

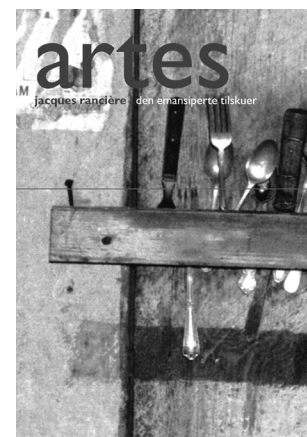
FRIGJØRINGENS ESTETIKK

BOKESSAY

SANSELIGHETENS POLITIKK,
JACQUES RANCIÈRE,
OVERSATT AV ANNE BEATE MAURSETH.
(OSLO: CAPPELEN DAMM, 2012)

OG

DEN EMANSIPERTE TILSKUER,
JACQUES RANCIÈRE
OVERSATT AV GEIR UVSLØKK.
(OSLO: PAX FORLAG A/S, 2012)



Av Espen Dyrnes Stabell

To bøker av Jacques Rancière om kunst og politikk er nylig oversatt til norsk. Bøkene er interessante og viktige i en tid da den politiske kunsten presser seg frem på ny – oftest som ufrivillige og tvangsmessige gjentakelser av gamle undertrykkelsesmønstre, skal vi tro den nøkternt opprørsk forfatteren av *Sanselighetens politikk* og *Den emansiperte tilskuer*.

Med få måneders mellomrom ble de to første oversettelsene av Jacques Rancière til norsk utgitt i år. De to oversatte verkene, *Le partage du sensible: Esthétique et politique* (2000) og *Le spectateur émancipé* (2008), føyer seg inn i en lang rekke bøker utgitt av den berømte strukturalisten og marxisten Louis Althusseres opprørske elev de siste noen og førti årene.¹

Først ut var *Le partage du sensible*, på norsk kalt *Sanselighetens politikk* (2012a), utgitt på Cappelen Damm som en del av den distingverte bokserien «Cappelens upopulære skrifter». Pax forlag står for den andre utgivelsen, *Den emansiperte tilskuer* (2012b), hvis norske tittel ligger tettere opp mot originalen. Utgivelsene har det til felles at de begge omhandler forholdet mellom estetikk/kunst og politikk. Der diskusjonen i *Sanselighetens politikk* holder et høyt abstraksjonsnivå, er tilnærmingen i *Den emansiperte tilskuer* mindre abstrakt, idet tekstene i boka i større grad tar utgangspunkt i konkrete kunstverk og kunstneriske

prosjekter.

Begge bøkene er bygget opp av kapitler som fint kan leses som selvstendige essays. I min tekst tar jeg utgangspunkt i enkelte essays fra begge utgivelsene, ikke bøkene som helhet. Min tekst byr således ikke på noen generell omtale av utgivelsene, men er diktert av problemstillingen som knytter de to utgivelsene sammen, nemlig forholdet mellom estetikk og politikk.

I første del, viet *Sanselighetens politikk*, gir jeg en fremstilling av Rancières teori om hvordan kunst påvirkes av politiske forhold, og hvordan kunsten på sin side påvirker måten vi sanser og oppfatter politiske forhold på. For å bruke Rancières egen uttrykksmåte dreier det seg her om «kunstens politikk», om hvordan «kunstregimer» oppstår og opprettholdes gjennom sin relasjon til det politiske.

Andre del, viet *Den emansiperte tilskuer*, dreier seg om det vi kan kalle «politikkens kunst»; om hvordan den politisk bevisste kunstneren bruker estetiske midler for å

fremme sitt politiske budskap. Rancière analyserer noen av etterkrigstidens mest innflytelsesrike kunstneriske «frigjøringsprosjekter», og argumenterer for at disse følger en logikk som på ingen måte virker frigjørende og opplysende, men derimot har en undertrykkende og fordummende effekt på sitt publikum.

Rancière holder seg, som vi skal se, likevel ikke for god til å komme med en egen teori om hvordan (estetisk-politisk) frigjøring kan og bør finne sted – en egen konsepsjon av «den emansiperte tilskueren». Kritiske aspekter ved denne, og andre problematiske punkter ved Rancières fremstilling, diskuteres i essayets siste del.

Sanselighetens politikk

I *Sanselighetens politikk* forsøker Rancière å vise hvordan det på estetikkens område har blitt etablert tre ulike regimer for det han kaller «delingen av det sansbare»² (*le partage du sensible*); regimer for hva som skal kunne sanses på hvilken måte – forholdet mellom sanseerfaringer og fortolkningen av dem – og for sansningens forhold til handling.

Regimene må forstås dels som uttrykk for konkrete, historiske praksiser, dels som begrepsliggjøringer av tendenser innenfor kunstnerisk/estetisk virksomhet og kunstteori. Etableringen av regimene følger hverandre i tid. Etableringen av et regime er imidlertid ikke ensbetydende med avskaffelsen av det foregående. Rester av forgangne regimer er fortsatt virksomme under herskende (hegemoniske) regimer. Regimene blir av Rancière kalt *det etiske regimet*, *det representative regimet* og *det estetiske regimet*. Det første dreier seg om bilder (*images*) eller avbildning mer generelt – innbefattet språklig «avbildning» i form av skrift og tale – de to siste dreier seg om kunst (herunder også litteratur).

