

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och kommunikation  
Magisteruppsats 30 hp | Estetik | Vårterminen 2011

# Dissensus i *sensus communis*

– Kants estetiska omdöme och Jacques Rancière

Av: Fredrik Bernholm  
Handledare: Sven-Olov Wallenstein

# Sammanfattning/ Abstract

Den här uppsatsen undersöker förhållandet mellan Kants estetiska omdöme, såsom det formuleras i *Kritik av omdömeskraften*, och Jacques Rancières estetiska projekt, framförallt i förhållande till begreppet dissensus. Dels försöker uppsatsen spåra arvet från Kant hos Rancière och visa hur detta tar sig uttryck, dels ställer den frågan om hur Kants omdöme politiseras med Rancières dissensus. Detta sker i två kapitel, varav det första är en läsning av Kants kritik av den estetiska omdömeskraften, mot bakgrund av idén om dissensus, och det andra en genomgång av Rancières formulering av dissensus, samt relaterade begrepp såsom konstens identifikationsregimer och ”fras-bilden”. Vidare jämför det andra kapitlet Rancières dissensus med Kants idé om det ”intresselösa” i det estetiska omdömet, samt visar vilka politiska eller metapolitiska implikationer Rancière tillskriver det senare. Uppsatsen visar hur Kants estetiska omdöme är oundgängligt för Rancières estetisk-politiska filosofiska projekt och att flera av hans viktigaste begrepp vilar tungt mot Kant. Den visar också, med hjälp av Rancière, på ett möjligt sätt att ge Kants estetiska omdöme politisk betydelse, delvis i motsättning till de politiska läsningar av den tredje Kritiken som främst tar fasta på *sensus communis* som ett vittne om en konsensuell gemenskap. Rancière visar med sina omformuleringar av Kants intresselösa omdöme att en sådan gemenskap alltid föregås av ett visst dissensus – ett brott med de dominerande formerna för den gemensamma sinnligheten.

(Nyckelord: dissensus, estetik, estetiskt omdöme, intresselöshet, Kant, *Kritik av omdömeskraften*, politik, Rancière, *sensus communis*)

This paper explores the relationship between Kant's aesthetic judgment, as formulated in the *Critique of Judgment*, and Jacques Rancière's aesthetic project, specifically the way in which the concept of dissensus is developed in the work of Rancière. The purpose of the paper is two-fold: first, to trace the legacy of Kant in Rancière and second, to pose the question of how Kant's judgment is politicized in Rancière's reading. This is discussed in two chapters, the first of which is a reading of Kant's critique of aesthetic judgment in light of the notion of dissensus; the second chapter examines the concept of dissensus in Rancière, as well as other related concepts, such as the regimes of art, and the 'image-phrase'. The second chapter also offers a comparison between Rancière's dissensus and the notion of 'disinterestedness' in Kant's aesthetic judgment, showing how Rancière draws out from the latter a set of political or meta-political implications. Ultimately, the paper serves to underline the essential role that Kant's aesthetic judgment plays in the development of Rancière's aesthetic project, examining how several of Rancière's most important concepts lean heavily on Kant for philosophical support. With the help of Rancière, the paper also provides an alternative way to give political significance to Kant's aesthetic judgment, partly in opposition to those political readings of the third *Critique* that primarily focus on *sensus communis* as a testimony of a consensual community. By way of rearticulating Kant's disinterested judgment, Rancière shows that this community is always preceded by a certain dissensus – a break with the dominant forms of a shared sensible community.

(Keywords: aesthetics, aesthetic judgment, *Critique of Judgment*, dissensus, disinterestedness, Kant, politics, Rancière, *sensus communis*)

# Innehållsförteckning

Introduktion.....	1
Forskningsöversikt .....	2
Kants estetiska omdöme .....	7
Erinran om omdömeskraften .....	7
Bestämmande och reflekterande omdöme.....	8
Suspension .....	12
Begreppens intressen.....	13
Kontemplation.....	16
Produktion (en andra natur).....	20
Slutsatser om <i>sensus communis</i> .....	21
Jacques Rancières estetiska omdöme .....	23
Dissensus i Kants estetiska omdöme.....	27
Dissensus i det sköna kontra det sublima.....	29
Dissensus och <i>sensus communis</i> .....	31
Konstens identifikationsregimer och Kants omdömeskraft.....	33
Fras-bilden.....	37
Metapolitik.....	43
Slutsatser .....	46
Bibliografi.....	49

# Introduktion

I den sextionde paragrafen av *Kritik av omdömeskraften* (1790) skriver Kant att det samhälle som kämpar med svårigheten att förena frihet med tvång måste ”uppfinna konsten att ömsesidigt kommunicera idéer mellan den mest utbildade och den råare delen”.<sup>1</sup> För Kant är det estetiska omdömet, som han envist kallar för ”smak”, just en sådan uppfinning. Underförstått identifierar Kant en potentiell strid mellan samhällsklasser, vilket i ljuset av den då nyligen antända franska revolutionen inte är förvånande. I en sådan strid duger det inte att hänvisa till rådande bestämda begrepp och föreställningar, och förstås inte heller till rent subjektiva böjelser – man måste tvärtom göra sig av med dessa för inta ett ”vidsynt tänkesätt”, ett tänkesätt som tar spjärn mot lustens och olustens allmänmänskliga giltighet och inget annat. Ett sådant omdöme, säger Kant, svarar mot ett sinne för det gemensamma, ett *sensus communis* (KAO, § 40, 153). Likväl är det om detta estetiska omdöme, och den gemensamma sfär det markerar, striden utspelar sig. Vad betyder då denna strid om ”smaken”? Den franske filosofen Jacques Rancière är en av dem som på senare tid försökt besvara den frågan. I det här sammanhanget framstår ett av hans begrepp som särskilt centralt – dissensus. En del av Rancières projekt tar Kants estetiska omdöme som utgångspunkt för en av konstens historiska skepnader, som ett uttryck för en specifik regim för identifikation och produktion av konst. Men estetiken är mycket mer än så för Rancière. Den utgör i själva verket hjärtat i det politiska. Uppsatsen kommer antyda ett svar på ovanstående fråga genom att härleda Rancières resonemang om dissensus och det estetiska till Kants kritik av den estetiska omdömeskraften.

En förhållandevis vanlig uppfattning om Kants estetiska omdöme är att det visar en möjlighet till samförstånd mellan människor. Det slags gemensamma sinne Kant föreställde sig, *sensus communis*, ses ofta som uttryck för en sådan konsensus, som inte sällan ges politisk betydelse. Förmodligen går det att ge ett sådant påstående vitt skilda politiska följder, och jag vänder mig inte så mycket mot den känsla av gemenskap som uppenbarligen finns i *sensus communis*. Men dylika tolkningar riskerar att glömma något, som är en förutsättning för *sen-*

---

<sup>1</sup> Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Stockholm: Bokförlaget Thales, 2003), § 60, s. 216. Hädanefter sker hänvisningar till *Kritik av omdömeskraften* (KAO) i löpande text enligt följande: (KAO, §, xx).

*sus communis* i Kants mening, och som får konsekvenser för den förutsatta delade gemenskapen. Med hjälp av Rancières omformuleringar vill jag visa att Kants estetiska omdöme föregås av och vittnar om en konflikt, ett brott med de dominerande begrepp och former som strukturerar den gemensamma sinnligheten. Kant kallar detta för intresselöshet, Rancière ger det namnet dissensus. Detta dissensus kan hittas både i det estetiska omdömet, i ett estetiskt tänkande (eller icke-tänkande), och i relationen mellan politiska subjekt. Uppsatsen är således en jämförelse mellan Kants estetiska omdöme och Jacques Rancières estetisk-politiska projekt, och tar sikte på relationen mellan det estetiska omdömet och Rancières omformulering av detsamma genom begreppet dissensus. Kapitel ett består av en läsning av första delen av Kants *Kritik av omdömeskraften* som delvis konvergerar mot idén om dissensus, i syfte att lyfta fram de aspekter som är viktiga för Rancières projekt. Även om kapitlet kan ses som en läsning av Kant i egen rätt, utgör det i än större utsträckning en nödvändig bakgrund till det efterföljande kapitlet, där flera av Rancières idéer diskuteras i relation till Kants estetiska omdöme. På vilket sätt förutsätter då Rancières estetisk-politiska projekt Kants estetiska omdömeskraft? Hur omformulerar och politiserar Rancière det estetiska hos Kant, det vill säga, hur förhåller sig Rancières dissensus till Kants intresselöshet? Och i slutändan, vad föranleder Rancières omformulering?

## Forskningsöversikt

Om Kants *Kritik av omdömeskraften* har det naturligtvis skrivits en oöverskådlig mängd text. Paul Guyers bok *The Claims of Taste* är en av de vanligast förekommande referenserna bland Kants kommentatorer, och kan i mängden av Kant-forskning knappast ignoreras. Guyer behandlar Kants *Kritik av omdömeskraften* på dess filosofis egna villkor, genom att utförligt och analytiskt pröva argumenten om det sköna mot Kants transcendentala idealism i sin helhet. Användningen av Guyers bok begränsar sig dock till att i några fall tjäna som stöd för min argumentation, och i enstaka fall som motpol. I långt större utsträckning har Rancières om- och återformuleringar av Kants estetiska omdöme använts som utgångspunkt, såväl de explicita som de implicita referenserna. Snarare än att pröva Kants filosofi mot sig själv, såsom Guyer, plockar Rancière istället upp teman från Kant som låter sig utvecklas till en filosofi i egen rätt. Dessa två sätt att hantera Kants arv skiljer sig därför radikalt åt – det första leder Kants filosofi i bevis medan det andra placerar Kants idéer i andra och nya sammanhang. Den här uppsatsen försöker sig inte så mycket på det förra men formulerar däremot i någon mån Rancières idéer i kantianska termer och vice versa. Detta sker inte nödvändigtvis för att härle-

da allt tillbaka till Kant utan för att diskutera aktuella frågor om estetik och politik, för vilka Kant i hög grad fortfarande är relevant.

Även om förbindelsen till Kant ofta förblir outtalad hos Rancière, finns det stunder då han använder Kants terminologi. Särskilt tydligt är det i en kort text med namnet ”The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge” som diskuterar estetikens relation till undertiteln respektive domäner genom Kants intresselöshet. Även idén om dissensus ges här kantianska grunder, om än i komprimerade ordalag. Arvet från Kant skymtar ofta fram hos Rancière, men ges sällan någon utförligare förankring. Detta gäller större delen av Rancières estetiska tänkande. Böcker som *Dissensus*, *Aesthetic and its Discontents*, *The Aesthetic Unconscious* är alla exempel på det. Kanske är det just det outtalade som gör Rancières texter så frestande att formulera i kantianska termer, vilket delvis är vad jag försökt mig på i uppsatsens första del. I det avseendet har också Jean-François Lyotard varit till stor hjälp. Av särskilt värde har essän ”*Sensus communis: The Subject in statu nascendi*” varit, som utforskar det estetiska omdömet (om det sköna) som en subjektivitet i vardande. Även hans föreläsningar om det sublima (*Lessons on the Analytic of the Sublime*, särskilt inledningen) har varit viktig.<sup>2</sup> Rancière går inte sällan i polemik med Lyotards hantering av Kant, dels för att Lyotard i Rancières ögon gör det sublima till något det inte är, dels för att han bortser från det skönas potential (även fast Lyotard är en mycket noggrann läsare av Kant).<sup>3</sup> Detta till trots bör det påpekas att Lyotards uppfattning om det sköna inte ligger särskilt långt ifrån Rancières. Idén om dissensus i det estetiska omdömet kan nämligen i rudimentär form hittas också hos Lyotard.<sup>4</sup> Lyotard uppmärksammar den oenighet mellan förstånd och inbillningskraft som uppstår i ”skarven” mellan given kunskap och det sköna, men gör till skillnad från Rancière inte någon stor sak av detta och betonar istället oenigheten, eller snarare avgrunden, mellan förmågorna i det sublima.<sup>5</sup> Men det sköna ges även hos Lyotard stor vikt, och markerar till och med subjektets födelse.<sup>6</sup>

Kapitlet om Kant, som delvis kan ses som politisk läsning av det estetiska omdömet, hämtar även inspiration från Hannah Arendts föreläsningar om Kant, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, som särskilt behandlar, och kanske till viss del omarbetar, det estetiska omdöme

---

<sup>2</sup> Jean-François Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime* [1991] (Stanford: Stanford University Press, 1994)

<sup>3</sup> Se Jacques Rancière, ”Lyotard and the Aesthetics of the Sublime” i *Aesthetics and its Discontents* (Cambridge, Malden: Polity Press, 2009)

<sup>4</sup> En sådan syn presenteras av Jean-François Lyotard i ”*Sensus communis: The Subject in statu nascendi*”, i *Who Comes After the Subject?*, red. Eduardo Cadava, Peter Connor, Jean-Luc Nancy (New York och London: Routledge, 1991).

<sup>5</sup> Lyotard, ”*Sensus communis: The Subject in statu nascendi*”, s. 228.

<sup>6</sup> Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, s. 20.

Kant presenterar i första delen av den tredje Kritiken.<sup>7</sup> Det är inte så mycket Arendts teoretiska diskussioner som till hennes perspektiv på omdömet som det första kapitlet står i skuld. Ibland hävdas det, av bland andra Lyotard, att Arendts läsning skulle vara så antropologiskt orienterad att den avviker från flera av Kants grundantaganden.<sup>8</sup> Det må så vara att Arendt behandlade omdömet i flera sammanhang, dels såsom tillhörande det praktiska politiska livet, *vita activa*, men även, och inte minst, som en kontemplativ tankeförmåga, *vita contemplativa*, i linje med Kant.<sup>9</sup> Det senare är det omdöme Arendt presenterar i ovan nämnda föreläsningar, och förmodligen är detta samma omdöme som hon avsåg att presentera (men tyvärr aldrig hann) i den avslutande volymen av *The Life of the Mind*, tänkt att heta *Judging* (de föregående två, *Thinking* och *Willing* (1978) bygger också i någon mån på Kants två andra Kritiker). Här blir omdömet politiskt inte för att det griper in i en politisk sfär, utan som en förmåga att *tänka* politisk i förhållande till en gemensam sfär ("som om" det gick att tänka i vars och ens ställe). Det är en tvistefråga huruvida denna gemensamma sfär ska uppfattas som föreställd eller reell hos Arendt (om det nu går att skilja åt).<sup>10</sup> Arendts uppfattning om relationen mellan det estetiska och det politiska sammanfaller även delvis med Rancières – konst och politik hör ihop, menar Arendt, i egenskap av att vara publika fenomen.<sup>11</sup> De är med andra ord båda delar av en gemensam rumtid, en delad (men likväl fenomenell) sinnlighet. Även om en uppfattning om det estetiska omdömet kritiska potential återfinns hos båda bör det kanske också nämnas att Arendts tolkning av Kants omdöme på en viktig punkt förmodligen står i motsats till Rancières. Det finns hos Arendt antydningar om ett kantianskt omdöme som vittnar om potentiellt konsensus (återigen genom *sensus communis*). Samma omdöme kopplar Rancière till en idé om dissensus, och även om detta inte befinner sig på samma "plats" – dissensus behöver ju inte nödvändigtvis stå i motsats till konsensus – går det förmodligen att hävda att deras Kant-läsningar är inkompatibla.<sup>12</sup> Arendts politiska läsning har möjligen också ledsagat en sådan som Jürgen Habermas.<sup>13</sup> Tanken om möjligheten av konsensus som det politiskas grundval, samt arvet från Kant, finns åtminstone uppenbart i hans idé om den "ideala talsitua-

---

<sup>7</sup> Hannah Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy* (Chicago: The University of Chicago Press, 1992).

<sup>8</sup> Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, s. 18. För en översiktlig men likväl djupgående jämförelse mellan Arendts och Lyotards respektive Kant-läsningar, se Sven-Olov Wallenstein, "Arendt och Lyotard som läsare av Kant" i *Konsten att handla – konsten att tänka: Hannah Arendt om det politiska* (Stockholm: Axl Boks, 2011).

<sup>9</sup> Ronald Beiner, "Interpretive Essay" i *Lectures on Kant's Political Philosophy* av Hannah Arendt (Chicago: The University of Chicago Press, 1992), s. 91-93.

<sup>10</sup> Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, s. 7.

<sup>11</sup> Hannah Arendt, *Between Past and Future* (New York: The Viking Press, 1961), s. 218.

<sup>12</sup> Man kan tänka sig ett dissensus som föregår konsensus.

<sup>13</sup> Beiner, "Interpretive Essay", s. 120.

tionen”, och det politiska som ”kommunikativt handlande”.<sup>14</sup> Även om liknande tolkningar av Kants *sensus communis* är ganska vanligt förekommande kommer jag endast i korthet ta upp dem till diskussion. Anledningen till det är framförallt att ett mer fullständigt resonemang skulle leda uppsatsen i en riktning den inte är avsedd att ta, även om en utförligare undersökning om dissensus kontra konsensus naturligtvis skulle vara relevant också i det sammanhang uppsatsen rör sig i. Också antologin *Dissensus Communis* bör nämnas, vilken innehåller ett antal politiska läsningar som alla mer eller mindre tar spjörn mot Kants *sensus communis*.<sup>15</sup>

I mängden av Kant-kommentarer förtjänar också Gilles Deleuzes korta men koncisa bok om Kants kritiska filosofi uppmärksamhet, en bok som spänner över alla tre Kritiker och behandlar ”förmågornas” relationer till varandra. Om relationen mellan Kant och Rancière har det däremot inte skrivits mycket alls. Bland de få exempel som finns bör kanske särskilt Davide Panagias *The Political Life of Sensation* nämnas, som består av en serie estetisk-politiska analyser. Panagia tar utgångspunkt i Rancières dissensus, som han menar ansluter till Kants intresselöshet. Utöver den slutsatsen, som jag delar, iscensätter Panagias bok Rancières teori snarare än att diskutera dess kantianska förutsättningar, vilket gör bokens användbarhet begränsad i det här sammanhanget. Michael J. Shapiros *Cinematic Geopolitics* tar även den upp relationen mellan Kant och Rancière, främst genom en diskussion om det sublima. Shapiro skisserar idén om det politiska som en distribution och konfiguration av det sinnliga, en föreställning som han menar delas av flera post-kantianer, såsom Deleuze och Rancière (även om Shapiros egna formuleringar framförallt står i skuld till den senare).<sup>16</sup> Rancières dissensus betraktas här som ett uttryck för oenigheten mellan förmågorna i Kants sublima. Frågan är hur långt man kommer med ett sådant resonemang innan man tvingas kliva över gränsen för Rancières projekt. Ett potentiellt svar på den frågan finns i kapitel två. Idén om dissensus relateras i första hand till det sköna i den här uppsatsen.

