



Uio • Universitetet i Oslo

Estetikk og sanselighet

*En studie av Deleuze og Rancière, og deres
bidrag til estetikken*

Ebbe C. Selby

Mastergradsoppgave i filosofi

Veileder: Professor Caj Sixten Strandberg

Universitetet i Oslo

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Vår 2021

Forord

Denne oppgaven ble startet våren 2020. Veileder har vært Caj Sixten Strandberg. Jeg er meget takknemlig for god veiledning. Hyggelig og innsiktsfull veiledning har bidratt til at arbeidet har vært komfortabelt, og hjulpet meg med å ikke snuble for mye i egne bein. Jeg vil og takke familie, for å ha gjort det mulig for meg å utføre dette arbeidet, og for å ha vært en støtte underveis.

Sammendrag

Oppgaven handler om konseptet sanselighet, og er et bidrag til studiet av estetikk. Etymologisk betyr estetikk studie av kunnskap som kommer av sansene, men i nyere tid har betydningen av sanselighet blitt utfordret i estetikken. Teorier om sanselighet har møtt på problemer med å gi et faglig grunnlag for studie av estetikk, og studie av estetikk har lagt mer vekt på sosiale og lingvistiske forhold. Det har bidratt til at estetikken som en faggren er preget av en mangel på konsensus både om hva estetikk betyr og hva det betyr å studere estetikk. I denne oppgaven har jeg sett på hvordan en diskusjon av kontemporære teorier om sanselighet kan bidra til å kartlegge essensielle problemstillinger for studie av estetikk. Oppgaven gir ikke et endelig svar på hva estetikk betyr, men argumentere at studie av estetikk får sin betydning ut fra hvordan det kan bidra i en tverrfaglig kontekst.

Jeg har i oppgaven presentert en tolkning av filosofene Gilles Deleuze og Jacques Rancière, og deres teorier om sanselighet satt opp mot hverandre. Deleuze og Rancière tilnærmer seg en diskusjon av sanselighet meget ulikt. Deleuze utvikler en teori om sanselighet basert på metafysikk. Rancière utvikler en teori om sanselighet basert på studier av forholdet mellom kunst og politisk filosofi. Rancière har og vektlagt å kritisere Deleuzes teori om sanselighet, og argumentert at de to teoriene baserer seg på motstridende ideer. Rancière hevder også at ulikhetene mellom de to teoriene om sanselighet kan knyttes til ulike teorier om kunst. Oppgaven har tatt utgangspunkt i Rancières kritikk, og ideene om en grunnleggende uenighet om betydningen av konseptet sanselighet, men ikke for å gi en vurdering av hvilken teori om sanselighet som er korrekt, men vektlagt at de ulike teoriene må knyttes til faglig kontekst. Forskjellene mellom Deleuze og Rancières teorier kommer ikke nødvendigvis av uenighet om hva sanselighet betyr, men at de bruker konseptet i meget ulik kontekst. Deleuze og Rancière søker ulik estetisk innsikt og deres ulike teori om sanselighet er et resultat av deres ulike faglige grunnlag for å bruke konseptet.

Forholdet mellom Deleuze og Rancières teorier om sanselighet vitner om generelle utfordringer i studiet av sanselighet. Studie av sanselighet er preget av komplekse tverrfaglige problemstillinger, og blir hemmet av mangel på tverrfaglig kommunikasjon. Det viser muligheter for estetikken, som kan knytte sammen innsikt på tvers av kunst, filosofi og vitenskap, og verdien av estetikk, som en faggren som ikke blir hemmet av motstridende teorier, men kan studere betydningen av noe kreativt, som byr på meningsmangfold.

Innholdsfortegnelse

Forord	1
Sammendrag	2
Innholdsfortegnelse	3
1. Innledning	4
2. Teorier om sanselighet	12
3. Sanselighet og kunst	24
4. Sanselighetens logikk	36
4.1 Kunst og konsept	37
4.2 Affekt og ontologi	42
4.3 Sanselighet og konsept	48
5. Sanselighetens politikk	53
5.1 Emansipasjon og kunst	55
5.2 Sanselighet og politikk	60
5.3 Dissens	64
6. Sanselighetens disput	68
6.1 Ulike kunstneriske strategier	69
6.2 Immanens og dissens	72
6.3 Autonomi og heteronomi	77
7. Sanselighetens affekt	82
7.1 Sanselighet og vitenskap	84
7.2 Kunst og liv	90
8. Konklusjon om sanselighet og estetikk	96
9. Litteraturliste	101

1. Innledning

Mange som starter å studere filosofi, som mange praktiserende filosofer, har interesser innen flere grener av filosofien. Personlig har jeg fra starten av studiet vært fokusert på estetikk. Å studere estetikk er mer enn nok, for estetikk er i seg selv et tverrfaglig fag. Dette er en oppgave i filosofisk estetikk, men det inkluderer og studie i metafysikk, og studie i politisk filosofi. I tillegg vil jeg ta vidt bruk av kunsthistoriske analyser og teorier, og i et kapittel vil jeg og så vidt komme innom diskusjoner fra naturvitenskapen.

Det er ikke særegent for estetikk å være tverrfaglig. Alle filosofiske grener beveger seg både inn i andre filosofiske grener, og andre fagområder. Enda blir estetikken også preget av at det er sterkt omdiskutert hva estetikk egentlig er; Hva estetikk studerer, og hva det i det hele tatt betyr. I denne oppgaven skal jeg se på en diskusjon underliggende betydningen av estetikk. Jeg skal ikke studere konseptet estetikk direkte, men et konsept klart tilknyttet estetikk etymologisk. Jeg skal studere sanselighet.

Sanselighet er et konsept som også viser til den komplekse tverrfaglige situasjonen estetikken befinner seg i. Om en begynner å undersøke hva sanselighet betyr, så kan en bevege seg i mange retninger faglig, og vil oppdage at det er en mangel på konsensus både innad i fag, og mellom fag. Det vitner om et behov for større tverrfaglig dialog. Noe som også har vært etterspurt ved flere anledninger over årene. En kan argumentere at utvikling i diskusjoner om sanselighet, som diskusjoner i estetikken for øvrig, vil kreve at man i fremtiden bryter ned grenser som har oppstått mellom faggrener historisk.

Å forklare hva sanselighet er blir et meget ambisiøst prosjekt. Her må det forstås at sanselighet er mye mer enn bare det som er tilknyttet sansene. Sanselighet innebærer både den kroppslige prosessen av å ta informasjon av omgivelsene, men og den nevralt og kognitive opplevelsen. Diskusjon av sanselighet innebærer diskusjon av forholdet mellom virkeligheten, som den kan sanses, og opplevelsen av virkeligheten, som et resultat av sansning. Å prøve å definere hva sanselighet betyr byr på mange komplekse problemer.

Men ambisjonen for denne oppgaven er ikke å forklare hva sanselighet er. Selv om jeg skal gå gjennom teorier om dette. Jeg vil vektlegge gjennom hele oppgaven at det er veldig spesifikke,

og ikke uttømmende, diskusjoner av sanselighet, som vi her skal gå gjennom. I denne oppgaven skal vi se på to teorier om sanselighet, fra to sentrale filosofer i moderne estetikk, som har vært viktige bidragsytere for estetikken utvikling siste tiårene. Vi skal se på teoriene om sanselighet, fra de to franske filosofene: Jacques Rancière og Gilles Deleuze. To teorier, som gir to meget ulike måter å forholde seg til sanselighet. Fordi den ene Rancière, har gjentatt kritisert teoriene til den andre, Deleuze, får vi og muligheten til å se ulike tilnærminger til sanselighet satt opp mot hverandre. Dette vil jeg argumentere gir mulighet til å få frem essensielle stridsspørsmål for dagens estetikk.

Deleuze og Rancière

Deleuze og Rancière er filosofer jeg ble kjent med gjennom ulike studier i estetikk. Når jeg oppdaget at Rancière flere steder hadde kritisert Deleuze, bestemte jeg meg for å skrive min masteroppgave om forholdet mellom de to. Det kommer av at de to på hver sin måte er tilknyttet ulike fagtradisjoner, tilknyttet estetikken, som gjør at mange ulike essensielle estetiske diskurser møter sammen i møte mellom de to.

Jacques Rancière er en filosof som virkelig har blitt innflytelse i estetisk teori, i nyere tid. Han har vært aktiv lenge, men har tydelig blitt betraktelig mer innflytelsesrik dette århundre. Han representerer dermed historisk et meget nytt innslag i estetikken. Det kan vi og se i Norge, i den estetiske faglitteraturen produsert i nyere tid. Han har blitt inkludert i “Pax artes”, en bokserie av Pax forlag, dedikert til å oversette sentrale kunstteorier til norsk, med boken *Den emansiperte tilskuer*. Han er inkludert i Cappelens kulturserie, “Cappelens upopulære skrifter”, med boken *Sanselighetens politikk*. Og han er inkludert i Universitetsforlagets *Estetisk teori - en antologi*, som brukes som lærebok i estetiske fag.¹ Han er med dette sterkt inkludert av de litterære formidlere som fokuserer på estetikk i Norge.

Sentralt i Rancière sitt bidrag til estetikken er hans teorier om forholdet mellom politikk og estetikk. Forholdet mellom politikk og estetikk, og det nærstående forholdet mellom etikk og estetikk, er sentrale temaer i estetikken historie. I moderne tid har og avantgardekunst bidratt til en diskusjon av forholdet mellom politikk og estetikk. Med avantgarde mener jeg ikke her en bestemt kunstbevegelse, men en rekke ulike kunstbevegelser fra 1800-tallet frem til i dag,

¹ Rancière, “Estetikken som politikk”.

som bevisst utfordret tidens forståelse av hva kunst er. Kunsthistorie siste hundreåret har vært sterkt preget av teorier om avantgardekunst.² I denne tradisjonen gir Rancière et aktuelt bidrag. Rancières teori kommer ut av en reaksjon på post-marxismen, som ble knyttet til avantgarde-teorien i mellomkrigstiden, og etterkrigstiden. Rancière vektlegger et demokratisk syn, og har skrevet om kunstens mulighet som et samfunnsbidrag. Rancière har vektlagt at kunst ikke nødvendigvis blir politisk av å ha en bestemt politisk agenda, men at kunst kan utfordre hvordan vi forstår fellesskap, og kan gi politisk innsikt i å utfordre hvordan vi forstår hva politikk essensielt er. Rancières bidrag til teori om sanselighet kommer av hans ideer om tilknytningen mellom kunst og politikk.

Gilles Deleuze er en filosof som ikke bare er blitt innflytelsesrik i estetikken. Hans arbeid med blant annet metafysikk, politisk teori, og samarbeid med psykoanalytikeren Felix Guattari, har gjort han til en innflytelsesrik bidragsyter til kontinentalfilosofien, i andre halvdel av 1900-tallet.³ I estetiske fag og kunstkritikk er Deleuze blitt en omdiskutert og viktig referanse. Et eksempel på hans kunstneriske innflytelse i Norge fikk vi i Oslo i 2018, da den norske kunstneren KC. Tidemands hadde sin debututstilling “Existential extensions”, på QB-gallery, et av de hippeste galleriene i byen. Hele denne utstillingen var presentert som en studie av Deleuzes teori om rhizomatiske strukturer.⁴ På verdensbasis er den anerkjente kontemporære kunstneren Olafur Eliasson et annet eksempel, på en som vektlegger Deleuziansk teori i sin kunstneriske praksis.⁵ Deleuze er et navn som skaper debatt. For noen har han revolusjonert vår forståelse av kunst. For andre har han bare bidratt til forvirring.

En måte Deleuze er blitt innflytelsesrik de siste tiårene er gjennom hans bidrag til det som har vært kalt “The turn to affect”. Dette er en tendens som har vært registrert de siste tiårene, med at stadig flere akademikere, også i humaniora, har rettet oppmerksomheten mot innsikt fra teorier om affekt. Det innebærer delvis en reaksjon mot en tradisjon av å vektlegge menneskets

² Jeg har tidligere skrevet en mastergradsoppgave i historie, om avantgarde-kunstens betydning i norsk etterkrigstid. (Selby, “Avantgarde og Studentopprør”). Jeg vil dog ikke vektlegge å diskutere begrepet avantgarde i dette studiet, men basere meg på hvordan det blir brukt i kildene underveis. Poenget er at kunst er et meget vidt begrep. Betegnelsen avantgarde blir her derfor brukt for å peke mot spesifikke kunsthistoriske tradisjoner.

³ Deleuze sitt arbeid med Guattari utgjorde 3 sentrale bøker i hans forfatterskap. (Deleuze og Guattari, *Anti-Oedipus*. & Deleuze og Guattari, *A thousand Plateaus*. & Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?*). Jeg skal vektlegge dette arbeidet, men ikke diskutere Guattari sitt bidrag. Grunnen til det er at alle ideene, og konseptene, som jeg diskuterer i denne avhandlingen, kan knyttes til Deleuze sitt selvstendige arbeid.

⁴ QB Gallery, “Existential Extensions”.