Det etiske regimet: Bildets politikk

Det etiske regimet for bilder (*le Régime éthique des images*) knyttes til Platons inndeling av borgernes virksomhetsområder i *Staten*. Borgerne skal ha bestemte posisjoner i samfunnet (*Staten*), knyttet til et virke som er til nytte for samfunnet som helhet. For å opprettholde stabiliteten i *Staten* er det av største viktighet at de holder seg i disse posisjonene. Til det formål er det nødvendig med en streng «distribusjon» av steder, tider og former for aktivitet innenfor *Staten*. Arbeideren (*the artisan*) må holde seg til sitt arbeid, mener Platon (ifølge Rancière), fordi han ikke har tid til å drive med andre ting (Rancière 2006:12). Filosofene må ta seg av styringen av *Staten*, og har derfor ikke tid til å jobbe på jordene eller være soldater osv.

Arbeideren holdes på plass med begrunnelsen at han ikke har tid til å forlate sitt arbeid («arbeidet venter ikke»). Den empiriske begrunnelsen suppleres med en *fortelling* eller *myte* som bidrar til å «naturalisere» distribusjonen av arbeiderens tilmålte tid og sted: myten om at guddommen blandet jern i hans konstitusjon, mens han blandet gull i dem som skal ta seg av det felles gode. Dette er en myte som arbeideren ikke trenger å tro fullt og helt på. Det viktigste er at han handler *som om* han tror på den, og ser at den stemmer overens med de faktiske forhold: det at han faktisk er bonde og at noen andre tar seg av det felles gode (Rancière 2009:275–276).

Distribusjonen av tid, sted og aktivitet danner grunnlaget for en «deling av det sansbare», som kommer til uttrykk i det Rancière kaller det etiske regimet for bilder. For Platon er det viktig at det estetiske området, som ifølge teorien om *mimésis* er området for avbildning eller etterlikning av virkeligheten (som igjen er en slags etterlikning av ideenes verden), samsvarer med den ideelle inndelingen av virkeområder i *Staten*. En implikasjon av denne påstanden er at de estetiske avbildningsformene kan være enten til gagn eller til skade for borgerne. Tragediediktingen, for eksempel, var ikke grunnfestet i prinsippet om avbildningens oppdragende funksjon – den var ikke pedagogisk, den lærte ikke borgerne om den «rettfærdige» distribusjonen av virkeområder – og kunne derfor være til skade for borgerne. Platons eget forslag til et teater som under streng koreografi iscenesetter kollektivets harmoniske samordning, skulle derimot være til gagn for borgerne.

Det etiske regimet etablerer kriterier for hva som er god og dårlig etterlikning eller avbildning av virkeligheten, basert på dens effekt på det politiske korpus. Skaper den harmoni mellom delene er den god, skaper den splid er den dårlig. Hva som skal kunne fremtre for borgernes sanser blir på denne måten underlagt et «etisk» regime som innlemmer den «gode» kunsten i det politiske korpus, og ekskluderer den «dårlige». Regimet bestemmer forholdet mellom det borgerne skal gjøre, og det de skal se; det angir hva som skal presenteres for sansene til gode borgere, og hva som vil gjøre dem til dårlige borgere hvis det gjøres synlig for dem.

Det representative regimet: Imitasjonenes hierarki

Det representative regimet for kunst, også kalt det «poetiske» regimet, tar form gjennom Aristoteles' kritikk av

Det etiske regimet etablerer kriterier for hva som er god og dårlig etterlikning eller avbildning av virkeligheten, basert på dens effekt på det politiske korpus.

Kunstens autonomi blir en paradoksal autonomi: Samtidig som den sikrer kunstens uavhengighet, kutter den båndet til de konvensjoner som i første omgang etablerte og sikret kunstens selvstendighet.

Platon. I sine teoretiske betraktninger over *poiēsis* setter Aristoteles opp en rekke aksiomer for kunstproduksjon, som blir tatt opp og kodifisert i den klassiske epoken. Det aristoteliske, representative regimet bryter med det etiske regimets moralske og religiøse/mytologiske kriterier for hva som bør gjøres synlig og ikke. Gjennom etableringen av en særegen logikk for kunsten (*the fine arts*) skilles

den fra andre håndverk og tekniske produksjonsmåter. Kunstens vesen blir ikke lenger ansett som ren etterlikning, men som *poiēsis*, forstått som fiktive imitasjoner av handlinger. Fiksjonen blir etablert som en virksomhet som ikke bare reproducerer virkeligheten, men følger et sett av aksiomer spesifikke

for dens virksomhet: hierarkiet mellom sjanger og tema, prinsippet for ordningen av temaer i henhold til uttrykksform, idealet om talen som en handling som står i et privilegert forhold til den synlige avbildningen som supplerer den (Rockhill 2004:91). I høyrenessansens genrehierarki, for eksempel, tronet historiemaleriet øverst, deretter fulgte portretter, mens scener fra hverdagsliv, landskap og dyrebilder kom lenger ned. Malerier av gjenstander (stilleben) sto lavest (Bale 2012:227). Dette var i overensstemmelse med samfunnets hierarkiske oppbygning: Historiske hendelser var «store menns» verk, skildringer av hverdagslivet hørte de lavere samfunnslag til. Det representative regimet etablerer forholdet mellom det som fremstilles og det man ser rundt seg som et harmonisk forhold; kunstens estetiske organisering harmonerer med virkeligheten, det vil si med samfunnets strukturer. Regimet deler det sansbare på en måte som bekrefter og styrker det skinn av umiddelbar legitimitet som hefter ved den bestående ordens hierarkiske inndeling.

Det estetiske regimet: Kunst og politikk

I det estetiske regimet identifiseres ikke lenger kunsten gjennom spesifikke måter å organisere temaer og uttrykksformer på. Den hierarkiske inndelingen av form og tema brytes ned, formen skal ikke lenger tilpasses temaet; en kjøkkenjentes sjelsliv blir like interessant for den «fine» kunsten som hærførerens storslåtte bragder. Kunsten blir på et vis tildelt hele det sansbare feltet som gjenstand; ingen deler av det sansbare er mer verdig den store kunsten enn andre.