Relationen mellan Kant, Rancière och Deleuze är föremål också för en uppsats av Katharine Wolfe med det talande namnet “From Aesthetics to Politics: Rancière, Kant and Deleuze”.<sup>17</sup> Wolfe försöker visa hur Rancières idéer om en ”politisk estetik” och ”estetisk politik” anknyter till Kant. Även Wolfe hävdar att det sublimas ”dissensuella” potential är långt större än det skönas, och knyter detta dissensus till de former som *a priori* villkorar erfandet i den

---

<sup>14</sup> Se Jürgen Habermas, *The Theory of Communicative Action Vol. 1* (Boston: Beacon Press, 1981).

<sup>15</sup> *Dissensus Communis: Between Ethics and Politics*, red. Peg Birmingham, Philippe van Haute (Rotterdam: Kok Pharos Publishing House, 1995).

<sup>16</sup> Michael J. Shapiro, *Cinematic Geopolitics* (New York: Routledge, 2009), s. 95.

<sup>17</sup> Katharine Wolfe, “From Aesthetics to Politics: Rancière, Kant and Deleuze” (2006), (<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=382>), kontrollerad 18 april, kl. 12.10.



första Kritiken. Här förlorar hon dock mig. Även om Rancières definition av den ”politiska estetiken” anspelar på *Kritik av det rena förnuftets* åskådningsformer syftar den inte alls på den ”transcendentala estetiken” (vilket i slutändan skulle göra Rancières projekt till en absurd strid om de kantianska kategorierna).

I det andra kapitlet diskuteras ur flera vinklar Rancières omformulering av Kants estetiska omdöme. Ett avsnitt tar upp frågan om den estetiska konstens historia, mot bakgrund av J.M. Bernsteins resonemang utifrån Kant i *The Fate of Art*. Hans slutsatser om konsten och det estetiska omdömet liknar på ytan Rancières, men döljer, ska det visa sig, en klyfta dem emellan. Bernsteins utläggning av det estetiska omdömet har dessutom bitvis varit klargörande för min Kant-läsning (vad gäller förhållandet mellan bestämmande och reflekterande omdöme).

# Kants estetiska omdöme

Följande kapitel är ett försök att artikulera den kritiska och, med Rancière, politiska potentialen i Kants estetiska omdöme. Det innebär inte att jag avser att behandla hela den första delen av *Kritik av omdömeskraften*, avgränsningen är förstås strängare än så. Läsningarna av Kants tredje Kritik sker inte sällan mot bakgrund av en samtida förståelse av konst, vilket tenderar att ge ”smaken” en snävare betydelse än vad den skulle kunna ha. Jag vill istället visa att det estetiska omdömet är ett slags tänkandets nollpunkt, som inte i första hand är förbehållet kontemplerationen över konst, utan överhuvudtaget har att göra med världen såsom den upplevs med sinnen, och framförallt, sättet att göra denna sinnlighet begriplig på. Följande undersökning kommer att kretsa kring det Kant kallar ”intresselöshet”. I intresselösheten finns en radikalt kritisk potential – ett upphävande av de former, regler och begrepp som strukturerar erfarenheten. Dessa egenskaper hos det estetiska omdömet uppträder i och definierar det specifika sensorium som utmärker det estetiska, som det formuleras av Kant. Samma egenskaper gör det estetiska omdömet politiskt hos Rancière (vilket nästa kapitel kommer att visa). Vad gör då Kants estetiska omdöme till en kritisk förmåga, och vari ligger dess politiska potential?

## Erinran om omdömeskraften

I första momentet av analytiken av det sköna hävdar Kant att ett estetiskt omdöme är en förmåga att fälla ett omdöme ”utan allt intresse” (KAO, § 5, 65). En förmåga att höja sig över alla möjliga intressen, egna såväl som andras, ”som om” ett omdöme då skulle kunna fällas i ”vars och ens ställe”, som om ett sådant omdöme kunde svara och jämföra sig mot ett föreställt gemensamt sinne, *sensus communis* (KAO, § 40, 152). Detta ger det estetiska omdömet dess karaktäristiska egenskap: fastän det inte kan vara annat än subjektivt, upplevs det som om det vore allmängiltigt. Det förutsätter en delad gemenskap, ett samhälle. Kant hävdar att det är just detta som framträder i ett smakomdöme, när man kallar något ”skönt” (KAO, § 6, 66). Villkoren för en sådan intersubjektiv ståndpunkt, som tar spjärn mot en subjektiv förmåga till lust som antas vara gemensam för alla, är att såväl det egna begäret som eventuella allmänna intressen ignoreras. Denna ”intresselöshet” förutsätter emellertid något som kanske

inte låter lika självklart – Kant vidhåller att omdömet också måste vara begreppslöst (KAO, § 5, 64). Varför är det då så, och varför framför Kant detta villkor med sådan emfas? Man kan hävda, som Kant också gör, att ett omdöme som grundar sig på eller syftar mot begrepp inte längre gäller det sköna, utan det goda, som ju kan och, för Kant, måste förmedlas via begrepp (omdömet skulle då tänga moralens område).<sup>18</sup> Det argumentet vilar mot Kants uttalade strävan att upprätta gränser mellan tankens olika områden (vilket ju utgör hans kritiska metod och uppdrag). Ett annat sådant argument är att det estetiska omdömet helt enkelt baserar sig på en subjektiv känsla, och att det därför aldrig kan stödja sig mot några begreppsliga regler. Det estetiska omdömet är inte heller ett kunskapsomdöme. Argumenten är förstås riktiga men missar poängen, eller döljer den snarare. Vad jag vill uppmärksamma här är begreppens ställning, mer precist deras relation till intresset. En sådan finns nämligen, och även om Kant faktiskt aldrig säger det rakt ut är den relationen central för hans intresselösa omdöme. Av den anledningen *måste* ett intresselöst omdöme vara begreppslöst. Kant insisterar på att det omdöme som tar spjörn mot begrepp inte är ”rent”, eftersom att dessa ”inskränker”, till och med utövar ”tvång” mot inbillningskraftens frihet (KAO, § 40, 154). Ändå är begreppen ständigt närvarande i *Kritik av omdömeskraften*. I det följande ska jag visa skälen till att Kants *sensus communis*, och det intresselösa estetiska omdömet, måste föregås av en suspension av förståndets bestämda begrepp (vilket är vad Rancière kallar dissensus). Detta obstinata förhållande till det rådande är på samma gång det som uttrycker omdömet kritiska och politiska potential.

### Bestämmande och reflekterande omdöme

För att få syn på vad det estetiska omdömet frihet från begrepp egentligen innebär måste det ställas sida vid sida med det Kant kallar för *bestämmande* omdöme. Det bestämmande omdömet finns ständigt i bakgrunden också i den tredje Kritiken för att visa vad det estetiska omdömet *inte* är. Samtidigt är det estetiska omdömet nära släktskap med det bestämmande omdömet orsaken till att det, trots att det är helt och hållet subjektivt, upplevs som allmängiltigt. Ett bestämmande omdöme är nämligen ett kunskapsomdöme, ett sådant vi vanemässigt faller när vi ser föremål vi känner igen, och möjligheten till det måste, hävdar Kant, kunna förutsättas hos var och en (KAO, § 39, 151). Frågan för den tredje Kritiken gäller emellertid inte längre gränserna för kunskapen, även om den ändå kan sägas vara en fortsättning på ett projekt som etablerar gränserna, och kanske också anger en startpunkt för tänkandet som så-

---

<sup>18</sup> Paul Guyer, *Kant and the Claims of Taste* (Cambridge och London: Harvard University Press, 1979), s. 179.

dant.<sup>19</sup> Om den första Kritiken framförallt behandlade kunskapsförmågan, och den andra, *Kritik av det praktiska förnuftet*, behandlade den högre bestämningen av begäret, det vill säga viljan och med den moralen, behandlar *Kritik av omdömeskraften* det som finns mellan dessa två: känslan av lust eller olust, med vars hjälp en särskild typ av omdöme kan fällas (KAO, Inl. III, 30).<sup>20</sup> Det estetiska omdömet befinner sig mitt emellan kunskap och moral, mellan den teoretiska och den praktiska domänen. (Och kanske är det som Deleuze hävdar, att den tredje Kritiken snarare än att slå en bro mellan den första och den andra Kritiken, som Kant själv hävdar, egentligen utgör deras fundament.<sup>21</sup>)

Så vad förenar då bestämmande och estetiska omdömen och vilka är skillnaderna? Omdömeskraften är, skriver Kant i inledningen, ”förmågan att tänka det enskilda såsom subsumerat under det allmänna”, och det kan som sagt ske på två sätt (KAO, Inl. IV, 31). Ett bestämmande omdöme ordnar något enskilt under en redan given allmän lag, regel eller princip, det vill säga ett bestämt begrepp. I ett estetiskt omdöme finns däremot ingen given regel eller princip att tillgå och måste därför sökas upp. Ett sådant *reflekterande* omdöme gör det möjligt att stiga upp mot det allmänna utifrån det enskilda, utan att det allmänna redan är givet. Här är omdömet beroende av en helt och hållet subjektiv princip, det är inför sig själv ”såväl föremål som lag”, eller med andra ord: autonomt (KAO, § 36, 146). Det reflekterande estetiska omdömet söker upp regeln med utgångspunkt i sig själv, och prövar i en reflexiv akt ett föremål mot känslan av lust eller olust. Att det estetiska omdömet stiftar sin egen lag innebär enligt Kant att det, till skillnad från ett bestämmande kunskapsomdöme, vare sig kan grundas på eller syfta mot ett begrepp; det kan inte vila mot någon annan princip än sin egen, och är därför inte logiskt, ett omdöme som man kan sluta sig till utifrån givna begreppsliga regler, utan istället intuitivt, baserat på känsla (KAO, § 59, 210).

Såväl det bestämmande som det reflekterande omdömet produceras med hjälp av samma två förmågor, inbillningskraft och förstånd. Genom att sammanfoga den mångfald som ges oss via sinnena reproducerar eller, som vi ska se, producerar inbillningskraften en åskådning (som alltid är en inre form även om den korresponderar mot ett yttre materiellt objekt).

---

<sup>19</sup> ”Tänkande” används här i en vidare mening än hos Kant, hos vilken det syftar på ”kunskap genom begrepp”, alltså de logiska och diskursiva tankeoperationer som framförallt behandlas i *Kritik av det rena förnuftet*. Kant säger där att förmågan till sådana omdömen är exakt densamma som förmågan att tänka. Se Immanuel Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, övers. Jeanette Emt (Stockholm: Bokförlaget Thales, 2004), A 81. Att fälla ett omdöme ”före alla begrepp”, ett estetiskt omdöme, är således inte att ”tänka” i strikt mening. Det estetiska ”icke-tänkandet” innehåller också delvis en omedveten aspekt, vilket Kant visar med utläggningen om geniet.

<sup>20</sup> Immanuel Kant, *Kritik av det praktiska förnuftet*, övers. Fredrik Linde (Stockholm: Bokförlaget Thales, 2004), Inledning, s. 31.

<sup>21</sup> Gilles Deleuze, ”The Idea of Genesis in Kant’s Aesthetics” i *Angelaki: journal of the theoretical humanities*, vol. 5, nr. 3 (2000): s. 60.

Åskådningen får i sin tur enhet, en lag, regel, princip, av förståndet.<sup>22</sup> I både det bestämmande och det estetiska omdömet (jag talar här om det sköna) finner dessa förmågor överensstämmelse. Inbillningskraften är i det bestämmande omdömet emellertid underkastad förståndets lag, och bidrar här med en åskådning *genom* förståndets begrepp (KAO, § 40, 154). Detta är en viktig skillnad. Åskådningen *reproduceras* här i enlighet med ett begrepp. Dels sorterar ett bestämmande omdöme sinnligheten under förståndets kategorier ("rena" förståndsbegrepp), vilket det, hos Kant, är tvingat till. Men ett bestämmande omdöme sorterar också det sinnligt givna under det Kant kallar "empiriska" begrepp (till exempel "stol" eller "palats"). De rena förståndsbegreppen kan inbillningskraften aldrig undslippa, men de begrepp som betecknar empiriska föremål är däremot, säger Kant, tillfälliga. I båda fallen rättar sig dock den form inbillningskraften ger föremålet efter begreppen, i båda fallen är inbillningskraften underkastad förståndets regler. Här kan man med rätta tala om *reproduktion*: inbillningskraften bidrar med en form enligt en redan given regel, det vill säga enligt de begrepp som förståndet tillhandahåller om erfarenheten. (Förnuftets idéer kan däremot aldrig åskådliggöras *direkt*, vilket Kant visar med det sublima.) I *Kritik av det rena förnuftet* beskriver Kant inbillningskraftens reproduktion som en förmåga att framställa det som inte är närvarande, vilket ju liknar åkallandet av minnen.<sup>23</sup> I den tredje Kritiken liknar inbillningskraftens reproduktion av åskådningar snarare det minne som uppstår utifrån omedvetna minnesspår, även om Kant inte själv uttrycker det så.<sup>24</sup> Inbillningskraften står i det bestämmande omdömet, med Kants ord, under "tvång av bestämda begrepp" och genomför ett slags passiv produktion av en för begreppet korresponderande åskådning (KAO, § 40, 154). Det handlar alltså om ett "oavsiktligt" återskapande av något i enlighet med ett begrepp, ett vanemässigt åskådliggörande, en klichéartad produktion. Det bestämmande omdömet, kan man säga, faller tillbaka på färdiga "scheman".

Samma över- eller underordning mellan inbillningskraft och förstånd finns inte i det reflekterande estetiska omdömet. Förhållandet är snarare det motsatta. Inbillningskraften står i ett estetiskt omdöme inte längre under tvång av förståndet, förståndet tjänar istället inbillningskraften – den senare står här med Kants ord i en "fri lagbundenhet" till den förra.<sup>25</sup> Detta tillåter inbillningskraften att inte bara reproducera åskådningar utan också, i fritt spel, *producera*

---

<sup>22</sup> Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, A 126.

<sup>23</sup> Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, B 151.

<sup>24</sup> Det omedvetna minnessystemet ska som bekant senare utvecklas främst med Freud. Med moderna termer, som vilar mot Freud, kan man säga att Kant i det första fallet talar om "episodiska" minnen, i det andra om "semantiska" minnen. Se t.ex. Mark Solms och Oliver Turnbull *Hjärnan och den inre världen – En introduktion till psykoanalysens neurovetenskapliga grunder*, övers. Per Rundgren (Falkenberg: Bokförlaget Natur och Kultur, 2005).

<sup>25</sup> Att inbillningskraften är fri med ändå lagbunden kan man förstå som en frihet från förståndets empiriska begrepp, under en fortsatt lagbundenhet till förståndets grundläggande kategorier, de "rena" förståndsbegreppen.

”slumpartade former av möjliga åskådningar” (KAO, § 22 Allmän anm., 97). Överensstämmelsen mellan inbillningskraft och förstånd är i det reflekterande omdömet inte villkorad av varken den förra eller den senare, utan uppstår istället i fritt spel dem emellan. Men det rör sig ändå snarast om en grad- än en artskillnad mellan typerna av omdömen. I såväl det objektiva bestämmande omdömet som i det (inter)subjektiva smakomdömet är inbillningskraften den skapande kraft som möjliggör dessa, i det bestämmande under tvång, i det reflekterande i frihet. Inte bara skönheten utan även kunskapen vilar alltså mot en djupt subjektiv grund.<sup>26</sup> Den materiella förnimmelsen av ett objekt är, påpekar Kant, alltid subjektiv (eftersom vi bara kan få kunskap om sinnliga föremål såsom ”framträdelse”) (KAO, § 8, 69). Det bestämmande omdömet relaterar förnimmelserna till objektet, men det sker inte vid ett estetiskt omdöme. Här reflekteras förnimmelserna endast i omdömet och relateras därför bara till subjektet själv och känslan av lust eller olust (KAO, § 3, 60). Egentligen fälls det estetiska omdömet inte alls om förnimmelserna själva utan om den *form* inbillningskraften sammanfogar av förnimmelserna i subjektets inre. Ett reflekterande estetiskt omdöme fälls alltså om sig själv – det prövar sin egen form mot känslan lust eller olust (KAO, § 14, 79).

Objektiv allmängiltighet får inbillningskraftens (re)produktion av ett föremål först när åskådningen korresponderar mot ett bestämt begrepp, vilket innebär att ett begrepp är ”bestämt” först när det har en ”adekvat korresponderande åskådning” (KAO, § 57 Anm. 1, 202). Bestämd kunskap får sin objektivitet först genom begrepp, via ett gemensamt språk, med vilket sinnligheten tämjts.<sup>27</sup> Ett språk som alltså på samma gång måste inskränka inbillningskraftens frihet (för att, återigen, ge begreppet en adekvat korresponderande åskådning). Omdömet är därför i sitt bestämmande modus inte på något sätt en sökande verksamhet, som om det letade efter rätt begrepp för åskådningen. Då skulle det reflektera. Snarare sker det passivt, eller ”oavsiktligt” som Kant uttrycker det, utifrån de regler som förståndet tillhandahåller för erfarenheten (KAO, Inl. VI, 40). Man kan tvärtom säga att begreppet kommer *före* åskådningen i det bestämmande omdömet (utan att nödvändigtvis föreställa sig någon temporalitet). Bestämmande omdömen har karaktären av att vara givna, gälla något redan känt. Ett reflekterande omdöme upprättar istället ett avstånd till det kända, vilket innebär ett visst avstånd till språket, som hålls på armlängds avstånd, alternativt ännu inte finns. Regeln för inbillningskraftens produkt finns däremot alltid redan tillgänglig i ett bestämmande omdöme, vilket betyder att inbillningskraftens åskådning medieras genom förståndets regel. Varje bestämt begrepp innehåller på så sätt ett ”schema” till den åskådning inbillningskraften (re)producerar.

---

<sup>26</sup> J.M. Bernstein, *The Fate of Art* (Cambridge och Oxford: Polity Press, 1992), s. 49.

<sup>27</sup> Bernstein, *The Fate of Art*, s. 49.

Det är med andra ord språket som ger erfarenheten dess konsistens, som avgränsar och konfigurerar sinnligheten. För Kant, såväl som för Rancière, är detta avgörande, och det är också detta som ligger till grund för det estetiska omdömet politiska potential.