⁵ Frichot, “Eliasson”.

rasjonalitet og konseptuelle evner, i studiet av mennesket, og en ide om at for å forstå mennesket bedre må en forstå hvordan vi er styrt av kroppslige karakteristikk.⁶ Affekt kan her referere til ulike teorier, fra ulike vitenskaper. Disse ulike fag-tradisjonene, selv om de er knyttet til samme begrep, må ikke forveksles, da de bruker begrepet affekt meget ulikt. I filosofien finnes det en affekt-tradisjon, som gjerne knyttes tilbake til Spinoza, og hans teorier om affekt. I denne tradisjonen er Deleuze blitt en viktig akademiker. Deleuze videreutviklet Spinozas teori om affekt, og er blitt en inspirasjon for mange teoretikere i nyere tid, med en interesse for affekt. Rollen Deleuze har fått i denne affekt-tradisjonen har og gjort han til gjenstand for kritikk, fra de som er skeptiske til teorier om affekt. Deleuze sitt bidrag til teori om sanselighet, kommer av hans ideer om affekt og kunst.

Rancièr og Deleuzes to ulike teorier, og møte mellom de to gjennom Rancières kritikk, muliggjør interessante estetiske problemstillinger. Fordi deres to teorier tar meget ulikt utgangspunkt, men diskuterer de samme konseptene, så blir det mulig å se hvordan den sentrale estetiske diskusjonen av sanselighet er preget av møte mellom ulike perspektiver. En diskusjon av sanselighet innebærer både en diskusjon av politikk og kunst og en diskusjon av affekt og kunst. Møte mellom Rancièr og Deleuze er et møte mellom mange ulike ideer, og forskjellige lange tradisjoner i estetikken, som kolliderer i en diskusjon av sanselighet.

Å skrive en oppgave om Rancièr og Deleuze blir preget av at de begge er, hva jeg vil kalle, reaktive filosofer. De tilhører begge en postmodernistisk filosofisk retning, og har tilhørt samme fagmiljø i Paris.⁷ Et fagmiljø tilknyttet tidens politiske strømninger, og det filosofiske prosjektet til begge to er preget av å være reaktive. Deleuzes metafysikk legger vekt på å utfordre tidligere vestlig metafysikk, og Rancières filosofi er tilknyttet kritiske politiske ideer. Vekten de to legger på å gå imot tidligere filosofi, og andre intellektuelle strømninger, utfordrer en filosofisk analyse av de to. Deleuze bidrar også til å gjøre en komparativ analyse utfordrende ved at hans arbeid er utfordrende å dissekere. Hans teorier er bygget opp av konsepter og ideer som går om hverandre, i alle retninger, som vi vil se kommer av hans holdning til filosofi. Det gjør det utfordrende å hente ut kjerne-poenger, og prøve å fremstille en systematisk tolkning. Filosof Brian Massumi skriver i forordet til en oversettelse av Deleuze, at Deleuze har kalt filosofi-historie for en form for anal sex.⁸ Slik advarer Massumi leseren for hva som er i vente.

⁶ La Caze og Lloyd, "Philosophy and the 'Affective Turn'", 6.

⁷ Rancièr og Engelmann. *Politics and Aesthetics*, 118.

⁸ Deleuze og Guattari, *A thousand Plateaus*, IX.

Det er illustrerende for hvordan Deleuze stadig pusher grensen for hva han kan skrive, og ikke nødvendigvis legger opp til klare tolkninger. At jeg enda velger å skrive om disse filosofene, utover at jeg beundrer deres arbeid, er at ved å være reaktive så gir de mulighet til å utfordre estetikken. Denne oppgaven sitt mål er ikke så mye å presentere Deleuze og Rancières spesifikke teorier, som den handler om å vise hvordan deres teorier kan utfordre estetikken, gjennom en tolkning av deres teorier om sanselighet.

Problemstilling

Jeg skal analysere forholdet mellom Rancière og Deleuzes teori om sanselighet, og den kontekstuelle betydningen av dette forholdet.

Dette er ikke en oppgave som leder til noe endelig svar om hva sanselighet betyr. Oppgaven handler om at sanselighet er et komplisert konsept å forholde seg til. Den ender og med samme konklusjon som den starter med, at sanselighet er et komplisert konsept å forholde seg til. Arbeidet med oppgaven hadde aldri heller noe ambisjon om å overkomme dette. Målet her er å bidra til å kartlegge og vurdere bruken av dette konseptet. En teori om sanselighet er en teori om det som kommer av sansene, men kommer ikke alt av sansene? Utfordringen er at det her impliseres store spørsmål om forholdet mellom kropp og sinn, mennesket og omgivelsene og hva det betyr å være menneske. Et annet problem er at sanselighet ikke har noen homogen betydning. Det finnes ingen definisjon av sanselighet som har en generell aksept på tvers av fagområder, og ulike teorier. Denne oppgaven skal dermed ikke søke å gi en endelig definisjon, men tvert om fokusere på hvilke problemstillinger som teori om sanselighet må forholde seg til, og hvilken betydning det har for studie av estetikk.

Min studie av sanselighet vil vektlegge konseptets betydning for estetikken, og diskutere hva konseptet betyr for et studie av estetikk i en tverrfaglig kontekst.

Med konseptet estetikk vil jeg ikke i denne oppgaven skille mellom filosofisk estetikk og estetikk. På Universitetet i Oslo brukes dette skillet for studier som tilhører ulike fakultet, men pensum på de ulike studiene er overlappende. Dette er en filosofi oppgave i at det er en studie av to filosofer, men til hvilken grad deres diskusjon om sanselighet og estetikk er en filosofisk diskusjon, eller en tverrfaglig diskusjon, vil og bli undersøkt. Sanselighet er et essensielt konsept i estetikken, som bidrar til diskusjoner av hva det betyr at noe er estetisk, og hva

estetikken kan studere. Spørsmål jeg igjen ikke har søkt et endelig svar på. Oppgaven er ment som et bidrag til estetikken som faggren, og refleksjon over hva det betyr å studere estetikk. Etymologisk betyr estetikk kunnskap som kommer av sansene.⁹ Mange estetiske teorier har gått bort fra denne etymologiske bakgrunnen. Jeg vil argumentere for betydning konseptet sanselighet enda har for estetikken.

Oppgavens struktur

Siden sanselighet er et så komplekst konsept å forholde seg til blir oppgavens oppbygning viktig. Jeg tilnærmer meg en diskusjon av sanselighet i estetikken, som innebærer å diskutere forholdet mellom filosofi og estetikk. Oppgaven handler om to teorier om konseptet sanselighet, som tilnærmer seg konseptet med ulik faglig forankring. En stor utfordring i arbeidet var å knytte sammen disse diskusjonene på en oversiktlig måte.

Oppgaven blir og noe uortodoks i sin oppbygning, fordi fremfor å ta utgangspunkt i at sanselighet er et sentralt konsept i estetikken, bygger vi opp til en diskusjon av sanselighetens betydning i estetikken. Vi skal ikke bare diskutere Rancièr og Deleuze ut fra en faglig kontekst, men vurdere den faglige konteksten ut fra deres ideer. Oppgaven tar dermed utgangspunkt i den spesifikke diskusjonen av sanselighet, og mine hovedargumenter og konklusjon om forholdet mellom Rancièr og Deleuzes ulike ideer blir presentert i første kapittel. Oppgaven videre tilnærmer seg så denne diskusjonen fra ulike vinkler, for å bygge opp under mine argumenter, og for å diskutere den kontekstuelle betydningen av de ulike ideene.

⁹ Store Norske Leksikon, *estetikk*, Tjønneland.

Oppgavens oppbygning:

Kapittel 2

- Presentasjon av ulike måter å tilnærme seg en diskusjon av sanselighet, basert på Rancière og Deleuzes teorier.
- Presentasjon av ideer om sanselighet hos Deleuze og Rancière, som vi skal diskutere i oppgaven.
- Presentasjon av denne oppgavens konklusjon, og hovedargumentene den bygger på.

Kapittel 3

- Diskusjonen av sanselighet knyttet til kunsthistorisk kontekst.
- Presentasjon av kunsthistoriske ideer og problemstillinger, som preger Deleuze og Rancière sine teorier.
- Presentasjon av Deleuze og Rancières teorier om kunst, og hvordan de preger deres teori om sanselighet.

Kapittel 4

- Tolkning av Deleuze sin teori om sanselighet.
- Diskusjon av den faglige konteksten Deleuzes teori kommer ut av, og Deleuzes tilnærming til forholdet mellom kunst og filosofi.
- Vektlegger Deleuzes ontologiske teorier om affekt, og hvordan hans teori om sanselighet bygger på ideer om immanens.

Kapittel 5

- Tolkning av Rancières teori om sanselighet.
- Diskusjon av den faglige konteksten Rancières teori kommer ut av, og Rancières tilnærming til forholdet mellom kunst og filosofi.
- Vektlegger Rancières ide om tilknytning mellom kunst og politikk, og hvordan hans teori om sanselighet bygger på ideer om dissens.

Kapittel 6

- Tolkning av forholdet mellom Rancière og Deleuzes teorier, basert på Rancières kritikk av Deleuze.
- Diskusjon av forholdet mellom dissens og immanens, og hvorvidt deres ulike teorier om sanselighet er motstridende.
- Diskusjon av deres ulike måter å tilnærme seg skillet mellom filosofi og kunst, og hvordan det er knyttet til deres ulike faglige tilnærming.

Kapittel 7

- Diskusjon av den komplekse tverrfaglige konteksten Deleuze og Rancières teorier står i, basert på utvalgte kilder som viser tilknytningen mellom deres ideer, i ulike faglige kontekster.
- Diskusjon av hvordan Deleuze og Rancières diskusjon av sanselighet står i relasjon til diskusjon av sanselighet i naturvitenskapen.
- Diskusjon av hva Deleuze og Rancières diskusjon av sanselighet kan fortelle om forholdet mellom kunst, filosofi og vitenskap.
- Diskusjon av estetikkens rolle i en tverrfaglig kontekst.

I konklusjonen i kapittel 8 vil jeg så komme med noen betraktninger om betydningen av konseptet sanselighet i estetikken, og verdien av Rancière og Deleuzes estetiske teorier.

2. Teorier om sanselighet

I dette kapittelet skal jeg presentere hovedideene i den filosofiske diskusjonen av sanselighet, i denne oppgaven. Jeg vil gå gjennom ulike perspektiver på sanselighet, og sentrale ideer fra Deleuze og Rancière, satt opp mot hverandre, og mine argumenter i oppgaven. I tolkningen av Rancière og Deleuze videre i oppgaven vil vi se mer på grunnlaget for deres ideer og mine argumenter. Denne oppgaven er strukturert slik at jeg her først presenterer hovedargumentene, og så søker å legitimere disse gjennom tolkningene videre i oppgaven.

Poenget her er å gi en oversikt over de sentrale ideene og argumentene, for at leseren skal være bevisst disse videre i oppgaven. Jeg jobber i denne oppgaven med ideer og konsepter, som kan knyttes til et mangfold av ulike teoretiske diskusjoner. Jeg har derfor sett det nødvendig å klargjøre hva som er diskusjonen i denne oppgaven, og presentere konklusjoner her, før vi går inn i de mangesidige teoriene som jeg tar ideene ut ifra.

Motstridende argumenter

Jeg vil starte med et spørsmål:

Når du og jeg opplever et kunstverk, og har en estetisk opplevelse, har vi da den samme opplevelsen, eller har vi to distinkt ulike opplevelser? Til det kan man spørre: Hva er det som avgjør vår opplevelse av noe? Og hvilken innsikt kan kunstverk gi oss om dette?

Som svar kan vi gi et par enkle argumenter:

Argument 1.

Det er krefter i universet, som vi tar del i. Krefter som definerer alle objekter i universet, og dermed også vår opplevelse av dem. Kunstverkets mulighet ligger å vise frem kreftene i verket. Kreftene i seg selv. Vi er forskjellige, men vi opplever det samme. Vi opplever de samme kreftene. Kunstens mål er dermed å søke forbi våre forskjeller, å vise frem noe vi opplever likt.

Argument 2.

Alternativt kan vi argumentere at vår opplevelse av verden ikke kan skilles fra det vi opplever. Når vi opplever verden, former vi verden. Kunstverkets mulighet ligger i å utfordre vårt forhold til omverden. Vi har ikke noe grunnlag for å vite om vår opplevelse er lik, men våre opplevelser

kan settes opp mot hverandre. Kunstverkets mål er dermed å utfordre våre perspektiver, og spille med ulike mulige perspektiver.

En kan altså argumentere at vår opplevelse av kunstverket er gitt av verket, og en kan argumentere at opplevelsen av kunstverket er avhengig av konteksten. I denne oppgaven skal vi sette to slike ulike argumenter opp mot hverandre.

