022), *Der Streit um Pluralität. Auseinandersetzungen mit Hannah Arendt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rousseau, Jean-Jacques (1987 [1757]), *Discours sur les sciences et les arts. Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, udg. af Jean Varloot, Paris: Gallimard.
- Schiller, Friedrich (1970 [1795]), *Menneskets æstetiske opdragelse i en række breve*, på dansk og med indledning af Per Øhrgaard, København: Gyldendal.
- Schramm, Moritz (2006), "Wilde und Barbaren. Zum problemhistorischen Hintergrund und zur Aktualität von Schillers Ästhetik", *Text und Kontext*, 28(1): 130-43.

Slutnoter

- 1 Alle oversættelser fra tysk, engelsk og fransk er mine egne, medmindre der citeres fra autoriserede oversættelser.
- 2 Schiller opererer her med to poler, hvorfra en mulig harmoni forhindres. På den ene side står den uhæmmede individualisme, naturdriften, hvor den enkelte ødelægger de moralske love, på den anden side står fornuftens totalitet, hvor moralens magt tilintetgør den individuelle mangfoldighed. Den første tilstand omtaler Schiller som *die Wilden*, "de vilde"; den anden, som han blandt andet finder udtrykt i *Den Franske Revolution, die Barbaren*, "barbarerne". Den æstetiske erfaring bør skabe en modvægt til hver af ekstremerne, ved enten at pege på moralens nødvendighed eller den individuelle afvigelse (Schiller, 1970: 42; se også Schramm, 2006; og i et nyere perspektiv Holtzhauer/Hendes, 2019).
- 3 Denne del af teksten bygger delvis på min anmeldelse af Rebentisch (2022) i Dagbladet Information: "Ny tysk bog stiller skarpt på Hannah Arendts politiske filosofi – og dens problemer", *Information*, 24.6.2022.