## Suspension

Men går det verkligen att hävda en sådan sak med Kant, som ibland anklagas för just en naiv tilltro till språkets neutralitet? Redan *Kritik av det rena förnuftet* ger antydningar om de empiriska begreppens determinerande påverkan på inbillningskraften.<sup>28</sup> En stor del av undersökningen i *Kritik av omdömeskraften* utvecklar, om än indirekt och i omständliga ordalag, denna språkets relation till sinnligheten, där Kant inte bara hävdar att begreppen ordnar erfarenheten utan dessutom att samma ordning är tillfällig och godtycklig. Men innan jag ytterligare går in på den saken krävs ett förtydligande. Det är viktigt att minnas att Kant talar om begrepp i flera bemärkelser. I *Kritik av det rena förnuftet* undersöktes ju bland annat gränserna och möjligheterna för kunskap, med utgångspunkt i den ”transcendentala estetiken” (tiden och rummet som ”åskådningsformer”) som all sinnlighet, och därmed all möjlig kunskap står under ovillkorligt inflytande av. Därtill finns de redan nämnda ”rena” förståndsbegreppen, vilka dock inte är av samma typ som de begrepp vi vanligen använder i språket (även om de också alltid tar sig uttryck i språket). De rena förståndsbegreppen utgör fasta former, eller med Kants ord, ”kategorier” genom vilka allt tänkande ordnas (till exempel att all förändring har en orsak) (KAO, Inl. V, 35). Följaktligen kan vi aldrig veta något om tingen *i sig*, eftersom de endast kan framträda för oss genom åskådningsformerna och kategorierna. I den tredje Kritiken är det inte främst dessa aprioriska ”rena” begrepp Kant talar om. Där visar han istället att vi på ett liknande sätt filtrerar och ordnar erfarenheten genom *empiriska* begrepp.<sup>29</sup> Erfarenheten, påtalar Kant i inledningen, kan inte få sina regler enbart via de rena förståndsbegreppen utan måste kompletteras med tillfälliga empiriska regler, vilka i sin tur ordnas under andra mer

---

<sup>28</sup> Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, A 137/B 176.

<sup>29</sup> Det finns dock ett problem här, specifikt för Kants ”arkitektur”, som jag egentligen inte tänker ge mig in närmare på. Problemet har att göra med förståndets roll. Förnuftets idéer har ju en översinnlig kvalitet, men måste ändå kunna identifieras i sinnliga framträdelser. Även om förnuftet ligger bakom förnuftsiden krävs det alltså förstånd för att känna igen en sådan, omsatt som empiriskt erfarenhet. Ta till exempel förnuftsbegreppet mod. Begreppet kan bara få sinnlig åskådning genom analogi, det kan endast symboliseras. För att känna igen ett exempel på mod måste omdömet reflektera, och applicera begreppet mod på den modiga handlingen (den sinnliga åskådningen). Här är ju inte längre förnuftet inblandat, även om det är en av dess idéer som betecknas. Kanske visar Deleuze ett svar när han hänvisar till den första Kritiken, där Kant säger att det rena förnuftet i fall som dessa överlämnar allt till förståndet. Gilles Deleuze, *Kant's Critical Philosophy* (London och New York: Continuum, 2008), s. 8.

övergripande men lika tillfälliga regler, för att skapa ett sammanhängande system för erfarenheten. För detta ändamål behövs den reflekterande omdömeskraften (KAO, Inl. V, 36). Att dessa begrepp, till skillnad från de rena förståndsbegreppen, är tillfälliga – empiriska begrepp, säger Kant, har endast ”uppehållsort” – innebär samtidigt att de inte bara kan tilldelas sinnligheten utan också abstraheras från den (KAO, Inl. II, 26). En sådan abstraktion – som innebär en suspension av förståndet och de bestämda begrepp det tillhandahåller om erfarenheten – är för Kant ett krav för att ett estetiskt omdöme ska vara ”rent”. För att förekomma nästkommande kapitel: denna renhet, det vill säga suspensionen av de bestämda begreppen, är vad Rancière kallar för dissensus.

### Begreppens intressen

Vad menar då Kant, varför är omdömet avstånd från bestämda begrepp en förutsättning för ett rent estetiskt omdöme? Även om saken förs på tal först i § 16 kan man ana ett svar redan i § 2. Kant tar där som exempel ett palats:

Om någon frågar mig om jag finner det palats jag ser framför mig skönt, så kan jag visserligen säga att jag inte tycker om dylika ting som blott är gjorda för att begäpas, [...] eller på god rousseauanska smäda de rikas fåfänga, som utnyttjar folkets arbete till att uppföra sådana onödiga saker.<sup>30</sup>

Men, säger Kant i nästa andetag, detta är inte vad ett estetiskt omdöme handlar om. Palatsets existens och vad man eventuellt tycker om det, kan inte spela någon roll för den blotta sinnliga upplevelsen av det, och får inte inverka om ”smaken” ska stå fri från intressen. Ett omdöme som fälls under inflytande av intressen – privata böjelser, allmänna konventioner eller lagar – hämtar ju regler utifrån och inte från sig själv och är därmed partiskt, heteronomt, om än genom det egna begäret. Det Kant är ute efter här är ett ”vidsynt” och ”upplyst” tänkesätt, det tänkesätt som förmår försätta sig i vars och ens ställe, ”som om” omdömet då kunde fällas mot ett för mänskligheten gemensamt sinne (KAO, § 40, 153). Om man i bedömningen av ett palats tar i beaktande ”de rikas fåfänga, som utnyttjar folkets arbete till att uppföra sådana onödiga saker” och fäller ett omdöme därefter tar man samtidigt intresse i föremålets existens, och ett sådant omdöme är inte rent säger Kant (KAO, § 2, 59). Här aktualiseras den fråga vi började med: måste ett intresselöst omdöme också vara begreppslöst? Men också en annan fråga, olikartad men förbunden med den förra: betyder det estetiska omdömet intresselöshet att man ska strunta i ”de rikas fåfänga” och acceptera tillvaron som den är, låt vara med en

---

<sup>30</sup> KAO, § 2, 58 f.



förhoppning om att få uppleva lite skönhet? En sådan fråga tar spjörn mot en förförståelse av det intresselösa som något reserverat för den som har möjlighet att vara ”ointresserad”, det vill säga den som inte riskerar att drabbas av ”de rikas fåfänga” – en från händelserna frikopplad åskådare. Som vi ska se ger Kants estetiska omdöme ett svar på den frågan som är långt radikalare än någonsin varje smädelse.

Svaren på ovanstående frågor kan skönjas i § 16, som behandlar skillnaden mellan ”fri” och ”vidhängande” skönhet. Den första frågan besvaras faktiskt redan i § 2 men utvecklas här. Den vidhängande skönheten, säger Kant, förutsätter ett begrepp om vad föremålet ”ska vara”. Skönheten bedöms här i enlighet med, eller *genom* begreppet om föremålet. Att fälla ett omdöme om palatsets vidhängande skönhet är att fälla ett omdöme om palatset såsom *palats*, det vill säga om dess ”fullkomlighet” (ett skönt *palats*!) (KAO, § 16, 85). Även det omdöme om palatset som fälls på basis av ”de rikas fåfänga” är i den bemärkelsen inte fritt, eftersom det står under tvång av det begrepp som bestämmer att föremålet för omdömet är just ett palats. Att bedöma något i enlighet med ett begrepp som anger vad en sinnlig åskådning ”ska vara”, genom en föreställning om ett föremåls *ändamål*, är detsamma som att ta intresse i dess *existens*, vilket, som § 4 lär oss, är ett uttryck för viljan (som är en högre bestämning av begäret och regleras av förnuftet i Kants system) (KAO, § 4, 63). Viljan, eller rättare sagt begäret, tar sig uttryck och får sin bestämning, säger Kant, först genom begrepp. I § 10 utvecklar Kant saken och skriver:

ett ändamål är föremålet för ett begrepp, i den mån begreppet kan anses som orsak till föremålet (den reala grunden för dess möjlighet); och ett *begrepps* kausalitet med avseende på sitt *objekt* är ändamålsenlighet (*forma finalis*).<sup>31</sup>

Det begrepp som används i begärets tjänst måste alltså vara ”ändamålsenligt”, det vill säga avpassat för sitt ändamål. Först *genom* ett ändamålsenligt begrepp kan ändamålet få sin bestämda ”form eller existens”. Kant fortsätter:

Om man alltså tänker sig att inte bara kunskapen om ett föremål, utan också föremålet självt (dess form eller existens) endast är möjligt genom ett begrepp om det, så tänker man sig ett ändamål. Föreställningen om en verkan är här bestämningsgrunden för dess orsak, och den föregår orsaken.<sup>32</sup>

Ett ändamål är alltså beroende av ett begrepp som kan klassificera föremålet så att det sammanfaller med ändamålet, vilket innebär att ett begrepp alltid refererar till ett ändamål (oavsett

---

<sup>31</sup> KAO, § 10, 75.

<sup>32</sup> KAO, § 10, 75.

om detta är teoretiskt eller praktiskt).<sup>33</sup> Av den anledningen kan endast det begreppslösa omdömet vara ändamålslost, och endast det ändamålslösa omdömet kan vara intresselöst. Vidhängande skönhet är därför väsentligen förenad med intresse, eller som Kant uttrycker det: ”förorenad genom sin förbindelse med det goda” (KAO, § 16, 85). Som vi ska se i nästa kapitel kan den vidhängande skönheten sättas i relation till vad Rancière kallar för konstens ”representationella” regim, där de sköna konsterna såväl identifieras som bedöms enligt bestämda begrepp. En regim som den estetiska konsten bryter med, vilket på samma gång gör konsten politisk för Rancière. Men för att förstå varför måste utläggningen om Kants estetiska omdöme fortsätta.

Vad är det då Kant egentligen hävdar i ovanstående citat – att språket aldrig kan vara neutralt? Åtminstone säger han att de bestämda begrepp med vilka vi orienterar oss – genom vilka föremålen får sin ”form eller existens” – aldrig kan användas i intresselöshetens namn.<sup>34</sup> Kunskapen färgas av intressen eftersom den medieras genom begrepp som alla pekar mot ändamål som kanske eller kanske inte är mina. Att kalla ett föremål för palats innebär att tillskriva föremålet det ändamål som begreppet ”palats” innehåller (till exempel för vad eller vem det är till för). Inbillningskraften ställs på samma gång under tvång av dessa begrepp, ”inskränks” till att reproducera en form som sammanfaller med begreppet (KAO, § 16, 85), och skapar så förutsättningen till det tänkesätt som kännetecknas av ”fördom” (KAO, § 40, 153). Det begrepp som bestämmer vad ett föremål ska vara, som ger den dess form eller existens såsom kunskap, ligger samtidigt till grund för bestämningen av begäret – begäret måste ha sitt ändamål i ett objekt, objektet en bestämning. Här förenas alltså, åtminstone i ett avseende, de teoretiska och praktiska domänerna, kunskapsförmågan och begärsförmågan. Vad detta betyder är att empiriska begrepp, som alltså bestämmer både kunskapens objekt och begäret, överhuvudtaget inte kan skiljas från ändamålen med dem och kan därför aldrig vara helt och hållet intresselösa.<sup>35</sup> Det går inte att skilja begreppets ändamålsenlighet för kunskap, från dess ändamålsenlighet såsom bestämning av begärets objekt. Ett omdöme som stiftar sin egen lag, som är autonomt, kan därför varken grunda sig på eller syfta mot begrepp (KAO, § 5, 64).

Endast det begreppslösa omdömet kan alltså vara intresselöst. Att fälla ett omdöme utan hänsyn till palatsets *existens*, som Kant hävdar att intresselösheten kräver i § 2, är alltså med nödvändighet detsamma som att fälla ett begreppslöst (rent) omdöme. Ett *intresselöst* estetiskt omdöme abstraherar från det begrepp som bestämmer vad föremålet ska vara, ett *intresserat*

---

<sup>33</sup> Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, s. 184.

<sup>34</sup> Bernstein, *The Fate of Art*, s. 49

<sup>35</sup> Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, s. 187.

omdöme (som förutsätter att palatset ska vara palats) gör det inte. Den fria skönheten vilar däremot inte mot något begrepp, förutsätter ingen föreställning om vad föremålet ”ska vara”, och kan därför försätta inbillningskraften och förståndet i ”fritt spel” (KAO, § 22, 99). Att palatset kan väcka vrede för att det påminner om de ”rikas fåfänga”, men likväl vara skönt, vittnar om den kritiska potentialen hos den förmåga som Kant kallar det estetiska omdömet – abstraktionen av det som *är* till förmån för det som kan *bli*. Om smädelsen av de rikas fåfänga är en negation bär det estetiska omdömet – som varken står i kunskapens eller begärets tjänst – på ren positivitet. När så förståndets lag suspenderas och begreppet om palatset abstraheras upphör palatset att vara palats. Bakom formuleringarna om ”smaken” går detta radikala påstående att ana.

## Kontemplation

Om den sinnliga erfarenheten är avhängig det språk genom vilket den ordnas har det estetiska omdömet alltså potentialen att sätta denna ordning, sinnlighetens "scheman", ur (och i) spel. Innebär då det estetiska omdömet suspension, av de begrepp som bestämmer det rådande, också ett sökande efter det nya – en ny ordning, ett nytt innehåll, en ny bestämning? På flera ställen antyder Kant att reflekterande omdömen är ett slags förstadium till bestämmande omdömen, särskilt, och redan, i inledningen.<sup>36</sup> Här får man minnas att omdömeskraften är förmågan att ordna det enskilda under det allmänna. Kant skriver i inledningen att upptäckten av att flera till synes heterogena element kan föras under en gemensam princip ger upphov till en ”anmärkningsvärd lust”, men att denna lust så småningom klingar av och försvinner i takt med att principen etablerar sig som bestämd kunskap. Kant tar artindelningen som exempel, som när den tillkom, som en produkt av ett reflekterande omdöme, måste ha givit upphov till lust men inte längre gör det eftersom att den tas för given. Också den ”vanligaste erfarenhet” har föregåtts av reflekterande, lustfyllda, omdömen säger Kant.<sup>37</sup> Men när dessa har ”blandats samman med den blotta kunskapen”, och omdömeskraften därför agerar ”oavsiktligt” när det faller omdömet, uppstår inte längre någon lust (KAO, Inl. IV, 40). Det Kant verkar säga här är att lusten, det sköna, är förbunden med det omdöme som söker och tycker sig hitta det allmänna för det partikulära, som upptäcker regeln, den ändamålsenliga formen, eller mönstret. Det är alltså frågan om en situation där regeln inte är given och sinnligheten uppfattas som heterogen. Det reflekterande omdömet är därför ett omdöme som faller ”före alla begrepp”

---

<sup>36</sup> Bernstein, *The Fate of Art*, s. 64.

<sup>37</sup> Därmed inte sagt att reflekterande omdömen alltid är lustfyllda.

(och här kan man tänka sig en viss temporalitet) (KAO, § 37, 147). Vad man kan kalla *upptäckten* av det sköna genom omdömet om ett objekt är liktydig med upptäckten av en allmän regel under vilken en heterogenitet kan ordnas, om än på ett *obestämt* sätt. Detta är, återigen, den viktiga skillnaden gentemot kunskapen, att regeln (den ännu obestämda) reflekteras mot en subjektiv känsla, och inte till objektet självt eller något begrepp. Lusten uppstår istället som ett resultat av en viss relation, en ”proportion” eller ”stämning” mellan inbillningskraften och förståndet, när det som bedöms (formen) upplevs som ändamålsenlig för dessa (KAO, § 21, 95). Men ändamålsenligheten ska här *inte* förstås som att objektet skulle lämpa sig för något praktiskt ändamål, utan istället som en harmonisk men obestämd samklang mellan inbillningskraft och förstånd (det är ju egentligen inte heller objektets form som bedöms utan *inbillningskraftens* form). Trots det upplevs denna inre ändamålsenlighet som en intuitiv upptäckt av något allmänt eller universellt, som exemplifieras av det bedömda objektet (KAO, § 6, 66). Ett omdöme som förbinder föremålets ändamålsenlighet med ett praktiskt ändamål går ju begärets ärenden, vilket förstås undergräver dess intresselöshet. Inte heller ska formens ändamålsenlighet förstås som lämplig för föremålet såsom bestämd kunskap, alltså som en korrespondens mellan formen och ett givet begrepp – då skulle omdömet gå kunskapens ärenden. Den ändamålsenlighet som upplevs i det sköna saknar ändamål, det vill säga ett bestämt begrepp. Men, ett sådant omdöme är likväl ett slags förberedelse för begrepp, av såväl ”obestämda förståndsbegrepp” som ”obestämda förnuftsbegrepp” (KAO, § 23, 101).<sup>38</sup> Det finns en, som Kant uttrycker det, ”avsikt” hos förståndet som riktar sig mot kunskap (bestämda begrepp eller, kanske i högre grad, begreppens bestämningar) (KAO, Inl. VI, 39). För att upprepa: även den ”vanligaste erfarenhet”, allt som nu är känt (för subjektet), har en gång i tiden gett upphov till denna lust. När föremålet för en sådan erfarenhet väl stelnat i begreppets form försvinner också lusten (och kan uppväckas på nytt inför samma föremål först som ändamål för begäret).

Även om det ligger något i det påstående som hävdar att det estetiska omdömet är ett sökande efter kunskap, missar det en viktigare poäng: den estetiska omdömeskraftens potential att lösgöra och därmed ifrågasätta de former som strukturerar sinnligheten, genom att helt enkelt bortse från dem. Detta är effekten av intresselösheten, och vad Rancière kallar *dissensus*. Men det estetiska omdömet förbereder och skapar också nya former för sinnligheten; det fria spelet mellan förmågorna ger inbillningskraften möjlighet att ”schematisera utan begrepp” (KAO, § 35, 145). Mellan inbillningskraft och förstånd, mellan sinnligheten och reg-

---

<sup>38</sup> Deleuze, *Kant's Critical Philosophy*, s. 55.

lerna för densamma, finns nämligen något tredje som Kant kallar för ”schema” i *Kritik av det rena förnuftet*. Enkelt uttryckt kan schemat sägas vara en formell motsvarighet till den regel som ett begrepp utgör om erfarenheten, en form som uppbär samma generalitet som begreppet om en sinnlig varseblivning. Schemat möjliggör korrespondensen mellan det allmänna begreppet om ett palats och den enskilda och specifika sinnliga framträdelsen av detsamma.<sup>39</sup> Det är egentligen dessa *scheman* som inbillningskraften står under tvång av i det bestämmande omdömet – begreppet föreskriver genom schemat en regel för föremålets form (som inbillningskraften laglydigt framställer). *Materian* står, i det bestämmande omdömet, under tvång av dessa bestämda former. Visserligen är inbillningskraften i en bemärkelse alltid bunden till den materiella formen hos ett givet sinnesföremål, men den är inte alls tvungen att underkasta sig de associationer som ett bestämt empiriskt begrepp om samma materia innehåller (som till exempel bestämmer att *materian* är ett palats) (KAO, § 22 Allmän anm., 97). De rena förståndsbegreppens *scheman* kan aldrig abstraheras, vilket däremot är möjligt med de empiriska motsvarigheterna – de förra är nödvändiga, de senare tillfälliga.<sup>40</sup> Den tredje Kritiken kompletterar emellertid denna ”schematism” på en viktig punkt. Här får också förnuftets begrepp – det vill säga idéerna, som är ”översinnliga” – en motsvarighet till schemat. De ord och tecken som språket består av korresponderar enligt Kant antingen schematiskt eller symboliskt till en åskådning. Båda kan exemplifieras, men på olika sätt. Ett förståndsbegrepp kan exemplifieras direkt, i en empirisk demonstration. Ett förnuftsbegrepp kan däremot aldrig motsvaras direkt av en sinnlig åskådning utan bara i *analogi* med en sådan. (Konsekvenserna av försök till direkt framställning av förnuftsbegrepp visar Kant med det sublima.) Förnuftsbegreppet, som alltså är översinnligt, kan därför bara symboliseras, försinnligas eller ges åskådning i överförd bemärkelse (KAO, § 59, 211).