Det er en lang tradisjon for å tro at kunstverk kan vise frem noe vi opplever likt. En som hevder det, er Deleuze. Kunstneren er ifølge Deleuze en som har en direkte tilknytning til virkeligheten. En som kan vise frem det faktuelle.¹⁰ En som kan vise frem virkeligheten, uavhengig av egen subjektiv oppfattelse. Dette gjør kunstneren unik, ifølge Deleuze. Vitenskap og filosofi er også to viktige kilder til innsikt, men han argumenterer at bare kunsten kan vise frem verden som den virkelig er.¹¹

Rancièrè er av en annen oppfatning. Ifølge Rancièrè er kunsten avhengig av kontekst. Den endrer betydning i relasjon til hvem som opplever den.¹² Ulike mennesker har ulikt perspektiv på verden, og det gjør at vi erkjenner ting ulikt. Kunsten er videre grunnleggende knyttet til politikk, fordi vårt politiske perspektiv kan avgjøre hvordan vi opplever et kunstverk.¹³

Deleuze og Rancièrè er enda enige om enkelte ting. Det er faktisk mulig å argumentere at de er enig om ganske mye. De er tilknyttet samme akademiske miljø, og har vært aktive ganske nært i tid. De er interessert i mange av de samme problemstillingene og temaene. De er og begge filosofer som har bred kunnskap om kunst, som preger deres bidrag til estetikken. En ting de er enige om er at kunst er tilknyttet sanselighet. Kunst skaper en sanseopplevelse, som er resultat av en sansning. Kunst er musikk som høres, maleri som man ser, selv poesi har en verdi avgjort av sin sanselighet. Det de er uenige om er hvordan vi skal tolke kunstens sanselighet. Deleuze ser kunsten som definert av sansninger, som noe objektivt. Kunsten skaper en sansning, som er noe uavhengig av oss, som vi sanser. Det å sanse noe, og sansningen i seg selv, er adskilt. Virkeligheten utenfor oss, som noe vi kan sanse, kan i seg selv deles opp i sansninger, som fenomener uavhengig av den spesifikke sansning. Skal vi forstå kunstens

¹⁰ Deleuze, *Francis Bacon*, 1.

¹¹ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 205.

¹² Rancièrè, *Aisthesis*, X-XI.

¹³ Rancièrè, *Den emansiperte tilskuer*, 133.

betydning, må vi forstå betydningen av sansninger. For ifølge Deleuze, selv om vi mennesker er ulike, og opplever verden på ulikt grunnlag, så eksisterer kunstverk, som sansninger, som noe objektivt frigjort fra oss selv.¹⁴ Noe vi ontologisk kan søke å forstå i filosofien. Sansningenes betydning eksisterer som noe uavhengig av oss, som vi filosofisk kan søke å forstå. Det er og hva Deleuze søker å gjøre med sine filosofiske studier av kunst. Rancière derimot hevder at en sansning ikke kan studeres som noe objektivt uavhengig. Tvert om sier han at sanselighet er grunnleggende sosialt bestemt.¹⁵ Det vil si at vår ide om hvordan verden er, definerer vår sanseopplevelse av hvordan verden er. Sansning er ikke objektivt bestemt. Sansning og betydning står i et dynamisk forhold. Når vi opplever et kunstverk, som en sansning, opplever vi noe som ikke kan bli gitt en bestemt betydningen. Vi kan ikke gi noen ontologisk forklaring på hva sansningen betyr. Det dynamiske forhold innebærer at vi kan gi enhver sansing en betydning, men det innebærer og at enhver betydning av en sansning er avhengig av betrakter. Kunstverket utfordrer betydningen vi gir kunstverk, og betydningen vi gir kunstverk avgjør opplevelsen vi har av kunstverk.

Til tross for at Deleuze og Rancière deler interesse for liknende estetiske temaer og problemstillinger, kan vi her finne en uenighet om et grunnleggende spørsmål. Er den estetiske opplevelse definert av kunstverket, eller er den estetiske opplevelse definert av relasjonene kunstverket står i? Deleuze hevder at kunstverket betydning kommer av kunstverkets sanselighet, som er uavhengig av betrakteren.¹⁶ Rancière hevder at kunstverkets betydning kommer av et dynamisk forhold mellom kunstverkets sanselighet og betrakterens forstand.¹⁷ Dette er en essensiell uenighet. Det er et forhold mellom to betraktninger, som har en lang og viktig rolle i estetikken. Det er mulig å se estetikken i moderne tid som grunnleggende preget av forholdet mellom disse to oppfatningene. Det har og over tid vært en klar tendens til at kunsthistoriske bevegelser har beveget seg fra det ene perspektivet til det andre. Det kan vi se at utviklingen i avantgardekunsten. Avantgardekunst er et begrep om kunstbevegelser som i moderne tid har søkt å utforske hva kunst er. Modernistisk kunst, som kan plasseres fra rundt midten av 1800-tallet til midten av 1900-tallet, vektla kunstverkets autonome verdi. Avantgardekunstnere vektla i perioden radikale formeksperimenter, i søk mot innsikt i verkets selvstendige betydning. Et eksempel her er ekspresjonismen. Ekspresjonismen søkte å fange

¹⁴ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 163-164.

¹⁵ Rancière, *Sanselighetens Politikk*, 11-12.

¹⁶ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 163-164.

¹⁷ Rancière, *Dissensus*, 181-182.

ekspressive uttrykk, ved å vise frem kunstneriske uttrykk med en særegen følelsesladet verdi. Her ligger en ide om at uttrykket kan ha en følelsesladet betydning, som kan fanges i verket.¹⁸

Mot modernistisk kunst kan vi sette opp kontemporær kunstteori, som kan plasseres fra andre halvdel av forrige århundre frem til i dag. I kontemporær kunst har vi sett en bevegelse bort fra å fokusere på kunstverkets autonome verdi, basert på en oppfattelse om at kunstverket er definert av kontekstuelle forhold. Avantgardekunstnere har her søkt å skape kunstverk som kan spille med sin heteronomi, og relasjonene det står i. Et eksempel her er konseptkunst. Konseptkunst vektlegger kunstens konseptuelle betydning. Kunstverket er grunnleggende sett definert av sin konseptuelle betydning.¹⁹ Her ligger en ide om at spørsmålet om hva kunst er, er noe ethvert kunstverk forholder seg til. Et spørsmål som hver gang det blir stilt, kan ha et nytt svar. Slik blir kunstens betydning avhengig av kontekst.

Denne historiseringen betyr ikke at den ene oppfattelse har endelig overvunnet den andre. Det er enda kunstnere som arbeider med kunstverkets autonome verdi. Og ideer om at kunstverk grunnleggende ikke er definert av relasjoner, men at det er en estetisk verdi gitt av kunstverket i seg selv, slik som Deleuze presenterer, er noe som enda har mye støtte. Om den estetiske betydning er gitt av kunstverket, eller om betydningen er gitt av relasjonene kunstverket står i, er ikke et endt spørsmål. Det består som et essensielt problem for estetisk teori.

En nyansert diskusjon

I denne oppgaven skal jeg argumentere at vi ikke trenger ende opp med en oppfatning om kunstens heteronomi, til fordel for en teori om autonomi, eller vice versa. Det kommer av at jeg vil argumentere at vi filosofisk ikke nødvendigvis kan klart skille en teori om at sanselighet er objektivt avhengig, fra en teori om at sanselighet er subjektivt avhengig. Det kan vi se ved å utfordre skille mellom to slike teorier, som her presenteres av Deleuze og Rancière, ved å gå dypere inn i hvordan deres ideer står opp mot hverandre.

¹⁸ Wolf, "Expressionism".

¹⁹ Kosuth, "Art after Philosophy", 857.

Så langt har jeg presentert diskusjonen av sanselighet som bygget opp av klare motstridende argumenter. Det er dog noe jeg i oppgaven vil vektlegge å utfordre, som bidrar til en mer nyansert diskusjon av sanselighet. Det er tre måter jeg vil utfordre diskusjonen.

1. Jeg vil argumentere at ulikheten i Rancièrè og Deleuzes teorier ikke nødvendigvis kommer av en uenighet om sanselighet, men en ulikhet i deres filosofiske prosjekt.
2. Jeg vil trekke frem to sentrale konsepter fra de respektive teoriene om sanselighet. Deleuzes konsept immanens, og Rancièrès konsept dissensus. Disse konseptene kan vise hvordan deres teorier om sanselighet står i relasjon til hverandre, og at deres teorier ikke møter samme utfordringer.
3. Jeg vil argumentere at den faglige konteksten er avgjørende for en teori om sanselighet, og legger føringer for hva slags ideer som er av verdi.

Denne nyanserte diskusjonen vil komme frem i oppgaven, ved at vi manøvrerer oss gjennom ulike faglige kontekster, og tolkninger av ulike filosofiske teorier. Før vi tar fatt på dette vil jeg her gi et overblikk av noen av de sentrale ideene, som vi skal komme frem til.

Sanselighet og filosofisk perspektiv

Deleuze har en teori om sanselighet, som ser sansninger som objektivt gitte elementer, som gjør at sanseopplevelsen er objektivt gitt. Rancièrè har en teori om sanselighet, som gjør en definisjon av sansninger subjektiv avhengig. Deres teorier er slik sett motstridende, men når vi ser nærmere på deres ideer, kan vi se at forskjellen mellom teoriene ikke nødvendigvis er uenighet om konseptet sanselighet, men i hvilken kontekst de bruker begrepet, og hva de søker å oppnå.

Deleuze vektlegger at filosofi må søke å skape konsistens. Han skriver at verden er kaotisk, men for å forholde oss til verden må vi gi den konsistens. Filosofi er en kamp mellom kaos og konsistens.²⁰ Hans teori om sanselighet kommer dermed ut fra et behov for å definere det sanselige. Han skriver om kunst, for å argumentere for sine definisjoner av sanselighet, for å søke å gi oss en konsistent oppfattelse av verden.

²⁰ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 42.

Rancière på sin side er opptatt av å argumentere for en demokratisk oppfattelse av kunst. Han skriver om hvordan kunsten er tilknyttet politikk, og hvordan kunstens betydning må være frigjort, for at den skal ha en demokratisk verdi.²¹ En definisjon av kunst, som ikke anerkjenner alternative definisjoner, vil bygge på en definisjon av sanselighet, som ikke anerkjenner alternative definisjoner. Det er en måte å la enkelte bestemme hva som er den korrekte måten å oppfatte verden. Når vi anerkjenner at vi opplever verden ulikt, får vi derimot en mer demokratisk forståelse.

Deleuze søker altså mot å gi en definisjon av sanselighet, mens Rancière søker mot å utfordre enhver definisjon av sanselighet. Jeg vil her argumentere at ingen av de verken helt lykkes, eller feiler, i hva de prøver å oppnå. Det er og noe de begge delvis virker å anerkjenne. Deleuze anerkjenner at hans definisjon av sanselighet er avhengig av hans filosofiske perspektiv, uten at det betyr at han går bort fra sin definisjon. Rancière, på den andre siden, kan vi se anerkjenner at sansning kan forstås som noe som delvis ikke er subjektivt avgjort, men det betyr ikke at han aksepterer at vi kan definere den objektivt.

Deleuze, immanens og utfordringen med skillet mellom konsept og sansning

Så det er mulig å argumentere at de begge anerkjenner at det ikke egentlig er et enten eller spørsmål. Om en estetisk opplevelse er objektiv eller subjektiv, om verdien av et kunstverk ligger i dets autonomi eller heteronomi. Det de er uenige om er på hvilket grunnlag vi skal utvikle teorier om sanselighet, som er tilknyttet hvordan de filosofisk tilnærmer seg et studie av kunst. Deleuze bruker kunst for å utvikle metafysiske teorier, og komme med ontologiske betraktninger. Han søker å vise gjennom ontologisk studie av kunsten hvordan vi kan komme frem til sansningens betydning. Et viktig skille her er mellom sansning, som en subjektiv prosess, og sansninger i seg selv, som noe uavhengig. Deleuze skriver at sansninger er bygget opp av affekter, som er adskilt fra affeksjon. Affeksjonen er en kroppslig opplevelse, som kommer av møte mellom affekter, men og er noe adskilt fra affektene i seg selv.²² Ifølge Deleuze kan vi filosofisk komme frem til affekter, som grunnleggende ontologiske elementer, som er immanente.²³ At de er immanente betyr at de er gitt av seg selv. De immanente kreftene sin betydning er ikke subjektivt avhengig. Derfor er det kunsten jobber med en bit av en

²¹ Rancière, *Sanselighetens politikk*, 11-12.

²² Deleuze og Guattari, *What is Philosophy? 154 & 173*.

²³ Deleuze og Guattari, *A thousand Plateaus*, 296-300.

objektiv virkelighet, og ikke en subjektivt relativ oppfattelse av virkelighet. Sansningene er resultat av immanente størrelser, gitt av seg selv, og kunsten kan vise frem sansninger, som er gitt av noe immanent.