Like fullt skal kunsten i det estetiske regimet beholde

den selvstendigheten overfor andre former for *technē* som ble etablert gjennom det representative regimet. Det representative regimets ontologiske avgrensning av kunstens domene blir rekonfigurert, men ikke forkastet. Kunsten gjør krav på autonomi, på å følge sine egne lover uavhengig av samfunnets (hierarkiske) organisering. Dette truer imidlertid med å utviske grensene mellom kunsten og andre «estetiske» virksomheter og virkeområder, for eksempel det tradisjonelle håndverket. Kunstens autonomi blir en paradoksal autonomi: Samtidig som den sikrer kunstens uavhengighet, kutter den båndet til de konvensjoner som i første omgang etablerte og sikret kunstens selvstendighet. Dette «paradokset» undergraver likevel ikke det estetiske regimets legitimitet, hevder Rancière. Tvert imot er det et uttrykk for det han kaller en «positiv kontradiksjon» (Rancière 2006:59), som fungerer som et produktivt prinsipp for kunsten under det estetiske regimet.

In the aesthetic regime, artistic phenomena are identified by their adherence to a specific regime of the sensible, which is extricated from its ordinary connections and is inhabited by a heterogeneous power, the power of a form of thought that has become foreign to itself: a product identical with something not produced, knowledge transformed into non-knowledge, *logos* identical with *pathos*, the intention of the unintentional, etc. (2006:22–23).³

Det estetiske regimet postulerer et estetisk prinsipp for sammenstillingen av heterogene fenomener gjennom kunsten eller kunstprosessen. Identifikasjon av motsetninger blir et prinsipp for delingen av det sansbare. Begrepet om «likhet» (*égalité*) blir sentralt for kunsten, slik det også blir det for politikken.

Kunsten under det estetiske regimet motarbeider ulikhet, og fremmer likhet. Kunsten skal ikke bekrefte og naturalisere ulikheter i samfunnet og ulikhet mellom estetiske uttrykk, men likhet mellom heterogene deler. Romanens beskrivelse av en vandråpe som kleber seg til plantens skjelvende blad skal ikke henvise til, eller symbolisere, den påfølgende beskrivelsen av heltinnens lengsler; de to beskrivelsene er heterogene, men *presenteres* gjennom romanen som relaterte hendelser – relatert i sin forskjellighet, sammenstilt for sansene gjennom romanens helhet. Teateret skal ikke vise «vanlige folk» hvordan de skal opptre og ikke opptre for å bli betraktet som gode borgere, det skal fremme likhet mellom skuespillere og betraktere i utformingen av et kollektivt prosjekt.

Ideen om kunstner og betrakter/tilskuer (*spectateur*) som samarbeidende og likeverdige parter i et felles prosjekt er betegnende for mye av den politiske kunsten som opp-

sto i kjølvannet av det estetiske regimet. Etterkrigstidens estetiske frigjøringsprosjekter – ifølge Rancière ektefødte barn av det estetiske regimet, som på tross av iherdige forsøk ikke unnslipper Platons etiske regime – er gjenstand for kritisk undersøkelse i *Den emansiperte tilskuer*.

Den emansiperte tilskuer

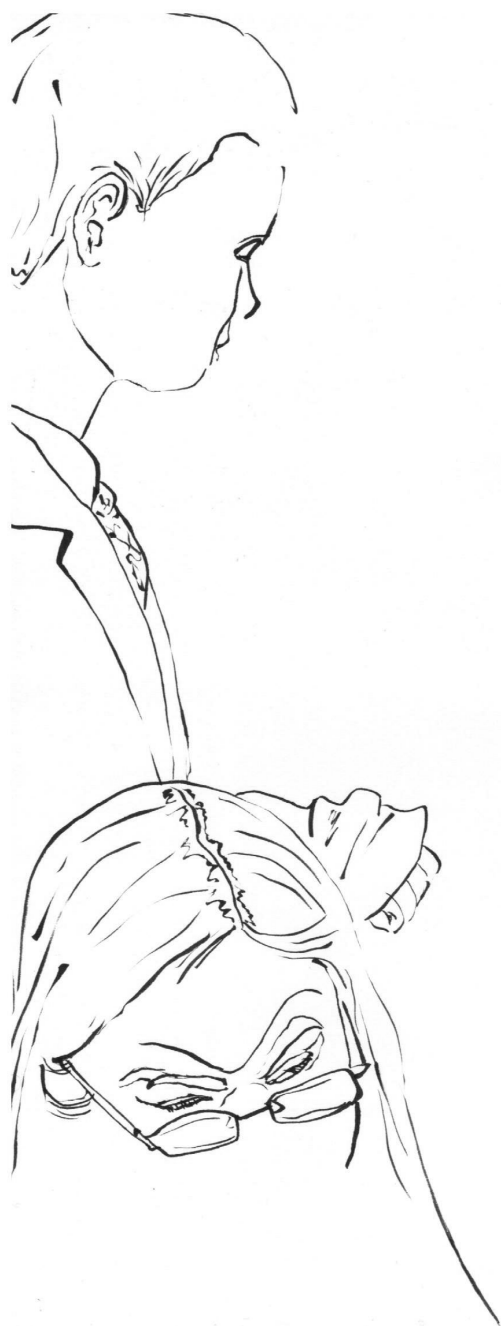
Tilskuerens paradoks

I essayet «Den emansiperte tilskuer» – åpningsessayet i boken med samme navn – tar Rancière for seg to av de mest berømte politiske prosjektene innenfor scenekun-