När Kant säger att inbillningskraften schematiserar utan begrepp säger han alltså att det sköna visar exempel på en (ändamålsenlig) *form* enligt vilken sinnligheten kan göras begriplig, en form i vilken omdömet anar ett schema eller en symbol (som ännu inte bestämts fullt ut i ett begrepp, varför det sköna är exempel på en ”allmän regel man inte kan ange”) (KAO, § 18, 93). Det sköna är med andra ord ”formen för framställningen av ett begrepp” (KAO, § 48, 171). Men vad kan då skönhets former fyllas med? Att producera skönhets former är för Kant bara möjligt så länge inbillningskraften inte inskränks av bestämda begrepp. Men är det då alltid möjligt att abstrahera från begreppet om något, att förvandla allt till fri skönhet? Det

---

<sup>39</sup> Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, A 137/ B 176.

<sup>40</sup> Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, A 94.

råder delade meningar om hur Kant ska tolkas på den punkten.<sup>41</sup> Kant verkar i alla fall mena att konsten förutsätter begrepp, men säger i nästa andetag att konsten måste bedömas som om den var ”natur” (KAO, § 48, 170). Kant hävdar ändå att inbillningskraftens frihet är stor även i konsten, i synnerhet, förvånande nog, i diktkonsten (KAO, § 53, 185). I dikten finns förstås inga materiella sinnesförmågor som inbillningskraften måste rätta sig efter, men uppenbarligen innehåller den och förutsätter begrepp. Oberoendet av sinnesförmågor gör att ett palats kan se ut hur som helst i en dikt, men det är ju trots allt fortfarande ett palats. Lösningen på det problemet är vad som gör den estetiska konsten till vad den är, också för Rancière. Saken har återigen att göra med ett tänkande som avviker från det begreppsliga tänkandet.

Här finns det till att börja med anledning att backa några steg. I det estetiska omdömet, säger Kant, är inbillningskraften fri att schematisera utan begrepp, fri att producera formen (schemat) för framställningen av ett begrepp. Detta antyder en viktig sak, nämligen att abstraktionen från begreppen snarare är en abstraktion från begreppens former (scheman), med andra ord ändamålen med dem. Detta är vad som krävs om inbillningskraften ska få frihet, och detta är också vad Kant säger i det tredje momentet: skönheten är en form av ändamålsenlighet utan föreställning om ett ändamål (KAO, § 17, 92). Abstraktionen från ändamålen ska kanske förstås som en suspension av själva *omdömet* i dess bestämmande modus, vilket tillåter en övergång till dess andra reflekterande och estetiska modus, där förstånd och inbillningskraft kan spela fritt med varandra. Suspensionen av omdömet i dess bestämmande modus är samtidigt en suspension av förståndet och de scheman som determinerar inbillningskraftens produkter. Begreppen öppnas, kvar blir en ändamålsenlighet utan ändamål. Begreppet palats kan så skifta betydelse, ges en ny bestämning och nya ändamål. Om man av min utläggning fått intryck av att Kants estetiska omdöme i slutändan leder till konstruktion av nya begrepp har jag gett ett delvis felaktigt intryck. (Även om detta inte på något sätt utesluts så hör konstruktionen av begrepp inte till det estetiska, däremot hör framställningar av åskådningar till begreppen dit.) Det estetiska omdömet frigörelse från begreppens bestämmande former är en gest som förbereder dem för nya former. Men för att sådana ska uppstå ur det fria spelet mellan inbillningskraft och förstånd, ”för att begreppen ska få sig åskådningar tilldelade, och dessa omvänt begrepp”, krävs något mer än smak (KAO, § 40, 154). Och här kan vi åter ställa frågan: vad kan skönhetens former fyllas med?

---

<sup>41</sup> T.ex. J.M Bernstein och Paul Guyer hävdar att abstraktion från begrepp inte är möjlig i alla fall, och lutar sig mot § 48 där Kant uttryckligen säger konstskönheten förutsätter begrepp. För att komma runt den formuleringen måste man ge sig in i en diskussion om vad Kant egentligen menar med konstskönhet och naturskönhet (geniet ger exempelvis konsten regler genom sin natur, och inte genom något ”överlagt ändamål”) (§ 57 Anm. 1). Alternativt kan man argumentera för att konsten förutsätter begrepp medan omdömet om den däremot inte gör det. Se också Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, s. 252.

## Produktion (en andra natur)

Kontemplerationen över det sköna förutsätter, som vi har sett, en suspension eller en övergång från ett modus till ett annat, från bestämning till reflektion. Men denna kontempleration kan också övergå i produktion säger Kant, av ”estetiska idéer” – en förmåga som egentligen hör till geniet och inte till smaken, men som likväl är en ”talang” som utövas av inbillningskraften. Även om geniet i första hand syftar på konstnären, den som ger de estetiska idéerna uttryck, kan förmågan till estetiska idéer lika gärna ses ur åskådarens perspektiv, som i analysen av det sköna. Det korta svaret på ovanstående fråga är således att det sköna kan fyllas med geni.<sup>42</sup> I Rancières analys motsvaras denna process av vad han kallar för ”fras-bild”, som han dessutom säger är den estetiska konstens ”ontologi”.

En estetisk idé definierar Kant som en åskådning som aldrig till fullo kan motsvaras av ett begrepp (KAO, § 49, 172).<sup>43</sup> För att ge exempel på hur dessa kan uppstå tar Kant då dikten. Hur kan, återigen, dikten, vars material består av begrepp (åtminstone på Kants tid) ge inbillningskraften frihet att producera estetiska idéer? Svaret: dikten ger ”inbillningskraften en rörelse och ett incitament att tänka” genom att förbinda ett givet begrepp med ett ”estetiskt attribut”, det vill säga genom att ställa samman två begrepp som logiskt sett inte hör till varandra. Denna juxtaposition av begrepp ger inbillningskraften anledning att breda ut sig över ett ”överskådligt fält av besläktade föreställningar”, och provocerar fram åskådningar som egentligen inte hör till begreppen (KAO, § 49, 173-174). Det estetiska attributet ger inbillningskraften anledning att gå utanför erfarenhetens gränser och därmed utvidga begreppen, som den så att säga tar spjärn mot, ”på ett obegränsat estetiskt sätt” (KAO, § 49, 173). Detta är något helt annat än att bedöma i *enlighet* med begrepp, i *enlighet* med ett bestämt ändamål (där skönheten alltså är, som Kant kallar det, vidhängande). Begreppens icke-logiska relation till varandra provocerar omdömet att byta modus, att suspendera förståndet i dess bestämmande funktion och reflektera på ett estetiskt sätt (en övergång från *modus logicus* till *modus aestheticus*) (KAO, § 49, 177). Det logiska attributet framställer det som redan ligger i begreppen, medan det estetiska attributet tvärtom provocerar inbillningskraften att tänka mer än vad som någonsin låter sig sammanfattas i ett bestämt språkligt uttryck. Sinnlighetens och förståndets förening kan inte ske utan tvång och ömsesidiga störningar säger Kant (KAO, § 50, 180). Man skulle kunna uppfatta dikten som just en sådan störning. En störning som provocerar omdömet, ger det ”incitament” att suspendera de former som bestämmer såväl kun-

---

<sup>42</sup> Deleuze, *Kant's Critical Philosophy*, s. 48.

<sup>43</sup> Medan en förnuftsidé är ett begrepp som aldrig till fullo kan motsvaras av en åskådning.

skapen som begäret och påbörja en reflektion. En sådan störning ger upphov till estetiska idéer, och är på samma gång en påminnelse om att de empiriska begrepp med vilka vi orienterar oss i den gemensamma sinnligheten, som ordnar densamma, är kontingenta. Inbillningskraften sliter sig här från förståndets (be)grepp och försätter dem båda i fritt spel, för att ge begreppen åskådningar oberoende av de klichémässiga former som förståndet tillhandahåller. Dikten, i geniets version, ger inbillningskraften möjlighet att frångå de redan bestämda scheman som förståndet förfogar över, för att istället ”på ett osökt sätt ge rikhaltigt outvecklat stoff till förståndet” och fylla begreppen med föreställningar om en ”andra natur” (KAO, § 49, 172).

Kants exempel på ”intresserade” omdömen i § 2 visar på samma gång precis detta: när Kant i en enda mening ställer samman palatset med de ”rikas fåfänga” och ”folkets arbete” förbinder han begreppet ”palats” med ett attribut som ger utrymme för ”en fullhet av tankar inför vilken inget språkligt uttryck kan vara helt adekvat” och ger framträdelsen av palatset ett ”perspektiv som den själv inte erbjuder” (KAO, § 53, 185). Med andra ord: Kants exempel på det intresserade omdömet blir som föremål för ett intresselöst omdöme, bedömd som dikt, ett potentiellt löfte om annan värld, möjliggör estetiska idéer om en ”andra natur”. Sida vid sida med de rikas fåfänga kan palatset ge uttryck för en symbol, att bruka för det ”översinnligas skull, så att säga som dess schema” (KAO, § 53, 185). Här ligger det estetiska omdömet radikalt kritiska och omvälvande potential.

## Slutsatser om *sensus communis*

Så är det rena och intresselösa estetiska omdömet en tankens absoluta nollpunkt, ett försök att göra sig av med all förutfattad mening, alla på förhand givna scheman genom vilka sinnligheten vanemässigt passerar, för att slutligen inta ett ”vidsynt tänkesätt” (KAO, § 40, 153). Ur den intuitiva känsla som uppväcks genom det sinnliga börjar den rena reflektionen, det tänkande som letar efter reglerna för erfarenheten hos sig själv. Allt för att ta avstamp i det som borde kunna gälla för alla men samtidigt bottnar i den djupaste subjektivitet – den lust eller olust som förbinds med en sinnlig åskådning. Att detta sinne för det gemensamma, *sensus communis*, förutsätter att alla borde känna likadant, som om förbindelsen mellan den givna sinnligheten och känslan av lust kunde gälla för alla, innebär samtidigt att denna föreställda gemenskap förutsätts stå i samklang med sig själv. Det är detta antagande som ger upplevelsen av att känslan inför en sinnlig föreställning är ”allmänt kommunicerbar” (KAO, § 40, 154). *Sensus communis* förutsätter med andra att det råder *konsensus* inom den föreställda



gemenskapen. Känslan som *sensus communis* vilar mot föregås emellertid av ett brott med de bestämda begrepp som ordnar den gemensamma sinnligheten. Idén om ett *sensus communis* är Kants försök att upplösa motsättningen mellan det enskilda och det universella. Kant visar att begreppslig kommunikation alltid på ett eller annat sätt är partiskt, förbunden med intressen. Att försöka frigöra sig från dessa, för att försätta tanken i frihet från de fördomar som inskränker den, och på ett reflekterande manér bedöma sinnligheten genom känslan den uppväcker, så att säga på nytt, är för Kant ett försök att göra omdömet så allmängiltigt som möjligt. Denna intresselöshet har dock en omfattande bieffekt, den sätter sinnlighetens dominerande strukturer ur och i spel. Abstraktionen från de begrepp som bestämmer såväl kunskapen som begäret är samtidigt en förberedelse eller startpunkt för att på nytt finna en allmän regel för den blottade sinnligheten. Detta tänkandets estetiska modus kan, visar Kant, provoceras fram genom geniets konst. När två eller flera begrepp och föreställningar förbinds estetisk (och inte logiskt) med varandra ger konsten omdömet anledning, kanske för att skapa den förbindelse som ännu inte finns, att producera estetiska idéer, föreställningar om en ”andra natur”, om en ännu inte existerande ordning för den gemensamma världen.

# Jacques Rancières estetiska omdöme

I mitten av 1960-talet gjorde Jacques Rancière sig ett namn i den filosofiska världen med ett bidrag i inflytelserika *Lire le Capital* (1965).<sup>44</sup> Hans arbete har sedan dess genomgått flera faser. Min undersökning ägnar sig endast åt den senaste. Även om Rancières filosofi alltså kretsar kring det politiska (trots att han själv inte vill ge sin filosofi epitetet ”politisk”) har den under de senaste blivit en standardreferens också för konstteoretiker och konstnärer, kanske särskilt efter hans medverkan i internationella konsttidskriften *Artforum* i mars 2007. Men den estetiska sidan av Rancières filosofiska projekt är på intet sätt separerad från den politiska sidan, tvärtom ingår dessa i en djup och oskiljbar förening. Att det politiska och det estetiska ingår i och delar samma gemensamma rumtid gör det estetiska politiskt, och det politiska till en fråga om estetik. Men sammanflätningen av det politiska och det estetiska sker inte främst till konstens försvar, utan snarare som ett försök att omformulera och tänka det politiska genom estetik, samt visa hur de estetiska praktikerna bär på en politik eller metapolitik. Lika fullt går stora delar av Rancières projekt ut på att tänka och definiera det estetiska. Estetik är nämligen, säger Rancière, namnet på en ”förvirring”, och har varit det sedan Kants tid.<sup>45</sup> Här sällar han sig till en tradition av filosofer som sedan dess försökt formulera och lösa det problem som estetik utgör för tänkandet. Men den estetiska diskursens förvirring sträcker sig dock långt utanför den rena filosofins fält, till den hör också de konstnärliga praktikerna, konstkritiken och inte minst estetik som akademisk disciplin. Ett av Rancières syften är att göra reda i denna förvirring. Upprättandet av distinktioner är ett sätt att bedriva filosofi på för Rancière, en metod som han ytterst härleder till Kants kritiska värv.<sup>46</sup> En sådan filosofi är en kritisk verksamhet rörande homonymer, en verksamhet som försöker tänka och göra reda i konflikten mellan en som säger ”vit” och en annan som säger ”vit” genom att undersöka de diskursiva förutsättningarna för dessa.<sup>47</sup> Syftet är förstås inte att avgöra om användningen av ett begrepp är bra eller dålig, snarare att förstå sig på respektive homonyms diskursiva to-

---

<sup>44</sup> I den svenska utgåvan, *Att läsa Kapitalet* (1970), finns dock inte Rancières text med.

<sup>45</sup> Rancière, *Aesthetics and its discontents*, s. 5.

<sup>46</sup> Jacques Rancière, *Dissensus* (London och New York: Continuum International Publishing Group, 2010), s. 211.

<sup>47</sup> Rancière, *Dissensus*, s. 218.

pografi. Vad gäller estetikens förvirring tar Rancière som sin uppgift att göra just detta, att skissera gränserna och villkoren för den diskurs som är estetikens, för att på samma gång förtydliga ordets betydelse.<sup>48</sup> Detta leder honom naturligtvis tillbaka till Kant, men inte bara som historiskt objekt. Flera av Rancières analytiska begrepp vilar mot *Kritik av omdömeskraften*. Kanske kan man däri även skymta fundamentet för hans idé om politik, till och med hans filosofiska tänkesätt. För Rancière är det estetiska just en form av erfarenhet eller tänkande, som ytterst kan härledas till Kant.<sup>49</sup> Rancières hävdar att detta tänkande kan omsättas i ett filosofiskt tillvägagångssätt, likt det ovan beskrivna, som sammanfaller med en politisk idé om jämlikhet.<sup>50</sup> Hans filosofiska projekt svarar därför mot sig själv på ett trefaldigt sätt: det estetiska och det politiska delar samma grundprincip som tänkandet om dem. Namnet på den principen är ”dissensus”. Och som jag ska visa i det följande, som föregående kapitel redan har antytt, kan den härledas till Kants estetiska omdöme. Undersökningen kommer att behandla de tre ovanstående noderna – estetik, politiken, tänkandet – i relation till varandra såsom sammanhållna av den knut som Rancière kallar dissensus.

Rancière är noga med att påpekar något som borde vara en självklarhet, att estetik givetvis inte alltid har funnits, inte som disciplin, men inte heller som konst, hållning, tänkesätt. Den estetiska diskursen tog form först för två sekler sedan, visserligen efter en lång utveckling, då den sattes på begrepp av Alexander Baumgarten i *Filosofiska meditationer över några saker gällande poesin* (1735) och senare systematiserades av Kant i *Kritik av omdömeskraften* (1790).<sup>51</sup> Det estetiska blir här, och Rancière poängterar detta, ett namn på ett specifikt sinnligt modus, inte ett namn på någots sinnliga uttryck i största allmänhet.<sup>52</sup> Ett sådant perspektiv på estetik som begrepp sätter det i ett historiskt sammanhang, i kontrast till varje idé om estetik som ett universellt sätt att betrakta konst. När Rancière säger att en sinnlighet är estetisk är det inte frågan om en tautologi.

---

<sup>48</sup> Rancière, *Aesthetics and its discontents*, s. 14.

<sup>49</sup> Jacques Rancière, *The Aesthetic Unconscious* (Cambridge och Malden: Polity Press, 2009), s. 5.

<sup>50</sup> Jacques Rancière, ”The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge”, *Critical Inquiry*, vol. 36, nr. 1 (2009), s. 19.

<sup>51</sup> Sven-Olov Wallenstein, ”Uppfinnandet av estetik”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vol. 28, nr 3-4 (2008), s. 67. Se hela denna artikel för en redogörelse av estetikens härkomst, som delvis också tar hjälp av Rancière.

<sup>52</sup> Uppsatsen tangerar alltså ett annat problem, som har med ”estetik” som begrepp, disciplin, uttryck, perspektiv, praktik att göra och vad somliga skulle kalla en förvirring. Vissa hävdar att estetik är en disciplin som borde rensa i den mångfald av ämnen som nu faller under namnet, en mångfald som andra betraktar som dess styrka. Uppsatsen är inget inlägg i den diskussionen, inget försök att etablera någon ”gräns”. Med hjälp av framförallt Jacques Rancières idéer visar den däremot flera möjliga sätt att tänka kring estetik, som i det här fallet kan härledas tillbaka till Kant. Därför slår den också en möjlig bro mellan den så kallade ”filosofiska estetik” och de ”estetiska praktikerna”. För en diskussion av ämnet, se t.ex. Morten Kyndrups *Den estetiske relation* (Köpenhamn: Gyldendal, 2008).