Ideen om immanens er dermed et argument for at sansninger er objektive, og at den estetiske opplevelse er gitt av kunstens autonomi. Men Deleuze selv problematiserer dette, når han i analyse av forholdet mellom kunst og filosofi hevder at det immanente også er filosofisk avhengig.²⁴ Deleuze har og hevdet at filosofiske konsepter er filosofiske konstruksjoner, og det immanente er et filosofisk konsept, som er noe filosofisk avhengig. Det fører til at han hevder at det kan sies å være noe adskilt fra virkeligheten. Noe adskilt fra det faktuelle, som Deleuze og hevder er grunnleggende kaotisk.²⁵ Filosofiske konsepter er bare en måte å forholde seg til den kaotiske virkelighet. Da blir sansningens betydning filosofisk avhengig. Ettersom sansningens betydning er definert av konsepter, som er filosofisk avhengige konstruksjoner. Deleuze argumenterer at kunstens betydning kommer fra en mulighet, som en komposisjon av den kaotiske virkelighet kan vise frem.²⁶

Dilemma er her er at Deleuze kan virke selvmotsigende. Han sier at kunsten viser frem noe faktisk, som er filosofisk uavhengig, men han sier og at det kunsten viser frem er noe som er filosofisk avhengig, som skiller det fra det som er faktisk. Deleuze hevder at kunstens betydning er konseptuelt uavhengig, samtidig som han bruker konsepter, om han selv hevder er filosofisk konstruksjoner, for å definere kunsten. Deleuze beskriver kunsten som gitt av sansninger, som noe faktisk, ved bruk av konsepter han hevder ikke er faktuelle. Han diskuterer og kunsten som komposisjoner av noe som ikke lar seg definere, selv om han selv har definert det.

Disse inkonsekvente ideene kan komme av at Deleuze lar det være et skille mellom hva kunsten i seg selv er, og hans egne filosofiske ideer om hva kunsten er. Siden han er filosof, så er hans ideer om kunsten filosofisk ikke nødvendigvis faktisk. (Ettersom filosofi ikke er faktisk, ifølge Deleuze, men konstruert. Den konstruerer sin egen eksistens.)²⁷ Kunsten i seg selv kan da enda være faktisk, og uavhengig av hva enn han måtte si om den. Deleuze kommer og inn

²⁴ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 41.

²⁵ Deleuze, *Francis Bacon*, 71. & Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 202.

²⁶ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 177-178.

²⁷ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 22.

på utfordringen med filosofiske ideer om kunst og kunst i seg selv, helt på slutten av boken om skillet mellom kunst, filosofi og vitenskap. Hans argument er her at vi må se hvert medium først og fremst ut fra sine egne metoder.²⁸ Jeg vil enda argumentere at disse avsluttende kommentarene ikke er nok til å unngå at hans teori om kunst og filosofi fremstår noe inkonsekvent.

Jeg vil vektlegge at Deleuze hevder at kunst er noe som ikke kan defineres, men og noe vi filosofisk må søke å definere, og han blir inkonsekvent fordi han ikke er helt tydelig på dette. Deleuze blir og inkonsekvent grunnet hvordan han utvikler ulike teorier, i ulike sammenheng. Deleuze er opptatt av å få frem et skille mellom filosofi og kunst, knyttet til et skille mellom konsept og sanselighet. Kunst hevder Deleuze, jobber med det sanselige, som er gitt av en sansbar verden. Kunsten skaper komposisjoner av sansninger, som er uavhengig av betrakteren. Filosofen derimot jobber med et rent konseptuelt plan.²⁹ En tankeverden. Ideer og konsepter om hvordan verden er, som er noe annet enn verden uavhengig av oss. Filosofiens mulighet ligger i å konstruere det konseptuelle. Kunsten mulighet ligger i å komponere det sanselige. Men Deleuze bruker og kunsten flere steder for å filosofisk skape konsepter og ideer om verden. Han bruker og kunst for å argumentere for hvordan vi kan tenke oss at verden rent ontologisk må være. Han bryter da ned skille mellom kunst og filosofi, for å vise hva kunsten betyr, og han bryter ned skillet mellom sanselighet og konsept, for å vise oss hvordan vi kan tenke oss at verden er.

Deleuze skriver at filosofien er i en kamp om balanse mellom kaos og konsistens.³⁰ Balansen mellom å definere verden og at verden i seg selv ikke lar seg definere. En kan argumentere at han selv møter utfordringer med å holde denne balansen, når han både argumenterer at vi må kunne tenke oss hvordan verden virkelig er og argumenter at vi aldri kan tenke oss frem til hvordan verden virkelige er.

²⁸ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 217-218.

²⁹ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 216.

³⁰ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 42.

Rancière, dissens og utfordringene med skillet mellom sansning og betydning

Deleuze sin utfordring ligger i skillet mellom konsept og sanselighet. Dette kan knyttes til forholdet mellom sansningen og betydning. Vi skal se at Deleuze både gir argumenter for at vi kan tenke oss at betydningen av sansninger er gitt, men og at betydningen av sansning aldri kan bli gitt. Forholdet mellom sansing og betydning er noe Rancière vektlegger. Ulikt Deleuze så søker ikke Rancière å gi noe definert betydning av sansning, og gir ikke argumenter for hva sanselighet er ontologisk. Rancière argumenterer at for å forstå betydningen av kunst, så må vi forstå at sansningens betydning er politisk avhengig.³¹ Det har å gjøre med hvordan vi deler inn verden. Det er ulike måter å forstå hvordan verden er organisert, som står imot hverandre. Det leder til innsikten at det er en dissensus mellom sansning og betydning. Det er et dynamisk forhold mellom sansning og betydning, og vi kan ikke avklare forholdet en gang for alle. Vi har bare en sosialt avhengig prosess av ulike perspektiver satt opp mot hverandre.

Rancière tar utgangspunkt i at det ikke er konsensus, en mulig gitt felles-forståelse av sansningen betydning, og han argumenterer frem til at vi kan se at forholdet mellom betydning og sansning er dynamisk. Her vil jeg dog argumentere at vi ser Rancière får et motsatt problem. Rancières teori er avhengig av at det finnes, hva han kaller, ulike sanse-regimer. Det vil si ulike komposisjoner av sansning og betydning, satt opp mot hverandre.³² Men hvordan skal nye sanse-regimer kunne oppstå, om vi anerkjenner ideen om dissens? Deleuze sitt problem var at han gir definisjoner av sansninger, når han hevder at sansninger ikke kan defineres. Rancière sitt problem er at han ikke gir rom for definisjoner av sansninger, fordi sansning ikke kan defineres. Skal vi sette ulike teorier om betydningen av sansninger opp mot hverandre, må vi ha ulike teorier om betydningen av sansninger. Ellers har vi bare et brudd med virkeligheten, og ingen måte å forholde oss til den.

Slik kan vi dermed bruke Deleuze til å påpeke et problem med Rancière. For selv om vi anerkjenner at sansningens betydning ikke er gitt, så må vi enda gi sansningen en betydning. Det vil jo ikke være noe dynamisk forhold mellom betydning og sansning, om det ikke eksisterer ideer om sansningens betydning. Det vil ikke være noe møte mellom sanse-regimer, om det ikke er sanse-regimer. Rancière kritiserer alle teorier som hevder å definere sansningens

³¹ Rancière, *Sanselighetens politikk*, 59-65.

³² Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, XI-XII.

betydning, men hevder og at vi må ha teorier om sansningens betydning. Deleuze kan man si løser dette problemet ved å skape teorier om sansningens betydning, men også påpeke at slike teorier er filosofiske konstruksjoner, og at sansningene, som kunsten viser frem, i seg selv bare er en bit av kaos. Det kan argumenteres at Rancièr gir en liknende løsning, ved å si at vi kan ha ulike fiksjoner.³³ Ulike ideer om hvordan verden er, som vi anerkjenner at ikke er faktuelle. Men da har vi enda gitt opp virkeligheten helt. Dette er utfordringen med Rancièrs radikale likhetstankegang; Hans ide at alle perspektiver, alle ulike forståelser av verden, må ha lik verdi for et demokratisk filosofisk perspektiv. Hans teorier beveger seg mot en fullstendig relativisme. Igjen kan vi si at vi kommer tilbake til utfordringen Deleuze hevder filosofien står ovenfor: å jobbe med balansen mellom konsistens og kaos.

Deleuze og Rancièr kan begge få frem utfordringer med den andre sin teori. Rancièr utfordrer Deleuzes inkonsekvente holdning mellom å la forholdet mellom sansning og betydning være gitt, og samtidig hevde at forholdet mellom sansning og betydning ikke er gitt. Deleuze kan samtidig få frem problemet med å hevde at det er et dynamisk forhold mellom sansning og betydning, samtidig som en bryter ned forholdet mellom sansning og betydning. Mitt argument er at dette viser at verdien av teorier om sanselighet er relative til kontekst. I enkelte kontekster er det givende med ontologiske definisjoner av sanselighet, i andre kontekster så er det givende å vise at sanselighet er politisk avhengig. Det kan knyttes til at kunstverk både kan jobbe med autonomi og heteronomi. Det kan og knyttes til komplekse diskusjoner av forholdet mellom filosofi, vitenskap og kunst.

Konklusjon

Vi ser altså at vi her har to teorier om sanselighet, som begge bygger på ideer om at sanselighet ikke nødvendigvis kan defineres. Diskusjonen i denne oppgaven er altså ikke bare mellom to teorier om hva sanselighet er, men mellom to ulike teorier om hva vi kan si, og ikke kan si, om hva sanselighet er. Poenget her er ikke å benekte at det kan eksistere valide forklaringer på sanselighet, men å få frem utfordringene som slike teorier står ovenfor, som kommer frem av de teoriene som vi jobber med her.

³³ Rancièr, *Den emansiperte tilskuer*, 117-118.

Vi vil i oppgaven komme frem til at teorier om sanselighet står i komplekse kontekster. Som vi vil se av Deleuze og Rancière så er ideene om sanselighet tilknyttet de filosofiske prosjektene de knyttes inn i. Deleuze knytter teori om sanselighet inn i metafysiske diskusjoner, som leder han til å utvikle ontologiske forklaringer på sanselighet. Rancière trekker teori om sanselighet inn i diskusjon av forholdet mellom kunst og politikk, som leder han til å utvikle teorier om sanselighetens politiske karakter.

Rancière er ikke den eneste som gjør teori om sanselighet avhengig av kontekst. Rancière er også ikke den eneste som har kritisert måten Deleuze bruker konseptet. Deleuze har også, på grunn av sitt argument om at sansninger er bygget opp av affekter, vært kritisert av teoretikere som har vært kritisk til teori om affekt, innen andre fag-områder. Deleuzes teori gjør affekt til noe sub-personlig; Noe som er uavhengig av våre konseptuelle ideer. Dette har ført til at Deleuze har vært kritisert av teoretikere, som har ønsket å vise at forholdet mellom sanselighet og forstand ikke er så rigid som man historisk har trodd. Det finnes, i kritikken av teori om affekt, kritikk av at vitenskapen er bygget på dikotomier mellom kropp og sinn, som har gjort at man har trodd at man kan studere det kroppslige, og sanselige, adskilt fra kognitiv konseptuell vurdering. Et argument her er at vi må bort fra slike skiller for å forstå affekt. Men utfordringen med det er at det innebærer at grensene mellom ulike studier, som naturvitenskap og filosofi, vil bli utfordret. Affekt vil ikke lengre kunne studeres som noe filosofisk, adskilt fra noe psykologisk eller nevrovitenskapelig. Igjen vil vi her se at konteksten teoriene settes inn er avgjørende for argumentene.

Mitt avsluttende argument er at vi her kommer til noe essensielt med estetikken, nemlig at den er definert av sin tverrfaglighet. Estetikk kan vi forstå som det filosofiske studie av kunst, eller det filosofiske studie av det estetiske. I begge tilfeller ender vi i tverrfaglige diskusjoner, om forholdet mellom kunst og filosofi, eller forholdet mellom filosofi, kunst og naturvitenskap, ettersom det estetiske er tilknyttet sanselighet og affekt, som er konsepter med en mangfoldig tverrfaglig tilknytning. Begrepet estetikk er etymologisk tilknyttet sanselighet.³⁴ Enda har mange i estetikkens historie beveget seg bort fra den etymologiske bakgrunn, og ser begrepet mer som bare kategoriserende, for en gren innen filosofi eller humaniora som handler om lignende temaer. Estetikk er og brukt som synonymt med kunstfilosofi. At mange har beveget seg bort fra etymologien til begrepet estetikk er muligens på grunn av nettopp hvor komplisert

³⁴ Store norske leksikon, *estetikk*, Tjønneland.

konseptet sanselighet er å forholde seg til. Jeg vil vise at begrepet kan knyttes til utfordringen estetikken har med sin tverrfaglige karakter. Estetiske teorier kan vi generelt se blir preget av at det jobber med ideer fra ulike fag-kontekster, og det preger hvordan de blir utformet. Deleuze og Rancière er illustrerende i å få frem dette. Ettersom deres teorier om sanselighet bygger på ideer som er tilknyttet, da deres filosofiske prosjekter historisk er tilknyttet, samtidig som vi kan se at de tar teoriene i motstridende retninger. Ved å sette Deleuze og Rancière opp mot hverandre vil jeg argumentere for behovet for at teori om sanselighet blir knyttet til ulike perspektiver. Et argument som jeg vil hevde er av betydning for estetikk generelt.

Oppsummering av hovedideer.