sten: Bertolt Brechts episke teater og Antonin Artauds «tilskuerløse» teater. I begge prosjekter forsøker man å imøtekomme det Rancière kaller «tilskuerens paradoks» (2012b). På den ene siden er tilskueren nødvendig for teateret – uten tilskueren, intet teater. På den andre siden representerer tilskueren en form for passivitet og uvitenhet som er uheldig for teaterets pedagogiske funksjon. I tråd med Platons kritikk av tragediediktningen hevder reformatorene Brecht og Artaud at i det tradisjonelle teateret – institusjonsteateret, som det gjerne blir kalt – er tilskueren å betrakte som en passiv mottaker av meninger og inntrykk implementert av kunstnerne og skuespillerne.⁴ Dette setter tilskueren i en «undertrykt» posisjon; hans sanser og meninger er i teaterets (kunstnerne og utøvernes) vold. Undertrykkelsen har paralleller til den undertrykte posisjon borgerne antas å befinne seg i under den borgerlig-liberale statsforfatningen, der maktutøvelsen ledsages av et på samme tid sansebedøvende og overstimulerende estetisk og politisk «spetakkel» (politiske kampanjer, valgkamper, den markedsstyrte underholdningsindustrien, etc.). Frigjøringens teater må unngå reproduksjonen av det asymmetriske forholdet mellom en passiv tilskuer/borger og en aktiv utøver/kunstner/makthaver. Det skal motvirke dominans og undertrykkelse gjennom å gjøre tilskueren fri fra sin rolle som passiv mottaker av ferdig formede inntrykk og meninger.

Ettersom teaterreformatorene forstår tilskuerrollen som vesentlig passiv, står de overfor et valg: De må redefinere tilskuerrollen eller avskaffe den. Brecht forsøkte å redefinere den gjennom den såkalte fremmedgjøringseffekten. Gjennom å bryte opp stykkets dramaturgi ved hjelp av overraskende (heterogene) elementer – som at skuespillerne plutselig brøt ut i sang eller henvendte seg direkte til tilskuerne med en politisk appell som tilsynelatende ikke hadde noe med stykket å gjøre – skulle illusjonen brytes og tilskuerne bli bevisst det tilfeldige og illusoriske ved fremføringen og dens logikk. De skulle tvinges ut av sin passivitet og inn i en aktiv, reflekterende rolle. Denne skulle de ta med seg ut i samfunnet, for dermed å avsløre dets hykleriske spill.

Artaud ville på sin side bryte ned den scenografiske organiseringen og gjøre tilskueren til en aktør i stykket. I det artaudianske teater kan skuespillerne plutselig befinne seg blant tilskuerne, eller gjøre tilskuerplassen om til stykkets «scene». Tilskueren skal ikke bare innta en mer aktiv rolle, men skal selv bli skuespiller i stykket han i utgangspunktet kom for å betrakte. Den tradisjonelle rollefordelingens kontingente karakter skal avdekkes gjennom å vise at rolle-ene når som helst kan omrokkers eller avskaffes; maktens



Illustrasjon: Kararina Caspersen

posisjon skal avsløres som et produkt av tilfeldig og «unaturlig» distribusjon av roller og posisjoner.

Frigjørende kunst?

De to teaterprosjektene er ifølge Rancière symptomatiske for måten den politiske kunsten har blitt utformet på under det estetiske regimet. Den nærer seg av det paradoksale: fra frigjøringens teater, der tilskuerens autonomi skal styrkes gjennom sin egen avskaffelse, til (post)modernistiske «anti-kunstverk» (bruken av artefakter, collage osv.); gjennom den intenderte effekten av estetiske virkelighetsforskyvninger skal betrakteren/tilskueren utfordres i sin passive aksept av tingenes tilstand, og mobiliseres til handling.

Prosjektenes gode intensjoner til tross: Har den politiske kunsten noen gang oppnådd slike «frigjørende» effekter? I de fleste tilfeller, nei, hevder Rancière. Og i den grad den har gjort det, finnes det ingen enkel årsakssammenheng mellom intensjon og effekt (jf. Rancière 2009:285; 2012b:77–130). I beste fall kan den politiske kunsten ha utilsiktede, positive effekter; i verste fall kan den bidra til å opprette nye makt- og dominansforhold.

Det (brechtianske og artaudianske) politiske teateret oppretter ifølge Rancière et nytt dominansforhold gjennom sitt forsøk på å frigjøre tilskueren. Gjennom å ta utgangspunkt i at tilskueren har en passiv og uvitende rolle,

Gjennom å ta utgangspunkt i at tilskueren har en passiv og uvitende rolle, mens utøverne/kunstnerne har en aktiv og skapende rolle, står det politiske teateret fast i, og reproducerer, undertrykkelsens logikk.

mens utøverne/kunstnerne har en aktiv og skapende rolle, står det politiske teateret fast i, og reproducerer, undertrykkelsens logikk. Så lenge tilskueren blir definert gjennom sin passivitet og uvitenhet, så lenge han blir betraktet som grunnleggende passiv, vil ethvert forsøk på å løfte ham ut av hans *misère* være en gjenetablering, en opprettholdelse, av det forhold som i utgangspunktet holdt ham nede: Han tilkjennes ingen *egen* evne til å være aktiv, skapende og erkjennende; han må hjelpes til erkjennelse, aktiviseres til bevissthet og handling *av en annen*, en som er ham overlegen i intellekt, kreativitet og handlingsevne – nemlig kunstneren.