”Estetik” är dock även hos Rancière en förvirring, i meningen att termen betecknar flera olika men sammanflätade saker. Dels definieras estetik som ett ”system av former som *a priori* bestämmer vad som är tillgängligt för förnimmelsen”, och kan enligt Rancière förstås med Kant, om än inte i strikt mening. Även om formuleringen anspelar på *Kritik av det rena förnuftet* ska ”*a priori*” här inte fattas i Kants transcendentala bemärkelse, utan snarare som ett empiriskt och historiskt *a priori*, likt Foucaults episteme.<sup>53</sup> Däremot överbryggas Rancière till viss del glappet i Kants terminologi mellan ”estetiken” i den första Kritiken och det ”estetiska” i den tredje. De ”former” som bestämmer och avgränsar sinnligheten är inte den första Kritikens *transcendentala* åskådningsformer eller kategorier utan kan istället förstås med den tredje Kritikens *empiriska* begrepp, som på ett analogt sätt strukturerar och avgränsar tänkandet och ”bestämmer vad som är tillgängligt för förnimmelsen”, eller med Kants ord, ger erfarenheten dess ”form eller existens”. Rancière hänvisar till Kant också vad gäller den estetiska erfarenheten, som han menar kännetecknas av en dubbel suspension: ”en suspension av förståndets kognitiva kraft, som bestämmer det sinnligt givna enligt kategorier; och en överensstämmande suspension av sinnlighetens kraft, som föreskriver begärets objekt”.<sup>54</sup> En formulering av Kants intresselösa estetiska omdöme, som på samma gång antyder innebörden av begreppet *dissensus* (även om termen ”kategori” här inte heller kan förstås i kantiansk mening). Också det Rancière kallar för ”fras-bild” är ett slags omformulering av Kant, som enligt honom själv kan härledas till den ”estetiska idén”.<sup>55</sup> Det finns således gott om hänvisningar till Kant, vilket förstås inte är förvånande i en omläsning av en estetisk teori som fick sin första systematiska formulering i *Kritik av omdömeskraften*. Men kanske kan det vara så att arvet från Kant ligger djupare ändå, att Rancières egna nyckelbegrepp till och med är otänkbara utan Kant, att förståelsen av dem kräver Kant. I det följande ska jag visa att Rancières projekt snarast är att betrakta som en systematisk respons på Kants tredje Kritik, och ett slags återvändande till det estetiska i Kants tappning. Detta, menar jag, sker inte bara för att kartlägga den estetiska diskursen utan har del i Rancières försök att omformulera och tänka det politiska och möjligheten till emancipation. Dessutom erbjuder Kants estetiska omdöme ett filosofiskt modus för tänkandet som Rancière anammar, som svarar mot hans idé om politik och emancipation. Men innan jag företar undersökningen av skulden till Kant måste Rancières estetisk-politiska projekt kortfattat skisseras.

---

<sup>53</sup> I Foucaults bemärkelse betecknar *épisteme* möjlighetsbetingelserna för en viss typ av vetande under en specifik historisk epok. Liknar Thomas Kuhns begrepp paradig. Se Michel Foucault, *The Order of Things* (New York: Pantheon Books, 1971).

<sup>54</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 102.

<sup>55</sup> Rancière, *Dissensus*, s. 211.

Å ena sidan är estetik ett namn på den gemensamma rumtiden, den delande sinnligheten. Politiken uppstår som en kamp om denna sinnlighets konfiguration och distribution, som för Rancière kan reduceras till en kamp för en axiomatisk princip om jämlikhet. Detta ”delande av det sinnliga” – som på samma gång betecknar den delande sinnligheten, som fördelningen och uppdelningen av den – är i grund och botten en fråga om estetik i denna mening av termen. Detta är den ”politiska estetiken”. Å andra sidan betecknar det estetiska ett särskilt slags tänkande, som har sin motsvarighet i en historisk ”regim” för identifikation, produktion och kritik etc. av det vi nu kallar konst.<sup>56</sup> ”Estetik” är alltså inte ett namn på konstens domän som sådan, utan betecknar en särskild konfiguration av denna domän. Det estetiska utgör ett specifikt sensorium inom vilket konsten befinner sig, ett sensorium som på samma gång behandlats av filosofin som ett särskilt modus för tänkandet (som det icke-tänkande som bebor tänkandet, det förvirrade eller begreppslösa tänkandet), och konsten i dess estetiska regim exemplifierar på olika sätt detta tänkande.<sup>57</sup>

Dessa två ”estetiker” – ett estetiskt tänkande som är identiskt med en specifik regim för identifikation av konst, och en estetik som syftar på rumtidens konfigurationer – förenas genom att den förra är en konfiguration av den senare: de estetiska praktikerna (till vilka även vissa former av filosofi tillhör för Rancière) tar delar av rumtiden i anspråk och utövar på ett eller annat sätt ett ”delande av det sinnliga”.<sup>58</sup> Med andra ord medför de estetiska praktikerna också, indirekt eller direkt, ett slags ”estetisk politik” eller metapolitik. Och i detta delande av det sinnliga förenas estetiken och politiken av ytterligare en grundprincip, som Rancière alltså kallar för dissensus: det estetiska tänkandet, konsten i dess estetiska regim såväl som politiken, verkar alla i kraft av en konflikt mellan sinnligheten och sätten att göra densamma begriplig.<sup>59</sup> Som vi ska se i det följande, vilket man redan har kunnat skymta, vilar den idén tungt mot Kants tredje Kritik.

---

<sup>56</sup> Rancière, *Aesthetics and its discontents*, s. 36.

<sup>57</sup> Rancière, *The Aesthetic Unconscious*, s. 6.

<sup>58</sup> Rancière, “The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge”, s. 19.

<sup>59</sup> Rancière, *Dissensus*, s. 139.

## Dissensus i Kants estetiska omdöme

“Dissensus is a conflict between a sensory presentation and a way of making sense of it.”<sup>60</sup>

Betydelsen av begreppet dissensus i Rancières tänkande går knappast att underskatta. Det konstituerar på flera sätt hans estetisk-politiska filosofi. För det första närvarar det i den uppfattning om filosofiskt tänkande som Rancière också säger sig praktisera.<sup>61</sup> För det andra förlägger Rancière dissensus i hjärtat av den estetiska erfarenheten. Och för det tredje hävdar han att dissensus är politikens ”essens”. Dessa tre delar hänger ihop och interagerar med varandra hos Rancière. Den här uppsatsen är nu ingen kartläggning av en sådan interaktion, däremot syftar den ju till att förbinda Rancières idéer till Kants estetiska omdöme. Och dissensus bidrar med just en sådan förbindelse. Rancière återvänder på flera sätt till Kant, men väljer att betona vissa konsekvenser av det estetiska omdömet som kanske inte framträder lika tydligt hos Kant själv. Tillsammans med den sinnliga gemenskap som *sensus communis* markerar, är suspensionen av de bestämda begrepp som ordnar denna sinnlighet den viktigaste egenskapen hos det estetiska omdömet för Rancière, det vill säga intresselösheten, ändamålslösheten, begreppslösheten. Även Kant lägger stor vikt vid dessa, så det är inte fråga om en radikal om- tolkning, snarare ett slags återformulering. Som vi ska se ges emellertid intresselösheten en betydelse som sträcker sig långt bortom det blotta betraktandet av konst, även om det är just denna särskilda form av betraktande som ger det estetiska omdömet dess radikala *qualité*.

Dissensus definieras av Rancière som en konflikt mellan en sinnlig åskådning och sättet att göra den begriplig på, ett brott i överensstämmelsen mellan sinnlighet och tanke, mellan tanke och känsla.<sup>62</sup> Sinnlig åskådning och sättet att göra den begriplig på hänger ihop med två vid det här laget välkända kantianska förmågor, nämligen inbillningskraft och förstånd – den för- ra producerar åskådningar, den senare ger dessa regler. När Rancière säger att den estetiska erfarenheten karaktäriseras av dissensus syftar han alltså på den oenighet mellan förmågorna som uppstår när de scheman som ordnar sinnligheten suspenderas, när en sinnlig åskådning sliter sig från förståndets begrepp. Dissensus ska däremot inte fattas som en kollision av mot- stridiga *begreppsvärldar*, som satta inför en och samma sinnlighet fordrar varandras upphä- vande. Det är inte fråga om en intellektuell konflikt (som man, skulle Kant säga, kan ”dispute- ra” om), utan en konflikt som uppstår i mötet med en för förståndet okänd, heterogen, sinnlig-

---

<sup>60</sup> Rancière, *Dissensus*, s. 139.

<sup>61</sup> Rancière, “The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge”, s. 19.

<sup>62</sup> Jacques Rancière, “Aesthetic Separation, Aesthetic Community – Scenes from the Aesthetic Regime of Art”, *Art&Research* vol. 2, no. 33 (2008), s. 12.

het, som på samma gång är ett möte mellan två eller flera för varandra heterogena *sinnliga världar* (KAO, § 56, 198).

Genom dissensus upphävs hierarkin mellan förståndet och inbillningskraften och gör förmågorna jämlika. Dissensus syftar inte på upplevelsen av det sköna, utan den suspension av förståndets bestämmande funktion som föregår estetisk reflektion, som uppträder ”före” en eventuell upptäckt av det sköna. Det sköna är för Rancièr ingen harmoni i bemärkelse av en korrespondens mellan form och materia, tvärtom föregås varje skönhet av ett brott med de dominerande begreppsliga former som vanemässigt ordnar och strukturerar den sinnliga erfarenheten.<sup>63</sup> Detta estetiska brott, hävdar Rancièr, blottlägger och neutraliserar de tillfälliga former och begrepp som delar den delade sinnligheten. Upphävandet av hierarkin mellan inbillningskraft och förstånd betyder samtidigt en viss neutralisering av de sociala hierarkier som de bestämda begreppen ramar in, den delande sinnlighetens uppdelning och konfiguration.<sup>64</sup> De sociala hierarkierna kan i sin tur förbindas med olika konfigurationer av kunskap (det vill säga begrepp), konfigurationer som Rancièr ibland kallar ”fiktions”.<sup>65</sup> Det betyder inte att det skulle finnas någon sanning bakom dessa fiktioner, all kunskap binds ihop av och förutsätter fiktioner. Här finns paralleller med Kant: fiktionerna kan sägas motsvara de samlingar av empiriska begrepp som Kant i inledningen av *Kritik av omdömeskraften* föreställer sig som nödvändiga för att skapa en ”sammanhängande erfarenhet” (KAO, Inl. V, 37). Rancièr’s fiktioner, liksom den ändamålsenlighet som hos Kant binder ihop erfarenheten, är ett slags provisoriska knutar som förbinder ett begrepp med ett annat, en kunskap med en annan. Dessa fiktioner eller konfigurationer av kunskap skapar ett slags *topos*, en terräng i vilken sinnlighetens mångfald är ordnad, eller med andra och kantianska ord, ett regelverk för subsumtion av åskådningar under begrepp. Den ”okunnighet” som det intresselösa estetiska omdömet utnyttjar när det bortser från någots användning och tillhörighet, till exempel ett palats, löser upp dessa fiktioner. Omdömet gör sig så att säga blind för kartan över kunskapens terräng. I den bemärkelsen är det estetiska omdömet heterotopiskt – det ignorerar och avviker från delarnas ”naturliga” positioner och försätter sig i ett obestämt läge, från vilket ompositionering av delarna är möjlig. Estetisk heterotopi innebär att tänkandet, blicken, kroppen separeras från den sociala ordning dessa kunde förväntas vara bundna till. I detta finns en omvälvande, och i Rancièr’s mening politisk potential: det estetiska omdömet möjliggör nya knutar

---

<sup>63</sup> Rancièr, *Aesthetics and its discontents*, s. 97.

<sup>64</sup> Rancièr, “The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge”, s. 2.

<sup>65</sup> Rancièr, *Texter om politik och estetik*, s. 226. Jmf. Lacan: ”all sanning har en fiktiv struktur.” Jacques Lacan *Psykoanalysens etik. Sjunde seminariet 1959-1960*, övers. Zagorka Zivkovic och Jurgen Reeder (Stockholm: Natur och Kultur, 2000), s. 23.

mellan en kunskap och en annan, det vill säga nya schematiska förhållanden mellan inbillningskraft och förstånd, nya sätt att göra sinnligheten begriplig på.<sup>66</sup>

### Dissensus i det sköna kontra det sublima

Den estetiska erfarenheten är för Rancière, liksom för Kant, alltid förenad med ett möte med ett heterogent sinnligt element, det vill säga en sinnlighet som inte lyder under några regler, som inte är underordnad något av förståndets scheman, som är obestämd. (Därav oenigheten mellan inbillningskraft och förstånd.) En estetisk erfarenhet är därför alltid redan heterogen i förhållande till de dominerande formerna, och av samma skäl är också den estetiska konsten det.<sup>67</sup> Det slags heterogena sinnlighet som framträder i den estetiska upplevelsen är av stor vikt för Rancières estetisk-filosofiska projekt. Dissensus, det vill säga konflikten mellan en sinnlig åskådning och sättet att göra den begriplig på, beskrivs inte sällan hos Rancière som ett slags krock. Denna krock – upplevelsen av att två oförenliga världar möts, mötet mellan en sinnlig värld där inbillningskraften kan lyda under förståndet, och en sinnlig värld där förståndet och inbillningskraften förhåller sig till varandra utan begrepp – är på samma gång den estetiska erfarenhetens och politikens ”essens” för Rancière.<sup>68</sup> Senare ska jag visa på möjliga konsekvenser av dylika krockar, men det jag vill uppmärksamma här och nu har att göra med definitionen av dissensus, och hur begreppet kan härledas till Kant. Rancières dissensus uppträder nämligen bara i det sköna, och inte i det sublima. I själva verket kan man i distinktionen mellan det sköna och det sublima skönja Rancières uppfattning om politik. Anledningen till det är att de implicerar två olika sätt att förhålla sig till det heterogena.

Visserligen uppträder dissensus i en mer ”katastrofal” form också i det sublima, här mellan inbillningskraft och förnuft, där inbillningskraftens oförmåga att framställa det sublima markerar övergången från det sinnliga till det översinnliga, och med det moralen. Denna rörelse för tanken från det estetiska till förnuftets sfär, som inbillningskraften obönhörligen stöter i och tvingas underkasta sig. Men detta dissensus passar inte Rancières analyser. En av orsakerna till det, och förmodligen den viktigaste, är att det sublima, åtminstone som det framställs i Lyotards tappning, faktiskt står i motsättning till Rancières idé om politik. På flera ställen antyder Rancière att Lyotards omformulering av det sublima bryter med Kant, även om han i samma andetag säger att detta förstås inte har någon betydelse i sig.<sup>69</sup> Förmodligen är skälen till Lyotards omformulering av det sublima viktigare för Rancière än en eventuell

<sup>66</sup> Rancière, “The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge”, s. 15-19.

<sup>67</sup> Rancière, “The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge”, s. 3.

<sup>68</sup> Rancière, *Dissensus*, s. 39.

<sup>69</sup> Rancière, *Aesthetics and its discontents*, s. 94.



brytning med Kants filosofi, men motargumenten tar ständigt spjörn mot en annan läsning av Kant, vad som skulle kunna kallas en ”ursprungligare” läsning, som slutligen utmynnar i återupprättandet av det sköna.<sup>70</sup> Diskussionen av det sublima framstår därför som motiverad av en mer grundläggande orsak som förmodligen har att göra med Rancières kartläggning av den estetiska diskursen. Det projektet är emellertid på samma gång är ett återvändande till estetiken såsom den ”ursprungligen” formulerades, vilket också innebär ett visst återvändande till romantiken (främst via Kant och Schiller).<sup>71</sup> Därmed inte sagt att Rancière skulle hålla med om att det existerar något anspråk på ursprunglighet vad gäller hans tolkning av Kant, även om det finns ett klart uttryckt syfte att förklara vad ordet estetik (rättare sagt adjektivformen det estetiska) betyder, vilket förstås ställer omläsningarna av *Kritik av omdömeskraften* i ett visst ljus.<sup>72</sup> Men kritiken av bland andra Lyotards texter om estetik sker inte endast i avsikt att kartlägga den estetiska diskursen, utan förmodligen även för att korrigera vad som i Rancières ögon är förvrängningar av samma diskurs, även om han själv inte uttrycker det så. Och skälet till detta ligger som sagt djupt nedbäddat i Rancières uppfattning om politik. Lyotard omformulerade Kants subluma bland annat för att kunna förstå och tänka 1900-talsavantgardets konst som absolut heterogen i förhållande till den kommersiella ordningen, och som ett vittne över det som inte kan föreställas (till exempel förintelsen), i Adornos efterföljd. Det handlar här om ett absolut avstånd mellan en ”katastrofal” sinnlighet och tanken om densamma. Mötet med det sublima medför därför en särskild idé om mötet med en heterogen sinnlighet – mötet med den Andre, eller det lacanska Tinget. Medan Lyotards version av det subluma inrättar ett obönhörligt avstånd till den heterogena sinnligheten är sammanstötningen med det skönas heterogenitet av ett annat slag. Om det subluma är mötet med en *absolut* alteritet, är mötet med det heterogena element som föregår estetisk reflektion och det potentiellt sköna, mötet med en *relativ* alteritet. Det skönas heterogenitet är med andra ord en kollision mellan två sinnliga världar som tillhör *en och samma värld*.<sup>73</sup> Detta tillåter en konflikt, en omdistribution och rekonfiguration av de former som strukturerar den gemensamma sinnligheten, med andra ord politik i Rancières mening. Man kan här tänka sig både det estetiska sensorium som konsten tillhör och den delade, gemensamma, sinnligheten, som dimensioner med diffusa och relativa gränser, som objekt såväl som levande varelser kan passera över, hamna utanför, innanför

---

<sup>70</sup> Lyotards omformulering av det subluma för det konstnärliga avantgardets räkning fick, och har fortfarande, stort inflytande på diskursen om konst. Se Jean-François Lyotard, ”Det subluma och avantgardet” i *Avantgardet*, Tom Sandqvist (red.), (Göteborg: Paletten Förlag, 2000).

<sup>71</sup> För att vara rättvis handlar det för Rancière snarare om härkomst än om ursprung, alltså en estetikens genealogi.

<sup>72</sup> Rancière, *Aesthetics and its discontents*, s. 14.

<sup>73</sup> Rancière, *Dissensus*, s. 212.

eller på gränsen. Det politiska, eller dissensus, är just detta delande av det sinnliga för Ranciè-re. Där det sublima markerar en absolut etisk gräns, en gräns som inte kan korsas och därför avkräver underkastelse eller respekt, innebär det sköna dissensus istället en neutralisering och ett ifrågasättande av dessa gränser.<sup>74</sup> Ur denna motsättning kan man skönja en motsättning mellan etik och politik. Om etik är en uppsättning regler för hur man ska leva i ett gemensamt *ethos*, är politik för Ranciè-re den process som ifrågasätter eller neutraliserar dessa regler.<sup>75</sup> Även om Ranciè-re påpekar att det inte finns något brott mellan det sköna och det sublima – båda inbegriper en kollision mellan sinnlighet och tanke – är deras olika ”metapolitiska” konsekvenser faktiskt antitetiska: det sublima markerar ett etiskt sätt att betrakta den gemensamma sinnligheten, det sköna ett estetiskt och därmed, för Ranciè-re, ett politiskt betraktelsesätt. Det förra drar en absolut gräns, det senare upphäver gränser. Kants begrepp om det sköna är därför, åtminstone i detta avseende, förutsättningen för Ranciè-res idé om politik. Det dissensus som är politikens essens för Ranciè-re, är identiskt med det estetiska omdömet intresselöshet i det sköna hos Kant.<sup>76</sup>

## Dissensus och *sensus communis*

*”Politics creates a new form, as it were, of dissensual ‘commonsense’.”<sup>77</sup>*

Det estetiska omdömet brott med de dominerande formerna utgör för Ranciè-re en övergång från ett subjektivt dissensuellt erförande till det dissensus som politisk subjektivitet inrättar.<sup>78</sup> Det betyder inte bara att det estetiska förbinds med politiken, utan också att Kant politiseras på ett specifikt sätt. Politiska läsningar av den tredje Kritiken tenderar att ta fasta på den gemensamma sfär som *sensus communis* markerar. Även i Ranciè-res läsning är denna sfär viktig, men på ett sätt som står i motsättning till flera av de mest inflytelserika läsningarna. Politik, säger Ranciè-re, kan inte identifieras med kommunikativt handlande (och här går han i polemik med Jürgen Habermas).<sup>79</sup> En sådan modell förutsätter en delad gemenskap, ett slags *sensus communis*, i vilken alla har samma möjlighet att kommunicera. I själva verket, hävdar Ranciè-re, är denna gemenskap alltid delad i ordets andra bemärkelse, det vill säga uppdelad i

<sup>74</sup> Ranciè-re, “The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge”, s. 9.