1. Det er en grunnleggende uenighet i estetiske teorier om sanselighet. På en side er det hevdet at den estetiske opplevelsen kommer av objektive forhold. Det impliserer ideer om at sanselighet kan studeres ontologisk som noe sub-personlig. På den andre side er det hevdet at den estetiske opplevelse er relativ til subjektet. Det impliserer teori om at sanselighet må studeres som noe formet av sosiale forhold.
2. Ulike teorier om sanselighet må knyttes til konteksten de brukes i. En ontologisk studie av sanselighet, og en politisk studie av sanselighet, vil måtte forholde seg til konseptet sanselighet ulikt.
3. Deleuze er avhengig av å hevde at betydningen av sanselighet kan defineres, for å kunne skape en ontologisk teori. Selv om han hevder at en definisjon av sanselighet er en filosofisk konstruksjon, så må han hevde at en slik definisjon kan fange noe faktisk, for å kunne skape en ontologi om hva sanselighet er.
4. Rancière er avhengig av å vektlegge at det er et dynamisk forhold mellom sansning og betydning, for å vise at sanselighet er sosialt betinget. Selv om han og har skrevet at sansning også er noe delvis objektivt, og hans teori impliserer et behov for at det finnes definisjoner av sanselighet, så vektlegger han ideer som viser at sanselighet er sosialt avhengig, for å trekke konseptet inn i en diskusjon av forholdet mellom kunst og politikk.
5. Teori om sanselighet er sentralt for en diskusjon av estetikk, og hva det betyr at noe er estetisk. At teori om sanselighet er avhengig av kontekst viser til behovet for tverrfaglige perspektiv. For å utvikle teori om sanselighet så må vi knytte sammen perspektiver fra ulike fag, og fag-grener, for å bli bevisst hvordan konseptet formes av konteksten det brukes i. Dette er noe som generelt preger estetisk teori.

3. Sanselighet og kunst

Hva kan kunst fortelle oss om en diskusjon av sanselighet? Det spørsmålet vil her brukes som et utgangspunkt, for diskusjonen videre. Fordi en diskusjon av sanselighet tar oss inn i mange komplekse tverrfaglige problemstillinger må vår tilnærme oss en diskusjon av sanselighet fra et ståsted, og i denne oppgaven vil teori om sanselighet knyttes til teori om kunst. I dette kapitlet skal jeg dermed presentere de kunsthistoriske tolkningene, som jeg skal bruke i denne oppgaven, som vil gi diskusjonen av Rancière og Deleuze et utgangspunkt. Jeg vektlegger i denne oppgaven forholdet mellom kunst og filosofi, og å knytte sammen kunsthistorisk teori og filosofisk teori. Denne kunsthistoriske diskursen gir og muligheten til å sette Deleuze og Rancière opp mot hverandre, ut fra deres egne teorier. De jobber med ulike filosofiske grener, men deres kunsthistoriske betraktning overlapper. Slik får vi og et mer konkret grunnlag, for å sette deres teori om sanselighet opp mot hverandre. Jeg vil og vektlegge deres tolkninger av kunst i tolkningen av deres teorier. Dette kapitlet vil dermed introdusere disse diskusjonene av kunst, og vektlegge noen sentrale kunsthistoriske perspektiver, som preger diskusjonen.

Vi skal her tilnærme oss kunsthistorien gjennom noe generaliserte historiseringer, som får frem de omfattende problemstillingene diskusjonen av sanselighet treffer på. Jeg vektlegger i denne oppgaven ideen om at det er et skille mellom teorier om kunstens autonomi og kunstens heteronomi, som er knyttet til forholdet mellom modernistisk og kontemporær kunst. Det er noe jeg vil argumentere har preget estetisk teori, og teori om sanselighet, frem til i dag. I dette kapitlet skal jeg trekke frem ideer som underbygger dette, hos Deleuze og Rancière, som bidrar til den videre tolkningen av teoriene om sanselighet videre i oppgaven.

Sentrale ideer i dette kapitlet

- Moderne kunst er preget av et brudd med representasjon, som både Deleuze og Rancière vektlegger i sin kunstteori.
- Forholdet mellom autonomi og heteronomi har preget moderne og kontemporær kunst, og overgangen mellom de to kunsthistoriske periodene.
- Deleuze vektlegger kunstbevegelser som har fokusert på kunstverkets autonomi. Rancière vektlegger teori om kunstverkets heteronomi.
- De filosofiske teoriene Deleuze og Rancière har om kunst kan knyttes til hvilke kunsthistoriske betraktninger de vektlegger.

Brudd med representasjon

Deleuzes teori handler om sanseligheten som noe gitt av noe i seg selv. Rancières teori handler om hvordan mennesker spiller en aktiv del i å strukturere det sanselige. Begge utfordrer ideer om en representativ sanselighet, og knytter sine argumenter for dette til en studie av kunsthistorien. Deres avvisning av en representativ sanselighet blir hos begge utgangspunkt for å forstå deres kunstteori.

Rancière og Deleuze deler et perspektiv på kunsthistorien, at moderne kunst kom ut av et brudd med klassisk kunst. Forhold mellom det klassiske og moderne spiller en rolle i begge deres historisering av kunsten. En viktig ide her er at moderne kunst brøt med en tidligere representativ holdning til kunst. Det bygger begge på en ide om en representativ forståelse av sanselighet. Rancière skriver om dette som å forstå sanselighet som definert av ytre lover. Som en dualisme hvor sanseopplevelsen er gitt av en bakenforliggende struktur.³⁵ Klassisk kunst vektla idealer, og kategorisering av sjanger hierarki, slik ble kunsten representasjoner basert på gitte høyere strukturer. De sanselige uttrykk var representasjoner for noe transcendent. Når mennesket i kjølvann av opplysningstiden begynte å bryte med tradisjonelle politiske og åndelige hierarki, så begynte også kunsten å bryte med tradisjonelle hierarki og idealer. Slik kan vi lese fremveksten av modernistisk kunst.

Dette er en historisering som kan utfordres, men det er en historisering som både Deleuze og Rancière tar utgangspunkt i. Også i Deleuzes kunsthistoriske teorier møter vi denne oppfatningen, med at moderne kunst brøt med tradisjonelle representative forhold.³⁶ Deleuze påpeker også at ingen kunst noensinne egentlig var representative. Kunsten ble representativ ut fra en overbevisning om at kunsten kunne representere noe transcendent.³⁷ Det er en overbevisning vi finner hos både Deleuze og Rancière knyttet til tidligere religiøs metafysikk. Det er enkelte ulikheter i deres teorier om hvordan vi skal forstå den religiøse arven, i kunsten, som Rancière og har påpekt.³⁸ Jeg skal dog ikke gå inn i den religiøse diskusjonen, ettersom det er i Rancière og Deleuzes teori, om hvordan den moderne kunst kunne bevege videre fra den representative kunsten, at deres teorier utvikler seg i klart ulike retninger.

³⁵ Rancière, *Sanselighetens politikk*, 27-28.

³⁶ Deleuze, *Francis Bacon*, 5-7.

³⁷ Deleuze, *What is Philosophy?* 193

³⁸ Rancière, *The Flesh of Words*. 163-164.

Moderne og kontemporær kunst

Moderne kunst er en veldig vid betegnelse, som innebærer mange ulike kunstbevegelser. Hvilke kunstbevegelser og kunstteorier Deleuze og Rancière fokuserer på i sine analyser kan vi se preger deres teori om kunsten. Rancière kritiserer Deleuze for å vektlegge bestemte kunstteorier, og er selv opptatt av å få frem forholdet mellom ulike kunstbevegelser.³⁹ Deleuzes vektlegging av kunstverkets autonomi gjør at hans teori knytter an til modernistiske teorier, som ekspresjonisme. Deleuze har og skrevet en bok om ekspresjonisme i filosofi.⁴⁰ Deleuzes teori ledet han også til å være kritisk til kontemporær kunst, som klart kommer frem av hans avvisning av konseptkunst, som vi skal se nærmere på. Rancière, på den andre siden, knytter seg ikke til spesifikke kunstbevegelser på samme måte. Han fokuserer på kunst fra 1800-tallet frem til i dag, men gir ikke nødvendigvis spesifikke bevegelser forrang. Jeg vil enda vektlegge en tilknytning mellom Rancière og kontemporære teorier om kunst, fordi han vektlegger kunstens heteronomi, som er typisk for kontemporære kunstbevegelser.

Betegnelsen kontemporær kunst, om en epoke som har etterkommet modernismen, er et relativt nytt kunsthistorisk innspill.⁴¹ Det er en historisk tolkning som enda er under utvikling. Jeg har faktisk selv prøvd å bidra med offentlig innspill om denne historiseringen.⁴² Noe som får frem at det har vært et skifte er at kontemporær kunst står imot moderne kunst grunnet vektleggingen av konteksten kunstverket står i. Denne utviklingen er preget av lingvistiske og sosiale teorier om kunst, som har hatt stor påvirkning på kunsten siden forrige århundre. Kontemporær kunst innebærer kunstbevegelser som minimalisme, konseptkunst, relasjonell kunst og pop art. Hvilke som skal inkluderes er dog omdiskutert, men det disse bevegelsene har til felles er at de utforsker, på ulike måter, omgivelsene kunsten spiller med. I denne oppgaven blir dette historiske skillet relevant, da Rancière vektlegger generaliserte historiseringer og lange linjer i kunsthistorien, i sin kritikk av Deleuze. Han kommer her inn på diskusjoner som preger skillet mellom moderne og kontemporær. Den generaliserte kunsthistorien vi her skal ta utgangspunkt i blir dermed at moderne kunst brøt med representativ kunst, kunst definert av ytre transcendentale lover, og utforsket kunstverkets autonomi, kunst definert av indre lover.

³⁹ Rancière, *The Flesh of Words*, 159. & Rancière, "Is there a Deleuzian Aesthetic?", 7.

⁴⁰ Deleuze, *Expressionism in Philosophy*.

⁴¹ Danbolt, *Frå Modernisme til det kontemporære*, 10.

⁴² Selby, "En historie om det moderne og kontemporære".

Kontemporær kunst utviklet seg videre som noe som stod imot modernistisk kunst ved å vektlegge kunstverkets heteronomi, gitt av det kontekstuelle avhengighet.

Deleuze og kunsten

Et skille mellom klassisk, moderne og kontemporær kunst gir et inntrykk av at ulike kunst perioder har gradvis kansellert hverandre. Det er ikke helt tilfelle. Om du følger med på norsk kunstformidling vil du til stadighet høre fra nyklassiske kunstnere, som ikke har gitt opp sine idealer, og mange av de modernistiske kunstbevegelsene er enda i livet. Jeg er selv et eksempel på en estetiker med preferanse for moderne kunst.

En sommer mange år siden tilbrakte jeg noe tilfeldig mye tid på kunstgallerier rundt i Europa. Jeg ble her slått av en ide, at den estetiske opplevelsen jeg fikk av kunsten lot meg være del av noe større enn meg selv. Jeg reflekterte mye over dette, som ledet meg siden til å studere estetikk. Slik oppdaget jeg og at dette ikke var en unik overbevisning. Det er mange estetiske teorier, utviklet gjennom tiden, som bygger på en overbevisning at det estetiske fungerer på et trans-personlig plan. Deleuzes kunstteori representerer en slik overbevisning, og et forsøk på å forklare dette filosofisk. I Deleuzes teorier om kunst vektlegges kunstnere som har søkt inn i sine verk, for å fange noe i sitt uttrykk som er uavhengig av de selv. Deleuze refererer også mye til kunstnere som har kommet med uttalelser om dette. Deleuzes teori om sanselighet er delvis et forsøk på å definere hva dette betyr, og ved å her trekker inn ontologiske betraktninger knytter han sammen metafysikk og estetikk.

Deleuze hevder at kunst handler om å fange krefter.⁴³ Disse kreftene mener Deleuze kommer av usynlige krefter som virker på kunstverket.⁴⁴ Slik vektlegger han studiet av kunstens autonomi, gjennom å argumentere at kunstverk er definert av indre forhold. Kunstnerne med teoretiske ideer, om verdien av kunstverkets autonomi, preger og mange modernistiske kunstretninger. I Deleuzes bok om maleren Francis Bacon blir vi presentert for en kunsthistorie, som passer med Deleuzes teori. Deleuze knytter her Francis Bacon til en tradisjon tilbake til maleren Paul Cézanne.⁴⁵ Cézanne var tilknyttet impresjonismen på 1800-tallet. En avantgarde-bevegelse tilknyttet utviklingen av modernismen i kunsten. Francis Bacon er tilknyttet

⁴³ Deleuze, *Francis Bacon*, 41.

⁴⁴ Deleuze, *Francis Bacon*, 45.