Den postmodernistiske kunstens forsøk på å omgå tilskuerparadokset gjennom oppløsningen av motsetningen mellom kunst og ikke-kunst (for eksempel politisk aktivisme) feiler av samme grunn, hevder Rancière. Som

det brechtianske og artaudianske teateret, Guy Debords situasjonisme osv., forutsetter den at betrakterrollen er et onde som må avskaffes. Den forutsetter at avstanden mellom kunstner og betrakter – en avstand som Rancière tørt konstaterer at er en normal betingelse for enhver kommunikasjon (Rancière 2012b:22) – må avskaffes til fordel for en sammensmeltning av kunstner, verk og betrakter til en umiddelbar, harmonisk enhet. Dermed er betrakteren allerede (ut)definert som et unødvendig og forstyrrende ledd i den estetisk-politiske hendelsen, mens premisset om kunstnerens overordnede posisjon holdes intakt.

Politisk kunst: frihet og likhet

Rancière avviser ikke kunstens politiske og frigjørende potensial. Den politiske kunstens frigjøringsprosjekt har feilet, men det er fordi dens utgangspunkt er galt. I stedet for å gå med på det platonske premisset om tilskuerens passivitet og uvitenhet og konstruere en politisk kunst som skal motvirke dette, foreslår Rancière et radikalt skifte i perspektiv. Der den politiske kunsten tradisjonelt sett har satt ulikhet (mellom kunstner og betrakter) som utgangspunkt og likhet som det ønskede resultat, snur Rancière det på hodet og hevder at likhet må være utgangspunktet, mens ulikhet, eller retttere sagt *forskjell* – forstått som en konstitutiv *avstand* mellom heterogene størrelser, for eksempel mellom kunstner og betrakter⁵ – kan fungere som et frigjørende prinsipp.

Avstanden mellom kunstner og betrakter er ikke noe som skal overkommes. Men den skal heller ikke være et produkt av et maktforhold. Den skal være en avstand som springer ut av et grunnleggende likhetsforhold. Rancières teori (eller «metode», se Rancière 2009) om likhet er kompleks og bygger på en lang rekke filosofiske studier som berører og spiller på flere ulike fagfelt – historie, estetikk og pedagogikk for å nevne noen. Jeg kan ikke gå inn på denne i detalj her, men la oss se på de viktigste implikasjonene den har for utformingen av politisk, eller emansipatorisk, kunst.

Rancière hevder, som vi har sett, at den moderne teater-teorien – med sin uintenderte platonisme – tar feil når den hevder det finnes en grunnleggende forskjell i intellektuell aktivitet mellom kunstneren og betrakteren. Betrakteren er ikke passiv og uvitende, men bringer sin egen kunnskap og erfaring inn i den estetiske opplevelsen – kunnskap som han aktivt avveier, modifiserer, supplerer osv. i henhold til det som presenteres for ham gjennom kunsten. Tilskueren er i en fundamental forstand *allerede fri*; han tenker, stiller seg opp mot det som presenteres for hans sanser, tar til seg noe, forkaster noe annet osv. Tilskuerens rolle er ikke pas-

siv, men skapende; han gjør kunstverket om til sitt eget, former det etter sitt livs erfaringer og gir det mening gjennom sin egen intellektuelle kapasitet og aktivitet.

Tilskueren har en annen rolle enn kunstneren i den estetiske prosessen. Det er ikke imidlertid ensbetydende med at han har en underordnet posisjon, at han *qua* tilskuer er «undertrykt». Undertrykt blir han når han defineres som det, når han behandles som en underlegen, en som ikke bringer noe eget inn i situasjonen, men som må belæres og aktiviseres av kunstmesteren, den estetiske mesterpedagogen.

Emansipert er tilskueren når hans intellektuelle aktivitet og kapasitet anses som likeverdig med kunstnerens. Tilskueren kommer inn i teateret som fri, og så lenge teateret bekrefter og bygger opp under, heller enn betviler, hans frihet, er han en emansipert tilskuer, for en tid fri fra undertrykkelsen i samfunnet, og uten behov for frigjøring fra teaterets side.

En implikasjon av dette, som Rancièr utvikler i større detalj i essayet «Den politiske kunstens paradokser», er at kunsten ikke kan bestemme seg for å være politisk, og dermed være det. Først av alt: Politikk er hos Rancièr ikke å forveksle med institusjonell maktutøvelse, lovgivning, maktkamp osv.

Politikk er først og fremst kunnskapen om hvilke formål og hvilke personer som berøres av disse institusjonene og disse lovene, hvilke typer relasjoner som egentlig avgrenser et politisk fellesskap, hvilke formål disse forbindelsene angår, hvilke personer som er skikket til å velge ut disse formålene og diskutere dem. Politikk er aktiviteten som rekonfigurerer de sansbare rammene for utvelgelsen av felles formål (Rancièr 2012b:91).

Dersom kunsten bestemmer seg for å være politisk, har den allerede definert, og dermed lukket, det feltet som politikken skal åpne; den har definert rammene for det sansbare i stedet for å forskyve og rekonfigurere dem.