<sup>75</sup> Ranciè-re, “The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge”, s. 3.

<sup>76</sup> Det finns andra viktiga skillnader mellan dissensus i det sköna och dissensus i det sublima. I det sköna markerar dissensus den intresselöshet som föregår skönheten, medan det sublima är själva upplevelsen av dissensus. Dessutom uppstår dissensus mellan olika förmågor, i det sköna mellan sinnligheten (inbillningskraften) och förståndet, i det sublima mellan sinnligheten (inbillningskraften) och förnuftet.

<sup>77</sup> Ranciè-re, *Dissensus*, s. 139

<sup>78</sup> Politisk subjektivitet är en viktig del i Ranciè-res projekt, men kan dock inte diskuteras inom ramarna för den här uppsatsen. Se istället ”Politik, identifikation, subjektivitet” i *Texter om politik och estetik*.

<sup>79</sup> Se t.ex. Jürgen Habermas, *The Theory of Communicative Action Vol. 1* (Boston: Beacon Press, 1981).

heterogena diskurser och former som omöjliggör kommunikation på lika villkor. Politik uppstår istället i konflikten mellan de världar som den delade världen är indelad i, i en kamp över fördelningen av det gemensamma delar.<sup>80</sup> Medan den föregående modellen vilar mot en princip om konsensus, vilar den senare mot dissensus.<sup>81</sup> Det går uppenbarligen att se båda dessa sidor i *Kritik av omdömeskraften*, beroende på hur man läser den. Visst kan man i Kants resonemang om *sensus communis* hämta näring till en idé om en samhällelig gemenskap där smaken blir en rationell grund för kommunikation mellan jämlika, ”upplysta”, parter. Men denna tolkning glömmer en viktig sak, nämligen att den intresselöshet som ligger till grund för det slags intersubjektiva sfär Kant tänkte sig faktiskt förutsätter begreppslöshet. *Sensus communis* är i den tredje Kritiken i första hand en estetisk gemenskap, det vill säga en (föreställd) gemenskap byggd på en intersubjektiv konjunktion mellan sinnlighet och känsla, som förutsätter ett *disjunktivt* förhållande mellan de förra och intellektet.<sup>82</sup> Den tredje Kritiken visar dessutom, i motsats till en idé om intellektuell kommunikation mellan jämlikar, att de tillfälliga begrepp med vilka erfarenheten ordnas förstås är godtyckliga, att språket, genom vilket kommunikationen förmedlas, aldrig är neutralt (även om nu inte heller Habermas skulle ansluta sig till en sådan naiv föreställning). Om ”smak” kan man ”strida” säger Kant, däremot inte ”disputera” om med begrepp (KAO, § 56, 198). Denna strid är i Rancières ögon en strid mellan två uppfattningar om en och samma delade sinnlighet, mellan två *sensus communis*, som på samma gång uppenbarar och neutraliserar uppdelningen och konfigurationen av sinnligheten.<sup>83</sup> Ett avvikande smakomdöme, i Kants mening, uppenbarar det faktum att det sinnliga är en subjektiv framträdelse, som varseblivs och upplevs, framförallt *känns* på olika sätt. Intellektuell kommunikation blir här sekundär, eftersom den till sist alltid är avhängig den känsla som förbinds med det sinnliga (som i själva verket, vilket *Kritik av omdömeskraften* visar, alltid består av åskådning *och* känsla.) Det är till och med så, menar Kant, att intellektet måstet kopplas bort för att striden om smaken inte ska förväxlas med en strid om begrepp, om det som kan bevisas logiskt (KAO, § 16, 87). Kants *sensus communis* är av detta skäl ”dissensuell”, det förutsätter en intresselöshet som upphäver de former som begreppen ålägger sinnligheten, det vill säga en suspension av förståndet i sin bestämmande funktion. Även om Kant säger att det intresselösa omdömet, som ett sinne för det gemensamma, främjar ”konsten att ömsesidigt kommunicera idéer mellan den mest utbildade och den råare delen” av samhället,

---

<sup>80</sup> Rancière, *Texter om estetik och politik*, Rancière, s. 24.

<sup>81</sup> Rancière, *Dissensus*, s. 38.

<sup>82</sup> Man skulle förmodligen, med Kant, kunna kalla Habermas version för *sensus communis logicus* och Rancières för *sensus communis aestheticus*. (KAO, § 40, 154).

<sup>83</sup> Rancière, “The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge”, s. 3.

hävdar Rancière att det fria spelet i den estetiska upplevelsen går långt bortom denna modesta medling mellan samhällsklasser: det bär på ett potentiellt löfte, en inbillningskraftens föreställning om en radikalt annan värld (en ”andra natur”), det vill säga en ny konsensuell gemenskap.<sup>84</sup> En sådan estetisk konsensuell gemenskap – en ”äkta” gemenskap som Rancière faktiskt uttrycker det – bygger dock inte på överensstämmelsen mellan sinnligheten och sättet att göra den begriplig på, där inbillningskraften tvingas till underkastelse under förståndet (lagen, normen, etiken etc.). I en estetisk gemenskap sammanfaller känslan som springer ur *sensus communis* framförallt med en vardaglig och materiell *sinnese*rfarenhet.<sup>85</sup>

## Konstens identifikationsregimer och Kants omdömeskraft

*“Art of the aesthetic age declares its heterogeneity to the forms of experience of domination.”<sup>86</sup>*

En viktig del av Rancière estetiska projekt, som i viss utsträckning kan jämföras med det Foucault sysselsatte sig med, är att teckna relationerna, kontinuiteterna och diskontinuiteterna, mellan specifika historiska praktiker och det tänkande som kan förbindas med dessa. Det finns således ett visst historiografiskt och genealogisk anslag hos Rancière. I sina analyser av den estetiska konsten historiserar Rancière på samma gång Kants estetiska omdöme, och visar att det är ett historiskt betingat modus för tänkandet, sammanhängande med en lika historiskt förankrad form av konst, som i sin tur vittnar om ett specifikt sätt att betrakta den delande sinnligheten. (Därmed inte sagt att det för Rancière nödvändigtvis finns kausala samband mellan det estetiska omdömet, konsten och tidsandan.) När Rancière tänker sig konstens olika historiska skepnader gör han det under förutsättning att de betingats av underliggande historiska premisser. De tre ”identifikationsregimer” som Rancière ringar in den västerländska konsten med ligger i linje med ett sådant tänkande, och definieras som specifika relationer ”mellan praktiker, synlighetsformer och förståelsemodus som gör det möjligt att identifiera deras produkter som tillhörande konsten eller en konst”.<sup>87</sup> Konstens identifikationsregimer är därför på samma gång regimer för tänkandet för Rancière. De utgör exempel på olika konfigurationer av sinnligheten, som avgränsar, möjliggör och strukturerar de sätt på vilka samma sinnlighet görs begriplig. För att konsten ska få existens måste det finnas en blick och ett tänkande som identifierar den som sådan. Även om det alltid finns poesi, måleri, musik osv.

---

<sup>84</sup> Rancière, “The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge”, s. 7.

<sup>85</sup> Rancière, *Dissensus*, s. 81.

<sup>86</sup> Rancière, *Aesthetics and its discontents*, s. 101.

<sup>87</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 100.

finns det inte alltid konst.<sup>88</sup> Redan den användning av begreppet konst som hittills förekommit här, i singularis eller med stort K, förbryter sig mot, alternativt bekräftar detta sätt att fatta historien. Hur den estetiska regimen förhåller sig till det som brukar kallar modernitet är visserligen inte föremål för den här uppsatsen, men väl ett inslag i Rancières tänkande, även om han är noga med att påpeka att konstens olika regimer inte betecknar tre separata historiska epoker, utan olika logiker som kan samexistera. Trots det verkar konstens olika regimer sammanfalla med historiska epoker, och kanske i synnerhet den estetiska regimen, som hos Rancièrre i viss utsträckning ersätter modernitetsbegreppet.<sup>89</sup> I vilken utsträckning motsvarar då konstens identifikationsregimer ett tänkande och ett handlande i en historisk epok för Rancièrre? Om man antar att konstens regimer sammanfaller med specifika historiska perioder, betyder det då samtidigt att lagstiftningen för det som identifieras som konst eller en konst, följer på och motsvaras av en tidsanda i respektive historisk epok? Den frågan är förstås monumental, men det finns åtminstone antydningar till ett svar hos Rancièrre, om än i ”teoretisk” form: han hävdar nämligen att ett ”estetiskt” sätt att betrakta historien går tvärs emot föreställningen om att en specifik historisk tid och plats determinerar ett korrelerande tänkande och ett korrelerande handlande. I ett estetiskt, eller heterotopiskt, tänkande om historien, hävdar Rancièrre, kan kroppen, tänkande och handlandet istället tänkas som separerade från de övergripande strukturer som ”borde” determinera dem (som i exempelvis sociologin).<sup>90</sup> Det ena följer inte på det andra för Rancièrre, även om ett sådant samband inte på något sätt utesluts, den förutsätts bara inte.<sup>91</sup> Rancièrres sätt att betrakta historien bär därför själv på en metapolitik: det förutsätter möjligheten av avvikelser från determinerande sociala och diskursiva maktstrukturer, vilket samtidigt, på flera plan, banar en möjlig väg till emancipation, inte minst från de akademiska disciplinernas gränser. Klart är emellertid att respektive regim för konsten implicerar en metapolitik i förhållande till den gemensamma sinnligheten, även om de inte sammanfaller med tidsandan i en historisk epok (och kanske inte heller med konstnärens avsikter, eller ”politiska åsikter”). Detta gäller i synnerhet den representationella och den estetiska regimen, som bär på två motstridiga metapolitiker. Samtidigt som Rancièrre skisserar konstens identifikationsregimer, och visar diskontinuiteterna mellan dem, politiserar han den estetiska regimen, och implicit också konstens representationella regim, med hjälp av Kants estetiska

---

<sup>88</sup> Rancièrre, *Texter om politik och estetik*, s. 82.

<sup>89</sup> Rancièrre, *Texter om politik och estetik*, s. 142.

<sup>90</sup> Rancièrre, “The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge”, s. 16.

<sup>91</sup> Å ena sidan förklarar Rancièrre konstens olika historiska skepnader under förutsättning att de *betingsats* av underliggande historiska premisser, å andra sidan hävdar han möjligheten av en separation mellan ett specifikt historiskt tänkande och handlandet. Det är en komplex historiesyn, som borde ägnas uppmärksamhet i andra sammanhang.

omdöme. Det rör sig här återigen om förhållandet mellan inbillningskraft och förstånd, huruvida sinnlighet och tanke förhåller sig till varandra konsensuellt eller dissensuellt.

I den första regimen med vilken Rancière historiserar konsten, den ”etiska”, uppfattas konsten inte som separerad från det övriga livet och har ännu ingen egen sfär. Här är således konsten eller konsterna som sådana egentligen inte identifierade. En staty betraktades av antikens greker som en ”bild” av gudomligheten.<sup>92</sup> En bild som bedömdes i relation till en inre sanning och i förhållande till det kollektiva livet, till ett *ethos* (därav epitet ”etisk”).<sup>93</sup> Nästa stora identifikationsregim kallar Rancière för konsternas ”representationella” regim. I denna regim framträder de sköna konsterna som olika sätt att imitera eller representera. Det som skiljer ut dessa konstnärliga praktiker från andra praktiker i denna regim är med andra ord *mimesis*, väsentligen i dess aristoteliska definition.<sup>94</sup> *Mimesis* – som Rancière påminner om inte ska förstås i termer av likhet med det avbildade utan snarare som en uppsättning regler, specifika former av berättande, en hierarki mellan genrer etc. – är här den knut som håller samman *poiesis*, ”sätt att göra”, med *aisthesis*, ”sätt att vara”. *Mimesis* garanterar närmare bestämt en korrespondens mellan det komplex av sinnliga tecken som tar sig uttryck genom *poiesis*, och de lika komplexa former av varseblivning och känsla som *aisthesis* betecknar, i dess antika grekiska mening (som hos Kant separeras i sinnlighet och förstånd).<sup>95</sup> I den representationella regimen synliggörs alltså konsterna och ges autonomi genom den ordning *mimesis* utgör, en ordning som innehåller de kriterier och normer som gör att konsterna kan identifieras som konster.<sup>96</sup>

Den estetiska regimen inträde markerades av att den lagstiftande instans som *mimesis* utgjorde för de ”sköna konsterna”, den axel kring vilken *poiesis* och *aisthesis* roterade, sattes ur spel. En händelse som registreras, men inte uppfinns poängterar Rancière, av Kant, Schiller med flera.<sup>97</sup> Det sker en förskjutning från ”sätt att göra” till ”sätt att vara”, och med det möjliggörs en mer direkt och fri relation mellan konsterna och sinnligheten, mellan *poiesis* och *aisthesis*. Hädanefter definieras konstens objekt inte i första utifrån kriterierna för hur de skapats, som *poiesis*, utan i högre grad utifrån hur de upplevs, som *aisthesis*. Konst i singularis föds av den anledningen i och med denna regim, och identifieras hädanefter (även om det inte är frågan om ett abrupt brott) utifrån det specifika sensorium som det estetiska utgör, som i

---

<sup>92</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 210.

<sup>93</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 101.

<sup>94</sup> Rancière, *Aesthetics and its discontents*, s. 66.

<sup>95</sup> Jacques Rancière, ”Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art”, s. 6.

<sup>96</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 86.

<sup>97</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 84

sin tur bildar den nya diskurs genom vilken såväl konsten som tänkandet, kritiken och receptionen av den filtreras.<sup>98</sup> Formeringen av den estetiska regimen förlägger Rancière till slutet av 1700-talet, och konstaterar att såväl den litterära realismen – i vilken han hävdar att den estetiska regimen karaktäristika först tog sig i uttryck – liksom Kants *Kritik av omdömeskraften*, uppstår i kölvattnet av en framväxande borgerlig offentlighet.<sup>99</sup> Att salongernas konstpublik avvek från de etablerade idealen och reglerna för ”smaken” bidrog, hävdar Rancière, till utvecklingen av de märkliga kantska idéerna om en universalitet utan begrepp, ett välbehag utan intresse och en ändamålslös ändamålsenlighet.<sup>100</sup>

Även om konsten i singularis kan identifieras och ges en egen sfär i dess estetiska regim så är det egentligen inte konsten som är autonom, påpekar Rancière, utan det specifika modus som den estetiska erfarenheten utgör.<sup>101</sup> Modernismens grundantagande och hävdande av konstens autonomi, som såväl lett till idén om renodlingen av konsten med hänsyn till dess olika mediers specificitet, som det figurativa måleriets död och tanken om ett postmodernt brott, underkänns så i en handvändning. Konstens autonomi är i själva verket ett annat namn för dess heteronomi.<sup>102</sup> En heteronomi som iscensätts i till exempel Stendhals författarskap, i vilket fiktion och privatliv, memoarer och reseskildringar ingår i en och samma saliga röra, som samtidigt är dess signum: hos Stendhal är livet konst, och konsten liv. Hans romaner rymmer dessutom ämnen och objekt som den ”mimetiska konventionen” vid den tiden knappast tillät, och påbörjar så uppluckringen av den konst som byggde på de pragmatiska kriterier som *mimesis* uppställde. Stendhal ger ett litterärt exempel på att konsten i den estetiska regimen, som Rancière uttrycker det, är konst ”i den mån den inte, åtminstone inte enbart, är konst”, vilket innebär att den inte kan ha någon autonomi i egentlig mening.<sup>103</sup> I sin estetiska regim måste istället konsten förklaras och identifieras i relation till det estetiska omdömet. För att svara på frågan om vad som utmärker konsten måste man därför först svara på frågan om vad som utmärker den estetiska upplevelsen (vilket jag ju redan försökt göra i föregående kapitel).

---

<sup>98</sup> Rancière, *Dissensus*, s. 117.

<sup>99</sup> Rancière, *Aesthetics and its discontents*, s. 68.

<sup>100</sup> Rancière, *Aesthetics and its discontents*, s. 88.

<sup>101</sup> Rancière, *Texter om estetik och politik*, s. 105.

<sup>102</sup> Rancière, *Aesthetics and its discontents*, s. 67.

<sup>103</sup> Rancière, *Dissensus*, s. 117. Min övers.

## Fras-bilden

Trots att det estetiska alltid utgår från åskådarens perspektiv, och uppstår i subjektet, identifierar Rancière likväl en princip för produktion av denna särskilda estetiska effekt, en princip som ges namnet ”fras-bild”. Konstens estetiska regim har således två sidor. En ”insida”, ett specifikt modus för tänkandet, och en ”utsida”, ett sätt att skapa konst som vilar mot samma estetiska modus.<sup>104</sup> Effekten av den senare på det förra kan dock aldrig kalkyleras påpekar Rancière, och kan uppstå när som helst, men alltid oväntat.<sup>105</sup> I fras-bilden finns en likvärdighet mellan det avsedda och det icke avsedda.<sup>106</sup> Ett konstaterande som förstås ligger i linje med vad Kant säger om geniets konst, som aldrig kan grunda sig på några regler utan bara på geniets ”natur” och åskådarens estetiska omdöme (KAO, § 46, 166). Kants smak och den estetiska konsten är alltså oskiljaktiga för Rancière – estetisk konst kan bara identifieras som sådan av ett estetiskt omdöme. Denna symbios artikuleras via begreppet fras-bild, som är en princip specifik för estetisk konst, beroende av en viss subjektiv erfarenhetshorisont för att ”fungera”. Fras-bilden provocerar nämligen fram estetiska, dissensuella, effekter. Estetisk konst avkräver åskådaren ett estetiskt omdöme.