⁴⁵ Deleuze, *Francis Bacon*, 27-28.

ekspresjonismen.⁴⁶ En avantgarde-bevegelse på 1900-tallet, tilknyttet modernismen. Det Deleuze hevder disse har til felles er hvordan de søker inn i maleriet, for å eksperimentere med form og fange grunnleggende krefter i verket. Deleuze kaller dette et brudd med det figurative.⁴⁷

Deleuze refererer også, i sin kunsthistoriske fremstilling, forfatteren D.H. Lawrence, som skrev at Cézanne forsøkte å male noe som var mer ekte enn fotografiet.⁴⁸ Fotografiets fremvekst på 1800-tallet utfordret kunsten, som en ny måte å fremstille verden optisk. Men en kan og si at fotografiet frigjorde kunsten. Kunsten trengte ikke lengre å produsere optiske etterligninger av omgivelsene, basert på representative maler for hvordan verden kunne fremstilles. Kunstnerne kunne bevege seg, bokstavelig talt, ut av akademiene og atelierene, og undersøke sanseintrykk. Impresjonistene vokste frem som ulike strategier for å fange inntrykk, som lysspill og fargekontraster. Cézanne, tilknyttet impresjonismen, hadde en noe unik strategi. Han gikk ut for å prøve å fange grunnleggende abstrakte former i omgivelsene. Slik var han og en viktig inspirasjon for kubisme, som en kan si tok det lengre.

Denne søken mot grunnleggende former i omgivelsene kan og trekke oss frem til Francis Bacon, med en liknende reduksjonistisk maler-strategi. Bacon, som Deleuze flittig refererer, ville fjerne alt fra sitt uttrykk, utenom noe grunnleggende han søkte å fange.⁴⁹ Et eksempel på dette er Bacons kjente malerier av en skrikende pave, som Deleuze og refererer til. Bacon har uttalt at han søkte å male skriket, ikke frykten.⁵⁰ Skriket som noe mer grunnleggende enn hva det representerer. Deleuze vektlegger en ide at kunstnere gjennom figuren kan søke bort fra det figurative. Med figurativ menes en gitt strukturering. En måte å strukturere det sanselige i verket. Deleuze vektlegger ideer om at kunstnere kan utfordre det figurative, og søke noe mer grunnleggende, i kunstverkets sansninger. Hans ontologiske betraktninger søker å gi svar på hva dette mer grunnleggende er. Deleuzes filosofi vektlegger dermed forholdet mellom gitte former, som vi strukturere verden med, og noe mer grunnleggende som bryter med strukturene, som ikke lar seg bli strukturert.

⁴⁶ Rancière har vektlagt forholdet mellom Bacon og Ekspresjonismen. (Rancière, "Is there a Deleuzian Aesthetic?" 7). Deleuze har dog utfordret dette forholdet. (Deleuze, *Francis Bacon*, XIII). En kan alltid diskutere forhold mellom kunstner og bevegelse, men Bacon sitt uttrykk og teori har klart mange ekspresjonistiske trekk.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Deleuze, *Francis Bacon*, 62.

⁴⁹ Deleuze, *Francis Bacon*, XIII-XIV.

⁵⁰ Deleuze, *Francis Bacon*, 29.

Rancièere og kunsten

I Deleuzes kunstteori så er kunstnerens mål å bryte med gitte strukturer, som det figurative i maleriet, for å fange noe mer grunnleggende. Grunnleggende krefter som kommer til uttrykk i verket. Rancièere er og opptatt av at kunst kan bryte med gitte strukturer, men han har en meget annerledes teori om hvordan det er mulig. Det tar oss tilbake til ideen om bruddet med representativ kunst. Rancièere viser at en representativ struktur, definert av ytre lover, kan erstattes med en erkjennelse at sanselighet kan struktureres på ulike måter. Hans kunstteori vektlegger at kunst er et fenomen som endrer seg over tid. Estetikk handler om ulike måter å forme det sanselige, som har avgjort kunstens utvikling.⁵¹ Forholdet mellom sansninger og ideer endrer seg dermed over tid. Mitt argument er at dette enda vektlegger kunstens heteronomi. Transcendentale ytre lover erstattes med kunstens sosiale og teoretisk relasjoner. Betydning av sanselighet blir hos Rancièere avhengig av omstendigheter. Slik går han bort fra ideer om kunstens autonomi, mot vektlegging av kunstens heteronomi.

Rancièere vektlegger og å argumentere at overbevisningen om verdien av kunstverkets autonomi er bygget på en stor historisk misforståelse. Han skriver at den modernistiske kunsten brøt med den klassiske kunsten, som baserte seg på en ide om at sanselighet var definert av ytre lover, men at det så ble gjort en feilslutning av at i mangelen på ytre lover måtte det finnes en indre lov. Det skapte ifølge Rancièere paradoks, med teorier om en autonom kunst basert på en heterogen sanselighet. Dette kritiserer Rancièere Deleuzes teori for å være et eksempel på.⁵² Med dette gir Rancièere og et argument for kontemporær kunstteori, gitt av at kunsten begynte å anerkjenne kunstens heteronomi. Noe som dog ofte preger teori om kontemporær kunsthistorie er at teori om sanselighet forsvinner, til fordel for sosiologiske eller lingvistiske perspektiver. Rancièere skiller seg her noe ut ved at han enda vektlegger betydningen av sanselighet. Både Deleuze og Rancièere vil jeg dermed argumentere kan brukes for å utfordre kontemporær teori.

Diskusjon av skillet mellom kontemporær og moderne kunst blir i denne oppgaven brukt for å fremme betydningen av et skille mellom autonomi og heteronomi i kunsten. Det skillet er viktig i diskusjonen av Rancièere og Deleuze, som kan bidra til å få frem forholdet mellom

⁵¹ Rancièere, *Sanselighetens politikk*, 5.

⁵² Ibid.

filosofiske teorier om sanselighet og kunsthistorisk teori. Min bruk av et skille mellom autonomi og heteronomi, og moderne og kontemporær, ligger tett opp til Rancières bruk av kunsthistoriske generaliseringer. Det er dog noen ulikheter. Rancière bruker ikke begrepet heteronomi. Han kritiserer teorier om at kunstens autonomi, det vil si teorier om at kunstverket er definert av indre lover, eller indre forhold, og han vektlegger teorier om at kunstverket er definert av ytre forhold. Han argumenter altså for konseptet heteronomi, men han bruker ikke dette begrepet direkte.

Det er her og viktig å merke at det er en forskjell på heteronomi og heterogenitet. Rancière kritiserer Deleuze, som sagt, og andre for at deres teori om en autonom kunst basert på en heterogen sanselighet.⁵³ At sanseligheten er heterogen vil si at det sanselige i seg selv er uensartet, men det trenger ikke å bety at kunstens sanselighet er definert av ytre forhold. Tvert om, som vi ser med Deleuze, kan ideer om sanselighetens heterogenitet brukes for å argumentere for kunstens autonomi. Deleuze går i likhet med Rancière imot at kunstverket kan være definert av transcendentale lover, men det betyr ikke at kunstverket ikke kan være definert av noe autonomt, av indre forhold i verket. I Kapittelet 4 skal vi se hvordan Deleuze hevder at kunsten kan defineres av indre krefter, som ikke kan representeres. Dette er en viktig ide i denne oppgaven. Deleuze argumenter altså for autonomi, selv om han argumenterer for en heterogen sanselighet. Og Rancière argumenterer for kunstens heteronomi, selv om han argumenterer mot teorier om sanselighet definert av transcendentale lover.

Rancière, og Deleuze vektlegger heller ikke betegnelsen kontemporær kunst, men som vi skal se blir de begge trukket inn i en diskusjon av kontemporær kunst. Rancières ideer om kunst, og hans kritikk av tidligere ideer, sammenfaller og med essensielle ideer i kontemporær kunst. Å tilnærme seg Rancière og Deleuze gjennom skillet mellom moderne og kontemporær kunst, og kunstens heteronomi og autonomi, er dermed både et nytt bidrag til denne diskusjonen, og noe som ligger implisitt i deres teorier. I stor grad er det også bare en måte å omformulere måten Rancière har presentert skille mellom de to.

⁵³ Rancière, *The Flesh of Words*, 152.

Kontemporær kunst og konsept

Jeg innrømmet en preferanse for modernistisk kunst, men denne oppgaven vil ikke bli et angrep på kontemporær kunst. Jeg er imot en kynisme som preger kontemporære kunstteori, som jeg knytter til kunstteori som ikke anerkjenner betydningen av sanselighet, og det har preget motivasjonen for arbeidet. En måte jeg vil tilnærmer meg en diskusjon av dette er å se på konseptkunsten, for å diskutere forholdet mellom konsept og sanselighet i kunst.

Ettersom denne oppgaven er opptatt av estetikken i dag, så vil jeg legge vekt på diskusjoner av kontemporær kunst, og se hvordan den står i forhold til de aktuelle teoriene. Jeg vil i denne oppgaven vektlegge konseptkunst, og delvis bruke konseptkunst og kontemporær kunst om hverandre. Dette er ikke et argument for at kontemporær kunst er definert av konseptkunsten. Kontemporær kunst er et komplekst fenomen. Historisk knyttes dens begynnelse enda gjerne til mellomkrigstidens avantgarde, readymades, og spesielt Duchamp, som ofte presenteres som en slags foregangsfigur for kontemporær kunst. Duchamp er også vektlagt som en farsfigur for konseptkunsten, som viser til at konseptkunst treffer ved et essensielt forhold i kontemporær kunst, som kommer ut av diskusjonen om autonomi og heteronomi. Det er diskusjonen av forholdet mellom sanselighet og konsept. Konseptkunsten gir konseptet en avgjørende stilling i den kontemporære kunsten.

Denne oppgaven er en diskusjon av sanselighet, og hvilken rolle sanseligheten enda spiller. En diskusjon av sanselighet og konsept er tilknyttet, og Deleuze har fokusert på dette skillet, i sin teori om forholdet mellom filosofi og kunst.⁵⁴ Deleuzes ideer om skillet mellom konsept og sanselighet, leder han til en meget kritisk holdning til kontemporær kunst. Det virker å lede til at han går så langt som å avvise konseptkunsten. En filosof som har skrevet mye om forholdet mellom kontemporær kunst og Deleuze er Stephen Zepke.⁵⁵ Zepke har skrevet en artikkel hvor han ser nærmere på Deleuzes avvisning av konseptkunst.⁵⁶ Deleuze kan sies å gjøre det ganske kortfattet, i slutten av et kapittel om kunst og sanselighet, i boken *What is Philosophy?*⁵⁷ Så her blir Zekes egne kunsthistoriske tolkning og viktig. Å avvise konseptuell kunst er ganske radikalt. Det er mye diskusjon for og mot konseptkunst, men ikke så mange som har lest mye

⁵⁴ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?*

⁵⁵ Zepke, *Deleuze and contemporary art.* & Zepke, *Art History after Deleuze and Guattari.*

⁵⁶ Zepke, "The Concept of Art".

⁵⁷ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 198-199.

kunstteori velger å regelrett avvise konseptkunsten, som i samtidskunsten har vært en av de viktigste kunstretningene. Som Zepke påpeker kan en si at all kunst i nyere tid forventes å nå ha et konseptuelt element.⁵⁸

At Zepke kan hevde at Deleuze aviser konseptkunst kommer av hvordan Deleuzes teori står i forhold til teori om konseptkunst. Zepke trekker også inn i diskusjonen kunstneren Joseph Kosuth.⁵⁹ Han blir ofte trukket frem som viktig kunstner, og teoretiker, tilknyttet konseptkunsten. I en avhandling, *Art after Philosophy*, definerer Kosuth samtidskunst som rent konseptuelt betonet, og sier at nå kan bare kunstverk kalles kunst som utfordrer spørsmålet: “hva er kunst”.⁶⁰ Som tidligere påpekt er avantgarde-kunst generelt preget av å utfordre ideen om kunst, men Kosuths teori tar dette til at kunsten rent konseptuelt må utfordre dette spørsmålet. Den konseptuelle verdien definerer kunstverket. Kosuth gir og veldig sterke kriterier med det, for hva som kan kalles kunst. Han avviser blant annet maleriet. Ikke forstått som at maleri aldri har vært kunst, men at maleri ikke lengre er kunst, fordi det ikke lengre utfordrer kunst.⁶¹ Maleri som uttrykksform har mistet sitt potensial for å utfordre kunsten konseptuelt, og kan derfor ikke lengre regnes som kunst.

Kosuths teori er knyttet til diskusjonen av avantgarde og kunst og liv, som Rancière og spiller mye på. Rancière sitt kunstsyn vektlegger ikke det konseptuelle til samme grad som Kosuth, men han og legger vekt på det teoretiske. En sentral ide for Rancières teori, skal vi se, er at kunst er definert ut fra et relasjonelt bestemt spenningsforhold mellom hva kunsten er og hva den betyr. Rancière kan en si dermed gir en slags mellomløsning mellom et fokus på sanselighet og konsept, i kontemporær kunst. Det konseptuelle og sanselige står i et dynamisk forhold, og kunsten defineres av dette samspillet. Deleuze derimot, som ser kunsten som noe avgjort av ontologiske forhold, kan ikke akseptere en konsept-teori, som gjør kunst til rent kontekstuell bestemt. Konseptkunsten kan en si implisitt er en avvisning av ideen om at kunst kan defineres som blokker av sansninger. Konseptkunst og Deleuziansk estetikk går rett og slett ikke overens, noe som igjen peker på at Deleuziansk estetikk kan virke til å stå imot mye av kontemporær kunst. I denne oppgaven skal jeg dog vektlegge at ved å se at Deleuze og

⁵⁸ Zepke, “The Concept of art”, 157.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Kosuth, “Art after Philosophy”, 855.