Kunstens intensjon om å være politisk har altså ingenting med dens faktiske effekt som politisk kunst å gjøre. Kunsten er politisk dersom den forstyrrer en etablert orden for distribusjonen av det sansbare. Den er politisk dersom den, som den gode fiksjonen, er «en sammenfletning uensartede logikker» (Rancièr 2012b:99), dersom den skaper verker som åpner nye rom for intellektuell og sanselig erfaring og gir nye perspektiver på det som oppleves som gitt for våre sanser. Kunsten, når den fungerer politisk, endrer grensene for det som kan sees og sies; den viser frem det som ikke tidligere har blitt sett; den gir «et annerledes bilde av det som var altfor lett å se», «en sammenheng til



Illustrasjon: Thor Merlin Lervik

det som ikke hadde noen sammenheng» (2012b:100). Den politiske kunstneren skal ikke vise tilskueren hva som «egentlig foregår» i samfunnet, hva som er den korrekte politiske innstillingen til det korruperte spillet bak kulisene, hvordan man skal avdekke korrupsjonen og forandre samfunnet, osv. Hvorfor ikke? Fordi kunstneren ikke besitter en overlegen kunnskap om dette og om hvordan tilskueren skal bringes til bevissthet om «sin» situasjon. Den erkjennelsesprosessen som kommer i stand gjennom at kunstneren bevisstgjør tilskueren om den situasjonen han mener tilskueren befinner seg i, er fordummende, ikke frigjørende, ettersom den forutsetter og reproducerer tilskuerens grunnleggende uvitenhet, hans manglende evne til å erkjenne seg selv og sin situasjon.⁶ Frigjørende kunnskap kan bare produseres i fellesskap, gjennom at ulike former for kunnskap møter og interagerer med hverandre. Den politiske kunstneren skal ikke overføre sine oppfatninger til tilskueren, men skal overraske seg selv med sin kunsts effekter; han skal åpne estetiske rom der det politiske frembringes og defineres i samhandling med den emansiperte tilskueren.

Kritiske og konkluderende bemerkninger

Kunstnerens autoritet; frigjøringens effekt

Rancièr argumenterer overbevisende for at vi bør utvise en viss skepsis overfor den politiske kunstens frigjøringsprosjekter. Hvor velmente de enn måtte være, er det sjelden de oppnår det de forsøker å oppnå. Og når de gjør det, er det ingen klar sammenheng å spore mellom inten-

Kan ikke den politisk bevisste kunstneren gjøre krav på noen form for autoritet overfor sitt publikum, uten at dette virker undertrykkende på dem?

sjon og effekt.⁷ Mest alvorlig er det imidlertid at de synes å motvirke sin hensikt. I stedet for å virke frigjørende, er de med å skape og opprettholde maktforhold.

Dersom dette er riktig, må man spørre seg: Kan ikke den politisk bevisste kunstneren gjøre krav på noen form for autoritet overfor sitt publikum, uten at dette virker undertrykkende på dem? Er det ikke uvanlig at man føler seg undervurdert og undertrykt under en politisk motivert teaterforestilling? Gjør ikke Rancière seg skyldig her i selv å undervurdere tilskueren, ved å fremstille ham som en som ikke vet å yte motstand mot kunstnerens autoritet, en som ikke ved hjelp av egne argumenter kan sette seg opp mot, og på den måten dra lærdom av, den kunnskapen kunstneren vil dytte på ham?

Mot det Rancière synes å hevde, kan man godt se for seg at den politiske kunstnerens provokasjoner kan gjøre tilskueren en erfaring rikere gjennom å tvinge ham til å

reflektere eller se ting fra nye perspektiver – selv om han skulle være dypt uenig i det kunstneren forsøker å formidle. Dermed har den politiske kunsten hatt en effekt på tilskueren som igjen kan gi utslag i politisk handling – en *politisk* effekt. Rancières poeng er imidlertid ikke at den politiske kunsten ikke kan ha politisk effekt. Rancières poeng er at kunstneren ikke kontrollerer eller kan gjøre eierskapskrav på den effekten han oppnår hos tilskueren. Kunstneren kan ikke bestemme hvilken effekt hans provokasjon vil ha på tilskueren, annet enn at tilskueren kanskje stopper opp og reflekterer over det som har skjedd. Rancière benekter ikke at den politiske kunsten kan ha en slik effekt på tilskueren, snarere tvert imot. Det han benekter, er at kunstneren kan «fylle» disse effektene med politisk innhold, som dermed overtas av tilskueren. At kunsten kan få tilskueren til å reflektere og la seg provosere, er noe han derimot ser på som udiskutabelt.

Likevel er det noe problematisk ved å frata kunstneren enhver rett til eierskap på effekten av sine verk hos tilskueren. At kunstneren tilegner seg kunnskap som han forsøker å videreformidle til sitt publikum – at han forsøker å skape en bestemt effekt hos dem – kan vel ikke betraktes som bare negativt. Vi har da vel ingenting imot å lære noe av teaterstykkene vi drar for å se (selv om det er den estetiske opplevelsen som formodentlig er det viktigste)?

Rancière fratar ikke kunstneren evnen til å påvirke tilskueren i den ene eller den andre retningen. Vi må huske at det her er snakk om *en bestemt* effekt, nemlig *frigjøring*.

Rancières påstand er at kunsten, for å ha en frigjørende effekt på sin tilskuer, må behandle tilskueren som en *allerede fri* aktør i en toveis, dialektisk prosess. Frigjøring går ikke én vei, fra den som vet hva frigjøring er, til den som ikke vet det. Den er en prosess som finner sted (i avstanden) mellom partene, i det de har til felles, nemlig kunstverket. Og det er ikke kunstneren alene som former verket; også betrakteren/tilskueren bidrar til utformingen av verket (som helhet, som produkt og effekt). Dermed er verkets frigjørende effekt betinget av tilskuerens medvirkning; ikke gjennom påtvunget aktivitet og kunnskap, men gjennom betraktning og refleksjon over det kunstverket som presenteres for hans sanser, kan tilskueren frigjøre seg.