Hos Rancière hänger den estetiska konstens uttryck således ihop med det estetiska omdömets funktion, men smakens förbindelse till konsthistoriens rörelse förblir lös. Mot detta kan man ställa J.M. Bernsteins tes, hos vilken Kants smak och estetisk konst snarast har ett kausalt samband. Hos Bernstein framstår smaken mer eller mindre som orsak till konstens uttrycks-sätt, genom det estetiska omdömets, och därmed konstens, rörelse mot det begreppslösa och okända i jakten på det sköna. Denna rörelse, hävdar Bernstein, skulle kunna förklara det icke-figurativa måleriets inbrott.<sup>107</sup> Bernstein tar i sin Kant-läsning (som driver en tes om det sköna som ett slags reminiscens av ett förlorat gemensamt sinne) fasta på det skönas avstånd från bestämda begrepp, och den lustfyllda aktiviteten i sökandet efter den regel som inte finns, och drar på grundval av det slutsatsen att konstens utveckling måste kunna förklaras utifrån en sådan modell. Övergången från avbildande till abstrakt måleri skulle då förklaras av att det senare gynnar smaken genom dess begreppslöshet.<sup>108</sup> Abstrakt konst föreställer ju inget, faller

---

<sup>104</sup> Här uppstår en fråga: går det att tala om en poetik för estetisk konst, eller är det en motsägelse? Hur förhåller det sig till exempel med den samlade produktion av musik, måleri, performance etc. i vilken ett mönster kan avläsas, som har en röd tråd? Även om de eventuella regler man kan extrahera ur ett konstnärskap inte kan tjäna som poetik för en ”äkta” estetisk konst, borde den ändå inte kunna kallas för det? Vad är skillnaden mellan att kalla konstens uttryckssätt för poetik och estetik? Kanske kan Rancières bidra analyser med ett svar på den frågan.

<sup>105</sup> Rancière, “Aesthetic Separation, Aesthetic Community – Scenes from the Aesthetic Regime of Art”, s. 12.

<sup>106</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 85.

<sup>107</sup> Bernstein, *The Fate of Art*, s. 63.

<sup>108</sup> Bernstein, *The Fate of Art*, s. 63.



inte under något begrepp, och ger därför, menar Bernstein, näring åt smaken. Genom att göra konstens ”lämplighet” för smaken beroende av avståndet från bestämd kunskap, ju längre desto bättre, kan konstens evolution förklaras på ett negativt sätt, det vill säga genom att placeras i relation till vad den *inte* är. Konsten och smaken följs så åt genom historien.

Men går det överhuvudtaget att förutsätta att det abstrakta, icke-figurativa, fungerar på det sättet, att det skulle lämpa sig för estetisk kontemplation för att det har egenskapen av att vara okänt (för förståndet)? Det finns naturligtvis andra sätt att tänka sig saken, och man kan börja med att ställa sig frågan om abstrakt måleri, för att det inte föreställer något, verkligen befinner sig längre ifrån bestämda begrepp än föreställande måleri? Kanske kan man snarare tänka sig att exempelvis den abstrakta expressionismen, och icke-figurativ konst i allmänhet, faktiskt förutsatte begrepp, att den utmanade de mimetiska normerna, de representationsnormer som gjorde att en konst kunde identifieras som en sådan. Med *frase-bilden* beskriver Rancière den estetiska upplevelsen som en krock mellan en dominerande form och en heterogen sinnlighet. I ett sådant scenario skulle den abstrakta expressionismen inte bara föreställa något icke-föreställande, något okänt som inbillningskraften och förståndet måste söka enhet i, utan i lika hög grad iscensätta en krock med den regim som reglerar identifikation och produktion av konst. Om man så tänker sig att konstens sinnliga framträdelse krockade med de etablerande begreppen om vad konst ”är”, ligger frågan om konstens ”vara” inte långt borta, och med den en föreställning om de sköna konsterna som Konst. Ett givet begrepp om vad som utgör en målning, som kolliderar med målningens sinnliga framträdelse skulle då implicera frågan: vad är konst? eller: vad är det specifika för måleriet som medium? Det icke-figurativa måleriets avstånd till bestämda begrepp är kanske inte så långt som Bernstein föreställer sig. Med Rancière kan man tvärtom tänka sig ett scenario där diskrepansen mellan konstens konvention, det vill säga begreppet om vad konst är, och konstens sinnliga framträdelse, provocerar fram en estetisk upplevelse. Det icke-figurativa abstrakta måleriet skulle då vara en konsekvens av ett omdöme och en konst som ständigt uppmärksammar, men i nästa stund abstraherar, de begrepp som omgärdar och begränsar varje konststart, och på så sätt vara en fortsättning på det sena 1700-talets litterära realism, som förmodligen initierande uppluckringen av den ordning *mimesis* instiftade, bland annat genom att strunta i de etablerade genregränserna. Det vill säga en utveckling av spelet om konstens ”vara”. En sådan konst förutsätter bestämda begrepp att förhålla sig negativt till, begrepp som konsten ständigt försöker spränga. Detta är dock bara en av den estetiska konstens skepnader – en konst med syfte att utmana en uppfattning om ”Konst” med en för begreppet icke-korresponderande sinnlighet. Bernstein missar denna sida av saken. Med konstens rörelse mot det icke-figurativa som utgångspunkt, blandar

han samman en rörelse mot det begreppslösa överhuvudtaget (som han menar finns inneboende i det estetiska omdömet och sedan applicerar på konsten) och försöket att slita sig från, genom att aktivt förhålla sig till, de konventioner som avgör vad Konst är och inte är. Detta ”ontologiska” spel, för många förknippat med det som kallas modernism, är därför endast ett av den estetiska konstens uttryckssätt, och även om man kanske kan hävda att detta spel om konstens vara förebådades av Kants idé om skön konst – där åskådaren själv avgör vad som är skön konst genom ett estetiskt omdöme, utan hänsyn till några generella regler – riskerar ett sådant resonemang att reducera den estetiska (eller modernistiska, beroende på vilket begrepp man föredrar) konstens skepnader till formeln Konst=? Åtminstone verkar det ligga nära till hands att föreställa sig en konsthistoria utifrån den formeln. Men det finns förstås andra sätt att skapa dissensus, eller estetiska upplevelser, i förhållande till helt andra begrepp, som inte alls rör konstens vara. Rancièr byter istället ut begreppet modernism, som naturligtvis är tungt belastat och står i oundviklig relation till idén om modernitet, mot begreppet ”estetisk regim”. Oavsett vilka problem detta medför har det på denna punkt en klar fördel. På samma gång som begreppet om en konstens ”estetiska regim” förklarar varför frågan om konstens vara uppstår, förklarar det också dess spel med alla andra av de bestämda begrepp som strukturerar erfarenheten (liksom begreppet om konstens vara – som ju egentligen är en fråga – strukturerar och förebådar erfarenheten av konsten själv).

Konsten i dess estetiska regim, hävdar Rancièr, är identisk med tanken som identifierar den. Om effekten på omdömet karakteriseras av dissensus, är korrelatet till detta i konsten vad Rancièr kallar för *fras-bild*. Denna motsvarar, enligt Rancièr själv, Kants estetiska idé.<sup>109</sup> Men *fras-bilden* liknar snarare det sätt på vilket Kant beskriver hur geniets konst ger upphov till estetiska idéer. Som vi har sett exemplifierar Kant detta med dikten. När Kant definierar den sköna konsten, till vilken dikten naturligtvis tillhör, säger han att den förutsätter ett ändamål som orsak, och ett begrepp om vad konstprodukten ska vara (KAO, § 48, 170). I omdömet av konsten sätts däremot konstens ändamål och begrepp i gungning, eller utvidgas så till den grad att de idéer som uppstår i inbillningskraften inte ryms i begreppen; det estetiska omdömet är begreppslöst, även om konsten inte är det. När ett begrepp förbinds med ett vad Kant kallar ”estetiskt attribut”, det vill säga ett begrepp eller en föreställning som logiskt sett inte hör till det förra, ger det inbillningskraften, säger Kant, en ”rörelse och ett incitament” att framställa estetiska idéer, det vill säga att tänka mer ”än vad som låter sig sammanfattas i ett begrepp” (KAO, § 49, 174). Det avsedda genererar en icke avsedd effekt. Rancièr beskriver i

---

<sup>109</sup> Rancièr, *Dissensus*, s. 211.

sin tur fras-bilden, den estetiska konstens ”mått”, som ett ”montage” med strukturen ”parataktisk syntax”.<sup>110</sup> Det handlar alltså även här om att ställa samman det som logiskt sett inte hör ihop, det som är heterogent, att ”placera en sinnlig värld i en annan”.<sup>111</sup> Rancière kallar detta för konstens ”ontologi” i dess estetiska regim. Men när han talar om denna ontologi gör han det genom det estetiska omdömet, vilket innebär att konstens ontologi ”verifieras” först i ”relationen mellan medvetet skapade konstobjekt och de ofrivilliga formerna av den sinnliga erfarenhet som förnimmer deras effekt.”<sup>112</sup> Ofrivilliga former av sinnlig erfarenhet som, till exempel, bestämmer förväntningarna på vad konst ska vara. Den estetiska konstens ontologi innehåller därför ingen fast konsistens, ingen essens, om nu inte den estetiska upplevelsen kan beskrivas i sådana termer. Men även om konstens ontologi är underordnad och bestämd av den estetiska erfarenheten (betingad av ofrivilliga former av sinnlig erfarenhet) kan Rancière likväl identifiera en grundprincip hos konsten som svarar mot det estetiska omdömet funktion i fras-bilden.<sup>113</sup>

Rancières analyser och omformuleringar av det som brukar kallas modernism återanvänder typiska och viktiga begrepp från den modernistiska diskursen – det ”historiska avantgardets” omhuldade montage, collaget, fragmentet, brottet, chocken – och härleder dem tillbaka till ett slags den estetiska erfarenhetens urscen, i produktionen av estetiska idéer hos Kants geni. Även om definitionerna av fras-bilden som ”parataktisk syntax”, som föreningen av det oförenliga, eller som en ”disjunktiv konjunktion” inte låter som om de skulle ligga väl i munnen på Kant kan de dock ändå förstås som derivat av tankar framförda i *Kritik av omdömeskraften*.<sup>114</sup> I andra ordalag säger Rancière att fras-bilden är en förening av två ”funktioner som skall definieras estetiskt, det vill säga genom det sätt på vilket de upplöser det representationella förhållandet mellan text och bild”.<sup>115</sup> Fras-bilden sammanlänkar, men inte på det sätt en historia, en kombination av handlingar, sammanlänkar. En historia, hävdar Rancière, var vad som gjorde konsten till konst i dess representationella eller mimetiska regim. Handlingen var här en ”kombination av element enligt generella regler” som implicerade ”ett förhållande av underordning mellan en styrande funktion, begriplighetens textuella funktion, och en bildskapande funktion, ställd i den förras tjänst”.<sup>116</sup> Den meningen kan, återigen, förstås med Kant: ”begriplighetens textuella funktion” som ett annat ord för förståndet, den ”bildskapande funk-

---

<sup>110</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 151.

<sup>111</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 159.

<sup>112</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s.81.

<sup>113</sup> Rancière, *Dissensus*, s. 211.

<sup>114</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 145.

<sup>115</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 149.

<sup>116</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 143.

tionen” som ett annat namn på inbillningskraften. Även när Rancière talar om den mimetiska konsten gör han det genom subjektets upplevelse av den, genom de kantianska ”kunskapsförmågornas” relation till varandra. När Rancière säger att den mimetiskt lagstiftade konsten utmärks av konsensus mellan sinnlighet och tanke förstår vi nu vad som menas: överensstämmelsen mellan inbillningskraftens åskådning och de regler förståndet tillhandahåller. En konst i denna regim, hävdar Rancière, bekräftar redan givna begrepp och ger dem livfulla och underhållande åskådningar, vilket särskilt tydligt syns i teaterns nyklassicistiska period, som fungerade som ett slags spegel i vilken åskådaren kunde betrakta gemene mans dygder och synder.<sup>117</sup> En sådan beskrivning skulle bekräfta det kantianska omdömet funktion, som när det bedömer det lustfyllda genom bestämda begrepp tar i beaktande det goda, det vill säga ”det som man *håller med om*” (KAO, § 5, 64).<sup>118</sup> En sådan konst och ett sådant omdöme understödjer en konsensuell uppfattning om den delade estetiska gemenskapen; den mimetiska konsten förutsätter och använder de gemensamma normer, konventioner och regler som ordnar den gemensamma rumtiden, och kan därför upprätta och upprätthålla en korrespondens mellan *poiesis* – konsten – och *aisthesis* – den sinnliga (delade) erfarenheten. En sådan förståelse av konsten, i dess mimetiska eller representationella regim, implicerar en metapolitik där de bestämda, redan givna, formerna för det gemensamma tjänar som rättesnöre, som de former inom vilka det gemensamma tänks. Den estetiska konstens verkningar vilar mot samma grundläggande uppfattning om en delad estetisk gemenskap, men sätter istället dess dominerande former ur spel. Här finns inte längre någon samklang mellan konstens regler och den sinnliga upplevelsen: ”skönt är det som behagar universellt utan begrepp” (KAO, § 9, 74). Här finns inte längre något gemensamt mått som avgränsar det gemensamma: allt är gemensamt i den estetiska regimen. Detta betyder att de regler som ordnade de mimetiska konsterna, de begrepp med vilka konsternas effekter kunde kalkyleras, upphävs, det finns inte längre någon given korrespondens mellan *poiesis* och *aisthesis*.<sup>119</sup> Relationen mellan den ”mimetiska” och ”estetiska” konsten kan liknas vid den tidigare nämnda relationen mellan etik och politik: liksom etiken tillhandahåller och upprätthåller *mimesis* en uppsättning regler, begrepp och former för sinnligheten; liksom politiken, i Rancières mening, upphäver och ifrågasätter den estetiska konsten dessa.

---

<sup>117</sup> Rancière, “Aesthetic Separation, Aesthetic Community – Scenes from the Aesthetic Regime of Art”, s. 5

<sup>118</sup> Alternativt skulle man här kunna tala om en vidhängande skönhet.

<sup>119</sup> Rancière, “Aesthetic Separation, Aesthetic Community – Scenes from the Aesthetic Regime of Art”, s. 7.

”Konstens bestämmande enhet [i den estetiska regimen] är avståndet mellan den sinnliga närvaron och betydelsen”, skriver Rancière.<sup>120</sup> Mot bakgrund av detta kan han hävda att konsten i dess estetiska regim, den romantiska ”poetiken”, eller det estetiska tänkandet, implicerar ett slags tecknens hermeneutik. Den heterogena sinnligheten finns överallt, bara den uppmärksammas, på ett estetiskt sätt. Vardagliga objekt transformeras inför ett intresselöst estetiskt omdöme till tecken som måste dechiffreras, tecken som bär på meddelanden om mörka hemligheter och samhällets omedvetna historia.<sup>121</sup> Intressant nog förbinder Rancière här såväl Freuds idéer om det omedvetna som Marx varufetischism med det estetiska tänkandet – båda tar fasta på en sinnlighet som förmodas vara lösgjord från de tecken som gör den begriplig, alternativt en heterogen sinnlighet som döljer sig bakom homogeniserande tecken för densamma.<sup>122</sup>

Detta är den estetiska regimens avvikelse från representationens regim – istället för en logisk förbindelse mellan element, enligt bestämda principer eller begrepp, sker förbindelsen estetiskt. Det finns två sätt att sammanställa tankar säger Kant. Det första, logiska sättet, sker enligt bestämda principer, det andra genom ”*känslan* av enhet i framställningen” (KAO, § 49, 177). Det senare, estetiska sättet, överför Rancière från tänkandet till konsten via *fras-bilden*: montage i den estetiska konsten följer inga logiska principer, den sammanlänkar tvärtom heterogena element med varandra.<sup>123</sup> Konsten frigör sig här från det gemensamma ”mått” som *mimesis* utgjorde för konsterna. Det nya måttet får alltså namnet *fras-bild* men är i själva verket bara ett mått för konsten indirekt, i analogi med det estetiska omdömet funktion. Som sagt utmärks det representationella förhållandet mellan text och bild enligt Rancière av en underordning av den senare under den förra, det vill säga en underordning av inbillningskraftens åskådningar under förståndets begrepp. I paragrafen om geniet visar Kant hur den estetiska konsten, geniets konst, upplöser detta förhållande eller mått. Sammanställningen av ett begrepp med ett estetiskt attribut ger inbillningskraften en rörelse som sliter den från förståndets och textens tvång, för att i fritt spel söka regeln för enhet och producera estetiska idéer. Sammanstötningen av konstens heterogena begrepp, de tecken som den är sammansatt av, lösgör tecknen från de bilder de förknippas med. Rancières *fras-bild*, liksom Kants estetiska attribut, provocerar fram estetiska upplevelser genom ett heterogent element – en heterogenitet som kan få enhet först genom ett reflekterande estetiskt omdöme. I kraft av denna princip

---

<sup>120</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 138.

<sup>121</sup> Rancière, *Dissensus*, s. 126-127.

<sup>122</sup> Se *Dissensus*, s. 127 om Marx varufetischism, och *The Aesthetic Unconscious* för estetikens koppling till psykoanalysen.

<sup>123</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 159.

skapar konsten i dess estetiska regim dissensus, en ordning mellan sinnlighet och förstånd, som föregår och utlöser estetisk reflektion. Fras-bilden förutsätter alltså, precis som konsten hos Kant, begrepp. Den estetiska sammanställningen, det vill säga den icke-logiska eller heterogena kombinationen av begrepp och sinnliga element i fras-bilden, tvingar dock det estetiska omdömet att abstrahera från begreppen. Fras-bilden gör precis detta: sammanför två heterogena element som chockar tänkandet till estetisk reflektion, en övergång från omdömet bestämmande modus till dess estetiska, från ett logiskt till ett estetiskt tänkesätt. Men frasbildens chock är inte chocken av det sublima. Sammanställningen av det heterogena eller det inkommensurabla i fras-bilden upprättar inget absolut avstånd mellan sinnlig framställning och idé, vittnandes om det ”oframställbaras existens”.<sup>124</sup> För Rancière är inget ”oframställbart”, allt kan representeras sinnligt, om än inte direkt.<sup>125</sup> Montaget mellan heterogena element i fras-bilden kan nämligen anta symbolisk form, i Kants mening. Rancière visar detta när han säger att det han kallar för just ”symboliskt” montage ”fabricerar analogier som gör det möjligt att identifiera poetens tanke i dansörens fötter”.<sup>126</sup> Fötternas sinnlighet åskådliggör tanken i symbolisk form. Det är, som det första kapitlet visade, precis så som Kant hävdar att förnuftsidéer kan försinnligas, vilken innebär att det oframställbara alltid kan framställas, om än bara symboliskt eller genom analogi (metaforiskt).<sup>127</sup> Rancière hävdar vidare att föreställningen om något som oframställbart i själva verket är ett förbud, att representationen av olika skäl är förhindrad. Detta exemplifierar han med det regelverk som den representationella regimen uppställde för konsterna, som i praktiken uteslöt vissa ämnen och objekt från konstnärlig framställning.<sup>128</sup> Och det är bland annat detta den estetiska konsten, med början i den litterära realismen, gör upp med.