⁶¹ Ibid.

Rancières teorier ikke nødvendigvis er generelt motstridende, er det mulig å se hvordan en kan unngå å måtte velge mellom teorier som vektlegger sanselighet eller konsept.

Bananen

At teori om konseptkunsten og Deleuziansk teori står i et klart motsetningsforhold, gjør at det er interessant å trekke inn tolkning av konseptkunst i denne oppgaven. Det bidrar til å gi de abstrakte diskusjonene av sanselighet noe mer konkret grunnlag. Diskusjonen av konseptkunst vil og brukes for å se teoriene opp mot hverandre. Rancière og Deleuze har i sine teorier trukket inn vidt forskjellige kunstnere, og for å få frem deres teorier vil jeg vektlegge kunstnere som er de selv har fokusert på, men for å få inn den sentrale diskusjonen om forholdet mellom sanselighet og konsept, vil jeg og trekke inn et dagsaktuelt eksempel fra kunsthistorien, som får frem konseptkunstens innflytelse i kontemporær kunstdiskurs.

En av de største hendelsene i kunstverden de siste årene var kunstverket “Comedian”, av Maurizio Cattelan. Kunstverket er en banan, klistret til en vegg med ducttape. Det skapte sterke reaksjoner rundt i verden, og mange lurte på hvordan dette kunne regnes som et kunstverk. Ved å skape så mye reaksjon som det gjorde var kunstverket vellykket. Å skape reaksjon og debatt er del av kunstens rolle. Spørsmålet i en estetisk analyse er så hvilken estetisk innsikt denne hendelsen gir? Noe jeg her vil vektlegge er at det er verdt å merke at det som vekte reaksjon var ikke bare at en person hengte opp en banan på veggen og kalte det kunst. Det som og bidro til å skape så sterk reaksjon var at dette verket i løpet av første uken ble solgt, flere ganger, til enorme pengesummer. Som selgeren av verket selv anerkjente, et slik verk fungerer først når det blir solgt.⁶² Folk er blitt vant til at mye rart kalles kunst, men ble enda sjokkert av å se at enkelte var villig til å betale enorme summer, for en frukt teipet til en vegg. Hva dette sier oss om kunst i dag er og en diskusjon som har en tilknytning til Deleuze og Rancière.

En diskusjon av Bananen kan og knyttes til den siste store hendelsen i kunstverden, i skrivende stund, som er introduksjonen av krypto-kunst. Det kan vi se av at Bananen fikk frem betydningen som en autentifikasjons-seddel har fått i kunstmarkedet. Ettersom bananen kontinuerlig må skiftes ut, så er det eneste håndfaste eieren av verket har en autentifikasjons-seddel. En seddel som konstaterer at dette er nå den unike bananen, og ikke en hvilken som

⁶² Cascone, “Maurizio Cattelan Is Taping Bananas to a Wall”.

helst banan.⁶³ Dette impliserer spørsmål om originalitet, som aktualiseres av NFT, hvor autentifikasjons-seddelen er skiftet ut med en krypto-basert validering av verkets originalitet. Det er ingen forskjell på en NFT og en kopi av en NFT, utover en sosialt anerkjent validering av originalitet. Siden NFT har åpnet muligheter for kunstnere å tjene penger på å lage kunst på nett, på en helt ny måte, vil diskusjoner av NFT sin estetiske betydning utvilsomt prege estetikken videre. En diskusjon av bananen treffer ved de aktuelle spørsmålene som vil prege denne diskusjonen.

Bananen viser og til den historiske konteksten som kunstens utvikling står i. De sterke reaksjonene bananen skapte, ble av kjøpere av bananen møtt ved å påpeke forholdet mellom bananen, “Comedian”, og Andy Warhols kjente suppebokser, “Campbell's Soup Cans”.⁶⁴ Kunstkritikere kunne videre påpeke forholdet mellom verket og Michel Duchamp sitt kjente verk “Fontenen”, fra 1913, en forløper både til 60-tallets readymades, som Warhols suppebokser, og senere konseptuelle arbeid, som “Comedian”. Duchamps “Fontenen” blir et slags legitimerende verk for verdien av de senere verkene.⁶⁵ “Fontenen” er muligens det mest omtalte kunstverket i moderne kunstteori. Det er trukket inn i mangfoldige ulike teorier om kunst, og vært diskutert i det uendelige. Enda er det ikke noen konsensus om hvilken betydning dette kunstverket har. En som er veldig opptatt av Duchamp er igjen Kosuth. I sin teori om konseptkunsten gjør Kosuth Deleuze til en slags genealogisk far til hele den kontemporære kunsten. For Kosuth viser urinalet at all kunst nå er konseptuell.⁶⁶ Urinalet kan ikke være definert av sine sanselige kvaliteter. Da ville alle urinaler vært kunstverk, og det spesifikke kunstverket ville ikke hatt noen spesifikk betydning. Det er konseptet verket viser frem som er viktig, som kommer ut av hvordan det står i forhold til spørsmålet om hva kunst er. Bananen vil da få betydning fordi det, på en annen måte enn urinalet, utfordrer spørsmålet om hva kunst er. Nye ideer om kunstverkets relasjonelle signifikans er utfordret. For at disse kunstverkene skal fungere må de utfordre ideen om kunst, og som jeg skal vektlegge forholdet mellom konsept og sanselighet. Disse ideene kommer igjen ut av den kunsthistorisk og filosofiske konteksten, som vi skal jobbe med i denne oppgaven. Bananen er konkret, men dens betydning er mangfoldig. I denne oppgaven kan derfor bananen bidra til å diskutere ulike teorier om kunst og sanselighet.

⁶³ Pes, “Maurizio Cattelan’s \$120,000 Banana”.

⁶⁴ Elbaor, “Buyers of Maurizio Cattelan’s \$120,000 Banana Defend the Work”.

⁶⁵ Jones, “Don’t make fun of the \$120,000 banana”.

⁶⁶ Kosuth, “Art after Philosophy”, 856.

Kunstens emne

Vi skal i denne oppgaven se at Deleuze har vært kritisert på grunn av hans innflytelse i kunsten i dag, men det kan og argumenteres at kunsten har tydelig beveget seg imot Deleuziansk tenkning. Zepke vektlegger at selv om Deleuzianske begreper som nomadisk og rhizomatisk florerer i dagens kunstdiskurs så har Deleuze sitt viktigere sansnings-konsept blitt mer ambivalent mottatt i kontemporær kunstdiskurs.⁶⁷ Som vi skal se senere i oppgaven er enda Deleuziansk teori om sanselighet en viktig innflytelse for kunst, derfor kan en si at dagens kunstdebatt er preget av en debatt, som er både for og mot Deleuze.

Rancière har vektlagt å gå imot Deleuze, og Rancières argumenter mot Deleuze vil jeg vise at får frem mange problemer, med hans tilnærming til kunst og hans teori om sanselighet. Å trekke inn diskusjon av konseptkunst er en måte vise at Deleuze enda får frem viktige argumenter om problemer med utviklingen av den kontemporære kunsten. Deleuze påpeker blant annet nødvendigheten av at kunst har et eget emne.⁶⁸ En særegen tilknytning til det sanselige gir kunsten et eget emne. Ellers blir kunstverk bare en rekvisitt i en teoretisk diskusjon, og kunsten definert av akademiske og kapitalistiske interesser. Det betyr dog ikke at kunsten nødvendigvis må frigjøres fra konseptuell betydning. For en mer pragmatisk forståelse av forholdet mellom konsept og sanselighet kan Rancières teorier igjen gi et bidrag.

I tolkningene av Deleuze og Rancière vil jeg dermed tilnærme meg en diskusjon av kunst fra ulike vinkler, for å få frem hvordan deres teorier om sanselighet står i forhold til omfattende diskusjoner av forholdet mellom kunst og filosofi. Det vil og lede frem til mine argumenter for verdien av ulike måter å tilnærme seg en diskusjon av kunst, og at estetisk teori kan tjene på ulike faglige perspektiver.

⁶⁷ Zepke, "The concept of art", 157.

⁶⁸ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 198.

4. Sanselighetens logikk

Deleuze er skeptisk til utviklingen av kontemporær kunst, fordi han mener den har beveget seg bort fra sin egentlige oppgave, som er å fange og vise frem immanente krefter.⁶⁹ En kritikk av utviklingen i moderne kunst og estetisk teori, kommer her av Deleuzes teori om sanselighet og hans ontologiske teori om affekt. Dette kan også knyttes til konseptkunsten, som har gjort kunst til noe konseptuelt definert, for Deleuze har og vektlagt at konsepter er noe som bare tilhører filosofi.⁷⁰ Han har hevdet at kunst er eksistensen av sansning, og intet annet.⁷¹ Dette skillet, som Deleuze ønsker å sette opp mellom kunst og filosofi, skal vi se at blir problematisk, og får frem en inkonsistens i hans teori. Det skal jeg her knytte til hans teori om immanens.

I diskusjonen av forholdet mellom de ulike teoriene om sanselighet vil jeg vektlegge at Rancièr går imot Deleuzes ideer om immanens. Jeg vil med det argumentere at uenigheten om immanens treffer et essensielt punkt i en diskusjon av sanselighet. I dette kapittelet skal vi se på Deleuzes teori, for å undersøke hans grunnlag for å argumentere for immanens. Det kommer frem av en diskusjon av hans teori om affekt. Deleuzes teori om sanselighet bygger på hans ideer om affekt, og affekter er ifølge Deleuze immanente. Jeg vil i dette kapittelet dermed legge vekt på forholdet mellom affekt og immanens, og sanselighet og konsept.

Sentrale ideer i kapittelet

- Deleuzes teori om sanselighet bygger på en ontologisk teori om affekt.
- Deleuzes teori om affekt argumenterer for at affekter er immanente ontologiske elementer.
- Det er en inkonsistens i måten Deleuze utvikler teorien om immanens, preget av hvordan han utvikler konseptet i ulike arbeid.
- Deleuze knytter skille mellom kunst og filosofi til et skille mellom konsept og sanselighet. Kunst er komposisjon av blokker av sansning, og filosofi er konstruksjon av konsepter.
- Inkonsistensene i teoriene om immanens kan knyttes til problemer med Deleuzes ideer om skillet mellom konsept og sanselighet.

⁶⁹ Deleuze, *Francis Bacon*, 41.

⁷⁰ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 34.

⁷¹ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 163.

4.1 Kunst og konsept

I denne oppgaven vektlegger jeg tilknytning mellom teori om sanselighet og kunstteori. Min tolkning av Deleuzes teori tar dermed utgangspunkt i en tolkning av hans kunstteorier. Hos Deleuze blir forholdet mellom kunst og filosofi, knyttet til et forhold mellom konsept og sanselighet. Betydningen av dette skillet kommer frem av hans kritikk av konseptkunst, og argumenter for at kunsten må ha et eget emne. Videre er spørsmålet hvilke muligheter kunsten kan ha, som noe definert av sanselighet? Her skal vi se at Deleuze vektlegger kunstnerens mulighet. For at kunstverket skal lykkes, i å fange krefter i verket, så må kunstneren lykkes i å fange krefter i verket. Det skal vi senere se at kan settes opp mot Rancière, som vektlegger tilskuerens muligheter.

I Deleuzes teori om kunstnerens mulighet kan vi dog se at det ser ut til å være noen inkonsistenser i hans ulike teorier. Det kan knyttes til at det er noe problematisk med måten Deleuze forstår skillet mellom filosofi og kunst. Denne inkonsistensen er et argument jeg skal vektlegge i denne oppgaven, og som diskusjonen av Deleuzes kunstteori og gir et utgangspunkt for å gå nærmere inn på.

Deleuze, konseptkunst og bananen

Stephen Zepke, som har vektlagt studie av Deleuze og kunst, påpeker at konseptkunst, ifølge Deleuze, lar kunst defineres av lingvistiske strukturer, og gjør betydningen av kunst avhengig av tilskuerens meninger. Slik blir sanselighetens muligheter banalisert, og kunsten blir en slags konkurrent med filosofi.⁷² Ideen om at kunstverket er et konsept gjør kunstverket til definert av en mening, som avgjør komposisjonens verdi.⁷³ Et tilknyttet argument, som Zepke og trekker frem, er at kunsten slik kan banalisere seg selv politisk til å bli i tjeneste for hvem enn som bruker den, som også innebærer at kunst kan brukes i kapitalistisk utbytting.⁷⁴ Kunstverket kan bli til noe definert av en kapitalistisk verdi. Det argumentet kan vi og se fra en analyse av bananen, i kunstverket "Comedian". Bananen kan ikke avgjøres av sin sanselighet, fordi sanseligheten banene viser frem er den samme som enhver banan viser frem, altså er

⁷² Zepke, "The concept of art", 157-158.

⁷³ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 198.