Vi kan oppsummere Rancières leksjon i *Den emansiperte tilskuer* på følgende måte: Dersom du driver med politisk kunst, og anser deg som kallet til å frigjøre dine tilskuere fra deres passivitet og uvitenhet, da er du på ville veier. For dette vil, som vi har sett, aldri kunne oppnås gjennom den kunstens politikk og politikken kunst hvis formål er å gjøre tilskueren fri fra et åk han ikke engang visste at han var tynget under, eller enda verre: som han ikke var tynget under *før han dro på teater*.

Likhetens aksiom

Som vi så, bygger Rancière sin beskrivelse av den emansiperte tilskueren på en idé om at intet menneske er mindre i stand til å bruke sitt intellekt enn et annet. Vi bruker hodet på forskjellige måter, men det finnes ikke noe gitt hierarki mellom de forskjellige måtene å tenke på. Dette ligner det stoff enhver student av samfunnsvitenskaplige fag og kulturstudier innprentes til det kjedsommelige: På utsiden er vi forskjellige, vi tilhører ulike samfunn og kulturer, men på innsiden er vi like; vi er alle mennesker. Forskjellen er at Rancière ikke anser likhet som et *empirisk* standpunkt, men som en forutsetning, et slags aksiom. Som Rancière sier det i et intervju inkludert i den engelske utgaven av *Sanselighetens politikk*: «Equality is what I have called a presupposition... [It] is actually the condition for being able to think politics» (Rancière 2006:52). Likhet er rett og slett en betingelse for egalitær og emansipatorisk tenkning. For å gjøre et fritt, egalitært samfunn tilgjengelig for oss som en erkjennbar mulighet – erkjennbar både sanselig og intellektuelt (*estetisk* i henhold til den opprinnelige betydningen av ordet, *aisthēsis*) – må vi ta utgangspunkt i «aksiomet» om at alle mennesker har den samme evnen til å oppfatte, til å forstå og sanse, de teoretiske og praktiske forutsetningene for å leve i et fritt samfunn.

Ved hjelp av dette «likhetsaksiomet» kan Rancière forkaste de gamle (marxistiske) likhetsidealene, der likhet sees

på som noe som skal oppnås som et *resultat* (av klassekamp), og samtidig bevare likhet som det grunnleggende politiske prinsipp, men nå som utgangspunkt for emansipatorisk politikk, ikke som et resultat av den.

Men er ikke Rancières likhetsaksiom til forveksling likt det likhetsprinsipp som forfektes av nyliberalismen? «Vi har alle det samme utgangspunktet, det er opp til deg hva du oppnår med det». Er det ikke noe liknende Rancièresier? «Fjern all autoritet, la individet selv bestemme hvordan det skal leve, og la det selv ta ansvaret for det dersom det befinner seg i en undertrykt og underlegen posisjon blant andre individer».

Nyliberalistisk tenkning (à la Ayn Rand og Tea Party bevegelsen) setter likhetsprinsippet om at alle har det samme utgangspunktet i det frie markedet som en forutsetning for sin politiske tenkning, men anser samtidig dette som et historisk (empirisk) faktum, en slags naturtilstand som mennesket ikke kan vende tilbake til uten å gi avkall på enhver form for sivilisasjon og velstand. Rancières regner, som vi har sett, likhet som et aksiom: et kontingent, singulært, men like fullt historisk konstituert prinsipp som uunngåelig leder tenkningen fra det partikulære og individuelle til det fellesskapelige og universelle. Likhet er ikke noe vi bør eller ikke bør «vende tilbake til», ettersom det ikke er en empirisk tilstand, men et prinsipp, som må bekrefte igjen og igjen i singulære, politiske situasjoner.⁸ Vi må ta utgangspunkt i likhet, hvis ikke vil vi ikke kunne tenke og bekrefte frihet i handling, synes Rancières å hevde.

Der nyliberalismen trekker slutningen om at sosial likhet uunngåelig må gå over i sosial ulikhet, vil Rancières med sin politiske tenkning si at ulikhet ikke nødvendigvis erstatter likhet, men at ulikhet tvert imot kan *bekrefte* likhet. Ulikhet i meninger, i sosial velstand, osv., må legitimeres rasjonelt, og dermed bekrefte likhetens prinsipielle primat. Jeg vil ikke gå nærmere inn på det her.⁹ Poenget jeg her vil fremheve er at Rancières med sitt likhetsaksiom unngår den apori som nyliberalismens likhetsprinsipp vikles inn i gjennom sin avvisning av likhet som et historisk utgangspunkt som ikke lenger er et realistisk scenario. Om likhet er et realistisk scenario eller ikke er et empirisk spørsmål Rancières ikke er forpliktet til å mene noe om. Det som gjelder er gang på gang, utrettelig og i enhver politisk situasjon, å bekrefte likhet gjennom handlinger som skjærer igjennom og forflytter grensene for distribusjonen av det sansbare. Gjennom å yte motstand mot det eller dem som bestemmer hva som er likt og hva som er ulikt, gjennom å vise at *det kunne vært annerledes*, bekrefte likhet mellom «oss» og «dem», mellom den ene og den andres intellekt, gjennom ulikhet – gjennom rekonfigureringen

av forholdet mellom det som er, og det som kunne vært, en del av vår sansbare (*sensible*) verden.

NOTER

¹ Rancières var sammen med Althusser (og flere andre) medforfatter av *Lire le capital* (1965), et av de viktigste og mest innflytelsesrike marxistiske verkene etter 2. verdenskrig. Rancières brøt med Althusser etter en uenighet om betydningen av opprøret i Paris mai '68.