## Metapolitik

Som vi har sett bär den representationella eller mimetiska regimen för konsten och den estetiska regimen på två olika metapolitiker. I strikt mening är det möjligen bara den estetiska regimen som bär på en ”politik” i Rancière definition, vilket har att göra med det estetiska, dissensuella, förhållandet till de former som dominerar sinnligheten; det är ju en sådan oenighet som utgör det politiska hos Rancière. Konstens representationella regim förutsätter istället en överensstämmelse mellan en regel och en åskådning, och utövar därför bara politik i nega-

---

<sup>124</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 92.

<sup>125</sup> Rancière, *Dissensus*, s. 196. Förekastar Rancière helt och hållet idén om det sublima i konsten? Ja, förmodligen betyder avfärdandet av det oframställbara just det.

<sup>126</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 160.

<sup>127</sup> En förnuftsidé kan däremot aldrig, som vi vet, ges en *adekvat* korresponderande åskådning enligt Kant.

<sup>128</sup> Jacques Rancière, *The Future of the Image* (London och New York: Verso, 2007), s. 117.

tiv bemärkelse, det vill säga genom att bevara den delade sinnlighetens rådande konfiguration och distribution. De mimetiska och estetiska metapolitikerna kan i sin tur sättas i relation till omdömeskraftens två lägen: liksom Kants bestämmande omdöme rättar sig den mimetiska (representationella) regimen efter redan givna regler för sinnligheten, för hur ett skeende ska framställas etc., medan den estetiska regimen, liksom det reflekterande estetiska omdömet, upphäver dessa regler och möjliggör nya sätt att dela och konfigurera sinnligheten. Respektive regim ger därför uttryck för två skilda sätt att uppfatta det gemensamma (här lämnar jag alltså den ”estetiska” regimen därhän). Konstens representationella regim förutsätter konsensus mellan sinnlighet och förstånd, en underordning av inbillningskraftens åskådningar under de bestämda begrepp som konsterna vilar mot, det vill säga det reglemente som *mimesis* utgör. Sinnlighetens konfigurationer är här mer eller mindre fixerade, vilket kan översättas i en metapolitik som upprätthåller det som *är* – sociala hierarkier, lagen, normen, etiska värderingar etc. I konstens estetiska regim, hävdar Rancière, är förhållandet det motsatta. Korrespondensen mellan begreppen och de tillhörande åskådningarna upphävs, sinnlighetens konfigurationer neutraliseras. Estetisk konst implicerar, för Rancière, ett dissensuellt förhållande till den gemensamma sinnligheten, som öppnar för rekonfiguration av densamma.

Den estetiska konstens metapolitik kan i sin tur delas upp i två, och orsaken till det hänger ihop med konstens märkliga autonomi. Allt är gemensamt, men saknar gemensamt mått i den estetiska regimen. Att det estetiska i första hand är ett tänkande, även om det motsvaras av olika former av konst, gör således att allt kan bli ”estetiskt”, att all sinnlighet kan uppfattas som heterogen i förhållande till de dominerande former som avgränsar och bestämmer sinnligheten. Detta förhållande ger den estetiska konsten en paradoxal dubbel logik, en logik som sammankopplar konstens (men inte omdömet) autonomi med en heteronomi. Motsättningen i konstens estetiska regim är inte i första hand den mellan högt och lågt, eller mellan konst och politik hävdar Rancière. Dessa finns förstås men beror på en mer grundläggande motsättning, mellan konst och icke-konst. Kännetecknet för den estetiska konsten är nämligen att den uttrycker en autonom form av liv.<sup>129</sup> Saken har återigen att göra med Kants estetiska omdöme. Vad Rancière säger här är att konsten får sin autonomi via ”subreption”, via en förväxling mellan den estetiska upplevelsen av konsten och det konstnärliga objektet (KAO, § 27, 114). Estetisk konst kan som bekant inte bedömas eller identifieras utifrån fasta kriterier, den måste alltid ”estetiseras” och är alltid föremål för det fria spelet mellan inbillningskraft och förstånd hos det erfارande subjektet. Här är Rancière och Kant överens, och det tål att upprepas att

---

<sup>129</sup> Rancière, *Dissensus*, s. 118.

konstens autonomi i själva verket måste förstås som det estetiska omdömet autonomi. Konstens autonoma livsform är livsformen hos ett estetiskt erfaran­de eller tillstånd.<sup>130</sup> Såväl Kant som Rancière visar hur den estetiska konsten innehåller ett heterogent eller okänt element, som ger omdömet anledning att reflektera (Kants estetiska attribut, Rancières fras-bild). Det betyder att den estetiska upplevelsen, och den estetiska konsten alltid är en avvikelse från de dominerande formerna. En avvikelse som ligger till grund för två slag av estetisk politik, eller två sidor av en och samma metapolitik: en där konsten försöker ge livet en ny form genom att införliva konsten i livet och livet i konsten, få dem att sammansmälta till en och samma icke-separerade gemenskap. Detta är bejakandet av det heteronoma, i syfte att implementera en autonom form av erfarenhet i livet självt. Den andra metapolitiken försöker istället upprätthålla konstens autonomi och separation från livet i syfte att bevara konsten som ett löfte om detta autonoma liv.<sup>131</sup> Om den senare innebär ett passivt betraktande av det heterogena, innebär den förra ett aktivt försök att införliva det estetiska i det levda livet, men i båda fallen är konsten ett löfte om en ny sinnlig gemenskap.<sup>132</sup> I den estetiska regimen är konst konst i egenskap av att på samma gång vara icke-konst, eller något annat än konst, en logik som de modernistiska och postmodernistiska paradigmen uttrycker varsin sida av.<sup>133</sup> För Rancière finns det alltså inget brott mellan dessa. Ett brott uppträder däremot i skiftet mellan den mimetiska och estetiska regimen, och detta brott ansluter tydligt till Kants omdömeskraft i den tredje Kritiken. Närmare bestämt är det snarast identiskt med en övergång från ett ”inskränkt” bestämmande omdöme till ett ”vidsynt” estetiskt omdöme.

---

<sup>130</sup> Rancière, *Aesthetics and its Discontents*, s. 101.

<sup>131</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 116-117.

<sup>132</sup> Rancière, *Aesthetics and its Discontents*, s. 100.

<sup>133</sup> Rancière, *Aesthetics and its discontents*, s. 36.



# Slutsatser

Det första kapitlet visade en kritisk och politisk potential i Kants estetiska omdöme. Intresselösheten undersöktes noggrant, främst genom att granska begreppens status. Kant visar i den tredje Kritiken att empiriska begrepp inte bara bestämmer kunskapen utan också begäret, och att de följaktligen inte är neutrala utan tvärtom högst tillfälliga och godtyckliga. Dessutom fungerar begreppen som regler för inbillningskraftens (re)produktion av åskådningar – de ger, tillsammans med åskådningsformerna och kategorierna, erfarenheten dess ”form eller existens”. För att ett intresselöst omdöme ska kunna fällas måste därför begreppen suspenderas. När det estetiska omdömet suspenderas av det bestämmande omdömet sätter begreppen ur och i spel upphävs samtidigt de former som ordnar sinnligheten, vilket möjliggör ett sökande efter nya former, eller scheman, för densamma. Allt detta sattes i efterföljande kapitel i relation till Rancières estetiska filosofi, vilket visade att Kants intresselöshet, suspensionen av de bestämda begreppen, är precis vad som utmärker Rancières begrepp *dissensus*. När Rancière säger att *dissensus* är en konflikt mellan en sinnlighet och sättet att göra den begriplig gör han det mot bakgrund av Kants intresselöshet. *Dissensus* är dessutom politikens ”essens”, och ett sätt att bedriva filosofi på, vilket gör Kants estetiska omdöme än viktigare för Rancières projekt. Det estetiska omdömet är för Rancière även modellen för konsten i den estetiska regimen, genom *fras-bilden*. Därutöver förstår han, åtminstone till viss del, också konstens representationella regim med Kant, i analogi med det bestämmande omdömet och dess förhärskande förståndsbegrepp. I *Kritik av omdömeskraften* markerar Kant brottet med den regimen, med de bestämda begreppens ordning, när han ställer en bestämd metod för ”mekanisk” konst mot ett obestämt modus för den ”sköna” konsten (KAO, § 49, 177). Det estetiska omdömet svarar så mot Rancières definition av *dissensus* på ett trefaldigt sätt: dels som den estetiska konstens ”ontologi”, i *fras-bildens* dissensuella sammanställning av heterogena element; dels som politikens ”essens”, som en konflikt mellan en sinnlig värld och en annan; och sist men inte minst som en form av autonom erfarenhet, ett specifikt modus för tänkandet.

Men framförallt visar Rancière att det estetiska regimskiftet har politiska konsekvenser, i den meningen att estetisk konst bär på en viss form av metapolitik. Reglerna för den delade sinnligheten är i den estetiska konsten, såväl som i den politiska händelsen, inte längre själv-

skrivna – i båda fallen upprättas ett avstånd ”mellan den sinnliga närvaron och betydelsen”.<sup>134</sup> Om den estetiska regimens inträde kan förbindas med en historisk erfarenhet där livets och gemensamhetens former sattes i gungning, genom industrialisering och urbanisering, som såg en framväxande borgerlig offentlighet med salonger, caféer, romaner och dagspress, och inte minst utsattes för en klassernas beblandning, ja, i sådana fall svarar skiftet mellan Rancières mimetiska och estetiska regimer för konsten, och likaså skiftet mellan Kants bestämmande och reflekterande omdöme, mot inträdet av det paradigm som brukar kallas för det moderna (som hos Rancière har en mycket tvetydig ställning). Liknelsen vid Kants två typer av omdömen i den tredje Kritiken ska emellertid inte förstås i en särskilt strikt mening. Kant hävdar ju inte alls att reflekterande omdömen alltid skulle vara att föredra framför bestämmande, de senare är ju helt nödvändiga för att fälla vanliga kunskapsomdömen. Vad Kant däremot säger är att det finns faror med den vanemässiga kunskapens former: såväl fördomen som inskränktheten vilar mot ett omdöme avgångigt bestämda begrepp (KAO, § 40, 153). Vägen ur detta vet vi vid det här laget, den går via det intresselösa estetiska omdömet känsla, eller, med Rancière, via dissensus. Sällar då Rancière sig till den liberala traditionen Kant påstås tillhöra? En sådan fråga gör sig förstås dum med tanke på Rancières position som vänsterintellektuell, men bör naturligtvis ändå ställas i det här sammanhanget (vad vore förresten dummare än att här blint sätta sin tillit till ett begrepp).<sup>135</sup> Visst ger Rancière det intresselösa estetiska omdömet upprättelse, också som ett kritiskt förhållningssätt för individuella subjekt. Men via den rekonfiguration som äger rum med begreppet dissensus förflyttar Rancière den estetiska intresselösheten till centrum av det politiska, gör den till essensen i en strid över den delande sinnligheten. Samtidigt beskriver han med samma estetiska intresselöshet ett slags politiskt erfarenhet, och kanske även en ”politisk subjektivitet”. (Icke att förväxla med Rancières idé om politisk subjektivitet, som syftar på något annat, om än sammankopplat med detta.) Rancière använder Kant för att tänka det politiska i termer av en princip om radikal jämlikhet, och tvingas just därför omformulera honom. Jag började den här uppsatsen med frågan om vad en strid om smak egentligen kan betyda, i Kants mening. Med Rancière går det att ge ett svar på den frågan, men också på den ovan nämnda. Hos honom betyder dissensus, i relation till Kant, två intimt sammanflätande men ändå åtskilda saker. I den första bemärkelsen beskriver begreppet striden om ”smaken” som en strid över den gemensamma sinnlighetens former, om ett ”delande av det sinnliga”. I den andra bemärkelsen pekar det på den intresse-

---

<sup>134</sup> Rancière, *Texter om politik och estetik*, s. 138.

<sup>135</sup> Därmed inte sagt att den liberala traditionen alltid står motsättning till en vänsterorienterad hållning, tvärtom möts dessa i många avseenden, i synnerhet vad gäller mer anarkistiskt färgade vänsterhållningar, som Rancières. Båda traditionerna förhåller sig i hög grad till frihetens problem.

löshet som en sådan strid fordrar av subjekten. På sätt och vis ställer Rancière Kants idé om det intresselösa omdömet på huvudet. Där Kants framställning gör gällande intresselösheten som en *förutsättning* för en strid om smaken, det vill säga om den gemensamma sinnlighet som *sensus communis* stakar ut, är intresselösheten hos Rancière snarast en *konsekvens* av en strid om samma sinnliga erfarenhet. Här får man återigen påminna sig om att det intresselösa hos Kant kräver en suspension av de redan givna begrepp som bestämmer den sinnliga erfarenhetens former. Rancière visar att politik är en konflikt om just dessa former, vilket förstås innebär att de ifrågasätts och sätts i spel. Striden om smaken avkräver faktiskt ett sådant lösgörande av dominansens form över materia, och undergräver de bestämda begreppens herravälde över en delad sinnlighet. Om intresselösheten med Kant kan fattas som ett idealt tänkesätt för det individuella, upplysta, subjektet – och hans tredje Kritik som en liberalistisk appell för detsamma – är intresselösheten hos Rancière snarast något som påtvingas och avkrävs subjektet i en politisk strid. Därmed framträder ett skäl till Rancières omformulering av Kants estetiska omdöme: ”intresselösheten” rymmer som begrepp inte den konflikt som föregår och kräver suspension av de bestämda begreppen. En sådan konflikt fanns som bekant i Kants omedelbara samtid och finns därför underförstådd i den tredje Kritiken, men han misslyckas med att bygga in den i sin begreppsapparat. Ett misslyckande som egentligen är ett liberalt symptom, som vittnar om Kants, och kanske också om den tidens, tendens att sätta den individuella människan i centrum, om en nyfrälst tilltro till den enskilda människans autonomi. Ett begrepp som ”dissensus” fångar däremot intresselöshetens, eller rättare sagt det estetiska omdömet, konfliktfyllda natur. Om man av allt detta kan dra slutsatsen att Rancières idé om politik finner sitt transcendentala fundament i Kants *sensus communis* låter jag vara osagt, och är heller inte särskilt viktigt. Klart är däremot att Rancières estetisk-politiska projekt förutsätter och till stora delar vilar mot Kants estetiska omdöme – ett *sensus communis* som förutsätter dissensus.

# Bibliografi

Arendt, Hannah. *Between Past and Future*. New York: The Viking Press, 1961.

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

Arendt, Hannah. *The Life of the Mind*. Orlando: Harcourt Inc., 1978.

Beiner, Ronald. "Interpretive Essay". Efterord till *Lectures on Kant's Political Philosophy* av Hannah Arendt. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Birmingham, Peg. van Haute, Philippe. Red. *Dissensus Communis: Between Ethics and Politics*. Rotterdam: Kok Pharos Publishing House, 1995.

Bernstein, J.M. *The Fate of Art*. Cambridge och Oxford: Polity Press, 1992.

Deleuze, Gilles. *Kant's Critical Philosophy*. 1963. London och New York: Continuum, 2008.

Deleuze, Gilles. "The Idea of Genesis in Kant's Aesthetics" i *Angelaki: journal of the theoretical humanities*, vol. 5, nr. 3 (2000): 57-70.

Deleuze, Gilles. "Fyra poetiska formuleringar som skulle kunna sammanfatta den kantska filosofin" i *Tankens arkipelag*, red. Erik van der Heeg och Sven-Olov Wallenstein. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1992.

Guyer, Paul. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge och London: Harvard University Press, 1979.

Habermas, Jürgen. *The Theory of Communicative Action Vol. 1*. Boston: Beacon Press, 1981.

Foucault, Michel. *The Order of Things*. New York: Pantheon Books, 1971.

Kant, Immanuel. *Kritik av det praktiska förnuftet*. 1788. Övers. Fredrik Linde. Stockholm: Bokförlaget Thales, 2004.

Kant, Immanuel. *Kritik av det rena förnuftet*. 1781/1787. Övers. Jeanette Emt. Stockholm: Bokförlaget Thales, 2004.

Kant, Immanuel. *Kritik av omdömeskraften*. 1790. Övers. Sven-Olov Wallenstein. Stockholm: Bokförlaget Thales, 2003.

Kyndrups, Morten. *Den æstetiske relation*. Köpenhamn: Gyldendal, 2008.

Lacan, Jacques. *Psykoanalysens etik. Sjunde seminariet 1959-1960*. Övers. Zagorka Zivkovic och Jurgen Reeder. Stockholm: Natur och Kultur, 2000.

Lyotard, Jean-François. "Det sublima och avantgardet". I *Avantgardet*, red. Tom Sandqvist. Göteborg: Paletten Förlag, 2000.

Lyotard, Jean-François. *Lessons on the Analytic of the Sublime*. 1991. Stanford: Stanford University Press, 1994

Lyotard, Jean-François. "Sensus communis: The Subject in statu nascendi". I *Who Comes After the Subject?*. Red. Eduardo Cadava, Peter Connor, Jean-Luc Nancy. New York och London: Routledge, 1991.

Panagia, Davide. *The Political Life of Sensation*. Durham och London: Duke University Press, 2009.

Rancière, Jacques. *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge, Malden: Polity Press, 2009.

Rancière, Jacques. "The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge". *Critical Inquiry*, vol. 36, nr. 1 (2009): 1-19.

Rancière, Jacques. "Aesthetic Separation, Aesthetic Community – Scenes from the Aesthetic Regime of Art", *Art&Research* vol. 2, nr. 33 (2008): 1-15.

Rancière, Jacques. *The Aesthetic Unconscious*. Cambridge och Malden: Polity Press, 2009.

Rancière, Jacques. *Dissensus*. London och New York: Continuum International Publishing Group, 2010.

Rancière, Jacques. *Texter om politik och estetik*. Övers. Christina Kullberg, Jonas (J) Magnusson, Sven-Olov Wallenstein, Kim West. Lund: Site Editions, 2006.

Shapiros, Michael J. *Cinematic Geopolitics*. New York: Routledge, 2009.

Solms, Mark/Turnbull, Oliver. *Hjärnan och den inre världen – En introduktion till psykoanalysens neurovetenskapliga grunder*. Övers. Per Rundgren. Falkenberg: Bokförlaget Natur och Kultur, 2005.

Wallenstein, Sven-Olov. "Uppfinnandet av estetiken", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vol. 28, nr 3-4 (2008): s. 61-74.

Wallenstein, Sven-Olov. "Arendt och Lyotard som läsare av Kant", *Konsten att handla – konsten att tänka: Hannah Arendt om det politiska*, red. Ulrika Björk, Anders Burman. Stockholm: Axl Books, 2011.

Wolfe, Katharine. "From Aesthetics to Politics: Rancière, Kant and Deleuze". 2006. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=382>. Kontrollerad 18 april, kl. 12.10.