² Det kan her bemerkes at jeg oversetter *sensible* med sansbar i stedet for sanselig, slik det gjøres i den norske oversettelsen (*Sanselighetens politikk*). Dette for å unngå uheldige assosiasjoner til det sensuelle. Det franske «sensible» dreier seg om det som kan sanses eller oppfattes, noe merkbart, men den vanligste betydningen er kanskje «følsom» eller «mottagelig». Roten «sens» er enda mer flertydig enn det engelske «sense» – i tillegg til «sans», «mening/betydning» og «fornuft» betyr det også «retning». (Takk til Bård Hobæk for kommentarer til oversettelsen.)

³ Jeg har her valgt å sitere den engelske oversettelsen, som ligger tettere opp mot originalen. I den norske oversettelsen heter det: «I kunstens estetiske regime er kunstens gjenstander identifisert ut fra deres tilhørighet til et spesifikt regime av det sanselige. Det sanselige i dette regimet er avskåret fra vanlige forbindelser og bebodd av en heterogen kraft, kraften til en tanke som selv er blitt fremmed for seg selv: et identisk produkt av et ikke-produkt, viten omformet til ikke-viten, logos identisk med patos, intensjon identisk med det intensjonsløse osv» (Rancières 2012a:268).

⁴ Platons hovedankepunkt mot tragediediktningen er at den i stedet for å oppdra borgerne, distraherer dem fra sine borgerplikter og nærer opp under lidenskapene heller enn fornuften. Jf. *Staten*, 605a–c (Platon 2001:379–9). Jf. også kapittelet om det etiske regimet ovenfor.

⁵ Jf. også følgende, interessante passasje fra *Den emansiperte tilskuer*: «I drømmen om den nye, umiddelbart politiske kunstneren, ligger det en forestilling om at man kan sette den politiske aksjonens virkelighet opp mot kunsten, som, fordi den er innesperret i museets innhegning, er et simulakrum. Ved å oppheve den estetiske avstanden som er uløselig forbundet med kunstens politikk, har denne visjonen kanskje en motsatt virkning. Når den fjerner avstanden mellom estetikens politikk og politikens estetikk, utvisker den også det særegne i måten politikken skaper en arena for ekte subjektivering på. Og drømmen om den politiske kunstneren oppvurderer paradoksalt nok den tradisjonelle oppfatningen av kunstneren som virtuos og strateg, ved på ny å knytte kunstens virkningsfullhet til virkeliggjøringen av kunstnerens intensjoner» (Rancières 2012b:117).

⁶ Den fordummende effekten av pedagogiske overføringer fra en vitende mester til en uvitende elev eksplisiteres av Rancières i detalj i *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (Rancières 1987).

⁷ I *Den emansiperte tilskuer* kommer Rancières med flere eksempler av nyere dato på hvordan politisk motiverte kunstprosjekter kan ha effekter på det politiske feltet. Blant annet fremheves prosjektet «Je et Nous» (Frankrike, 2003) av kunstnergruppen *Campement urbain* – et prosjekt som ifølge Rancières var uten et bestemt politisk budskap – som politisk i den rette (det vil si Rancières) forstand av ordet (2012b:97). Det samme gjør filmene *Ossos, No Quarto da Vanda* og *Juvente em marcha* av den portugisiske filmskaperen Pedro Costa (2012b:122–129). Aktivistisk kunst av den typen Mathieu Laurette har bedrevet i Frankrike og The Yes Men i USA omtales derimot som «spill for galleriet» – hvor velment det enn måtte være (2012b:114). Jeg kan ikke se at Rancières klart viser hvordan intensjonen påvirker eller ikke påvirker effekten disse verkene har på det politiske. Det han viser, er at den politisk motiverte kunstens foregripelse av verkets effekt begrenser medvirkningen fra mottakerens side, gjennom å bestemme eller legge føring for hvordan mottakeren skal tenke og sanse verket. Jf. særlig essayet

«Den politiske kunstens paradokser» (2012b:77–129). Argumentet om fraværet av kausalitet utdypes i Rancière 2009.

⁸ «[Equality] is not ... a founding ontological principle but a condition that only functions when it is put into action» (Rancière 2006:52).

⁹ For videre lesning om Rancières politiske filosofi, se f. eks. hans bok *Mésentente* (på engelsk *Disagreement*), samt referanseverket *Jacques Rancière: History, politics, aesthetics*, redigert av G. Rockhill og P. Watts (Duke UP, Durham/London 2009).

LITTERATUR

Althusser, L., Balibar, É., Establet, R., Macherey, P., Rancière, J. 2008, *Lire le Capital*, Presses Universitaires de France.

Bale, K. 2012, «Etterord», i *Den emansiperte tilskuer*, Rancière, J., 209–231, Pax Forlag A/S, Oslo.

Platon. 2001, *Staten*, Mørland, H. (overs.), Vidarforlaget, Oslo.

Rancière, J. 1987, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris.

-----, 2006, *The Politics of Aesthetics*, Rockhill, G. (overs.), Continuum, London/New York.

-----, 2009, «Afterword / The method of equality: An answer to some questions», i *Jacques Rancière: History, politics, aesthetics*, Rockhill, G., Watts, P. (red.), 273–289, Duke UP, Durham/London.

-----, 2012a, *Sanselighetens politikk*, Maurseth, A.B. (overs.), Cappelen Damm, Oslo.

-----, 2012b, *Den emansiperte tilskuer*, Uvsløkk, G. (overs.), Pax Forlag A/S, Oslo.

Rockhill, G. 2004, «Glossary of technical terms», i *The Politics of Aesthetics*, Rancière, J., 80–93, Continuum, London.

Rockhill, G. og Watts, P. (red.). 2009, *Jacques Rancière: History, politics, aesthetics*, Duke UP, Durham/London.