⁷⁴ Zepke, "The concept of art", 162.

sanseligheten banalisert. Verket ender dermed å bli definert av en autentifikasjons-seddel, og er blitt et rent kapitalistisk produkt. Bananen kan dermed sies å ha gjort kunst til nettopp til hva Zepke påpeker at Deleuze advarer mot. Kunsten har blitt rent inkorporert i det kapitalistiske systemet. Det har og vært argumentere at det bananen gjør er egentlig bare å illustrere dette veldig godt. Bananen heter “Comedian”, fordi den latterliggjør sin egen eksistens.⁷⁵

Deleuze vektlegger behovet for at kunst har et eget emne. Den kan ikke avgjøres av konsept, fordi da blir det avgjort av filosofi, og markedskrefter. Da blir kunstnere lite mer enn filosofer, og kunstverket bare rekvisitter med en rent kapitalistisk verdi. Kunsten trenger et eget emne, noe det jobber med. Kunst jobber med lyd, bilde, skulptur, etc. Hva er dette, som ikke er rent filosofisk? Det er sanselig. Om kunsten mister kontakt med sanselighet, så mister det kontakt med de mulighetene kunsten har. Spørsmålet da er bare hvilke muligheter kunsten har?

Affekt og kunstens mulighet

Deleuze setter, i sin bok om Francis Bacon, opp et skille mellom klisje og mulighet. Deleuze hevder at kunstneren er i en kamp med klisjeer, for å frigjøre muligheter. Skillet mellom klisje og mulighet er tilknyttet konsepter Deleuze utvikler i boken om Bacon. Han skriver her mye om forholdet mellom figur og figurasjon, som han og ser i en kunsthistorisk kontekst. Deleuze skriver at maleren må trekke figuren ut av det figurative.⁷⁶ En ide som jeg har påpekt er tilknyttet et forhold mellom kunstverkets komposisjon og representative forhold. Når Deleuze skriver om kunstneren som skal skille det figuren fra det figurative, så skriver han om en historisk kamp med representasjoner.⁷⁷

En representativ sanselighet kan forstås som en sanselighet gitt av en bestemt struktur. Deleuze benekter ikke at det eksisterer gitte strukturer, men det er som noe konstruert. Deleuzes metafysikk kan man forstå som grunnleggende motivert av kamp med tradisjonelle representative konstruksjoner, som og kan knyttes til konstruerte metafysiske teorier som ser verden som et konstruert hele. Han viser heller til at representative fremstillinger av verden eksisterer fordi vi har konstruert de, og dermed finner vi de i mange ulike former, i alt som vi mennesker konstruerer. Vi konstruerer på bakgrunn av ideer om gitte strukturer, og disse gitte

⁷⁵ Jones, “Don't make fun of the \$120,000 banana”.

⁷⁶ Deleuze, *Francis Bacon*, 4.

⁷⁷ Deleuze, *Francis Bacon*, 5-7.

strukturene opptrer i alt vi konstruerer. Deleuze hevder derfor at en maler møter et canvas som er fylt med implisitte strukturere. Det Deleuze et sted kaller klisjeer.⁷⁸ Klisjeene er overalt, og det å unngå de, for å skape nye muligheter, skape noe som ikke er definert av klisjeene, det er veldig utfordrende, og noe bare de beste kunstnere lykkes med.⁷⁹ Det er og noe det ikke finnes en mal for, og ingen kunstnere gjør det på samme måte.⁸⁰

Kampen med klisje og mulighet, eller gitte strukturer og muligheter, utvikler Deleuze ulike teorier om. I boken om Francis Bacon kommer han frem til ideer om sjanse. En kunstner kan ikke vite hvordan han skal kjempe mot klisjeene i verket, før han går inn i verket, men han må vite hvordan han skal utnytte sjanser som oppstår i kampen med verket. Bacon selv har argumentert for dette, påpeker Deleuze. Bacon har argumentert at det som skiller ut han, fra en som ikke er kunstner, er at han vet hvordan han skal utnytte sjanser som oppstår i maleriet.⁸¹ Bacon er ikke den eneste kunstneren som har hatt en slik oppfatning. En annen kunstner, som vektla liknende poeng om sjanse, er Jean Dubuffet. En av de mest radikale anti-institusjonelle avantgarde-kunstnerne, som og hadde en radikalt anti-representativ holdning til kunst. Bare de som kunne bryte med de etablerte kunst representasjoner kunne, ifølge Dubuffet, skape kunst. Dubuffet mente og at ideer og intellekt burde ha minst mulig betydning i kunst.⁸² Det var, ifølge Dubuffet, heller uhell og kunstnerens kontinuerlige sjansespill som skapte kunst.⁸³

Kunstneren kjemper med representasjonen, men ikke bare for å bryte med representasjonen. Det blir som Deleuze også påpeker for intellektuelt.⁸⁴ Kunstneren prøver å fange noe som ikke er gitt av representasjonene; Noe som i sin natur bryter med representasjoner. Han prøver å fange blokker av sansninger. Ikke gitt av representasjon, men av de immanente kreftene som han oppdager i verket. Deleuze argumenterer dog ikke bare for at dette skjer ved sjanse. Deleuze er og opptatt av at dette krever at kunstneren er i stand til å tilnærme seg kunstverket på en sanselig måte. Å gå i et med og manøvrere de sanselige kreftene i verket.⁸⁵

⁷⁸ Deleuze, *Francis Bacon*, 61-63.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 179-180.

⁸¹ Deleuze, *Francis Bacon*, 66-67.

⁸² Dubuffet, "Crude Art preferred to Cultural Art", 606-607.

⁸³ Dubuffet, "Notes for the Well-Lettered", 604.

⁸⁴ Deleuze, *Francis Bacon*, 61.

⁸⁵ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 170-171.

Hva disse kreftene er, og hvordan de kan påvirke oss, må vi inn i Deleuzes teori om sanselighet for å få svar på. Han skriver om det som noe intuitivt, eller noe vi bare kan erkjenne sanselig, men han skriver og om det for å gi en filosofisk forklaring. Teorien om kunstens mulighet blir og videreutviklet i Deleuzes ulike verker. I boken *What is Philosophy?* utvikler han et noe annerledes perspektiv enn ideen om klisje og mulighet. Her vektlegger Deleuze ideen om en kamp med kaos. Her, fremfor å skrive om klisje og mulighet, skriver han om mening og kaos. Meninger søker å definere hvordan noe er, men verden er grunnleggende kaotisk. Komposisjonen av sansninger er en bit av kaoset vist frem, men og en komposisjon, skriver Deleuze, som opererer mellom mening og kaos, som frisk luft, som gir oss en ny visjon.⁸⁶ Kunsten er verken definert av meninger eller kaos, men har en verdi i å kunne utfordre våre meninger, ved å vise frem noe nytt.

Forholdet mellom mening og kaos beveger seg dog noe bort fra ideen om at kunstneren står i et rent sanselig forhold til kunsten. Her kommer vi faktisk ganske nærmere hvordan Rancière forstår kunst, som vi skal se på i neste kapittel. I dette kapittelet skal jeg dog vektlegge at det er en hvis inkonsistente i Deleuzes teorier om sanselighet, som gjør at han kan tolkes på ulike måter. Det er et viktig argument i denne oppgaven.

Det problematisk skille

I Boken om Bacon utvikler Deleuze en teori om sanselighet, som blir et bidrag til hans ontologi. Som en del av hans ontologi blir teorien om sanselighet og videreutviklet, og jeg vil i dette kapittelet legge noe mer vekt på teorier han har utviklet i senere arbeid. De fleste ideene går dog igjen i arbeidene, og boken om Bacon er også verdt å diskutere av andre grunner, som hva boken i seg selv representerer, som et bidrag til estetisk teori. I et forord til den franske utgaven av boken, skrevet av Alain Badiou og Barbara Cassin, blir unike aspekt ved boken trukket frem. De argumenterer at dette er mer enn en bok skrevet om en kunstner, av en filosof. Det er en bok som spør spørsmål som: "Hvem er filosofen? Og hvem er maleren?"⁸⁷ Argumentet er her at boken utfordrer forholdet mellom tanke og maling, og viser at tanker kan males.⁸⁸

⁸⁶ Deleuze, *What is Philosophy?* 204.

⁸⁷ Deleuze, *Francis Bacon*, IV.

⁸⁸ Ibid.

Om vi ser de argumentene opp mot ideene til Deleuze, i den senere boken *What is Philosophy*, så oppstår et problem. For her, som Zepke også tar sine argumenter fra, så er Deleuze sitt argument nettopp at det å filosofere og det å male er klart adskilte aktiviteter. Enda vil jeg argumentere at Badiou og Cassin har rett i at Deleuze selv har utfordret dette skillet. Det som da gjør diskusjonen vrien er at Deleuze kan kritiseres både for måten han søker å sette opp et skille, og si at kunst ikke kan være konseptuell og filosofi ikke kan være sanselig, men han kan og kritiseres for måten han bryter ned skillet. Rancière har kritisert Deleuze for å hevde at tanke er gitt i det sanselige.⁸⁹ Men det kan argumenteres at Deleuze både har sagt at tanke er gitt i det sanselige, og at tanke ikke er gitt i det sanselige. Skillet mellom sanselighet og konsept blir problematisk, i Deleuzes teori, fordi hans ideer virker til å gå imot hverandre. Deleuze skal vi i dette kapittelet se hevder at kreftene kunst kan vise frem er affekter og tilblivelser, og dette er noe immanent i kunstens komposisjon. Men jeg skal trekke frem at han og har sagt at filosofiske konsepter er det som definerer det immanente, og dette er noe adskilt fra kunstens komposisjon. Jeg vil argumentere at vi her møter en inkonsistens i Deleuzes teori om immanens og sanselighet.

Ideen om at det er en inkonsistens er noe jeg ikke bare vektlegger, i min tolkning, for å vise at det er svakheter i Deleuzes teori. Tvert om vil jeg også komme inn på at det kan argumenteres at det er muligens en nødvendig inkonsistens. Jeg vil senere i oppgaven argumentere at vi slik kan se at Deleuze kan forsvares mot Rancières kritikk. Men før vi kommer så langt må vi gå nærmere inn på bakgrunnen for Deleuzes ideer. En tolkning av Deleuzes teori om sanselighet krever at vi tolker hans unike metafysiske perspektiv. Vi skal nå se nærmere på Deleuzes ontologiske teori om affekt, som utgangspunkt for hans teori om sanselighet, før vi ser nærmere på hvordan han forstår forholdet mellom sanselighet og konsept.

⁸⁹ Rancière, "Is there a Deleuzian Aesthetic?", 10.

4.2 Affekt og ontologi

Deleuzes teori om sanselighet bygger på en teori om affekt, som et grunnleggende ontologisk konsept. Deleuze sier at kunstverk er blokker av sansning, som er komposisjoner av affekter og persepter.⁹⁰ Affekt er konsept som dermed er knyttet til Deleuzes metafysikk. Han argumentere her at affekter, som grunnleggende ontologiske størrelser, ikke tar del i en systematisk helhet, men er i seg selv uavhengige størrelser. De er grunnleggende størrelser i en verden i prosess. De er hva Deleuze kaller tilblivelser.⁹¹ Når Deleuze snakker om at kunstverket fanger krefter er det affekter han snakker om. Alternativt kan vi si at affekter er en forklaring på hva kreftene kunsten fanger er.

Å undersøke Deleuzes teori om sanselighet blir dermed en undersøkelse av hans metafysikk. For å forstå hvordan han kan forstå sansning, som bygget opp av affekter, må vi forstå hvordan han ser affekter, som grunnleggende metafysiske elementer, som eksisterer som tilblivelser. Her kommer vi dermed inn i grunnlaget for konseptene sansning, affekt og tilblivelse. Det vil og lede oss til en diskusjon av konseptet immanens, som jeg skal vektlegge i min diskusjon. At immanens blir et viktig konsept kommer av at ideen at affekter er immanente, er en ide som er veldig viktig for diskusjonen av sanselighet, og noe Rancièr vektlegger å gå imot. Deleuze har og presentert ulike ideer om immanens, og med det kan vi også se hvordan hans ulike teorier om sanselighet kan settes opp mot hverandre.

For å tolke Deleuzes teori om sanselighet, må vi dermed tolke hans metafysikk. En utfordring her er at Deleuzes metafysikk er særpreget av en enorm kreativitet. Deleuze ser og filosofi som en grunnleggende kreativ aktivitet. Deleuze konstruerer, og videreutvikler, kontinuerlig konsepter, gjennom et produktivt forfatterskap. Hans endrende ideer om konsepter skal vi se blir en utfordring, som at hans ulike ideer om konseptet immanens kan virke til å gå imot hverandre i løpet av karrieren, og et sted delvis i samme bok.

⁹⁰ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 164.

⁹¹ Fransk: Devenir. Vanskelig å oversette. Jeg følger her oversettelse av Stene-Johansen. (Deleuze, "Persept, affekt og konsept").

Tilblivelse, rhizom og Deleuziansk metafysikk

Deleuzes metafysikk går imot tradisjonell vestlig metafysikk, i måten den strukturerer en ontologi. Deleuze går imot ideen om at vi tar del i et strukturert hele, og mener at vi heller må forstå verden ut fra grunnleggende elementer. Han går også imot ideen om kausalitet, og at verden kan forstå som snapshots av værende, fra en tilstand til en annen. Deleuze hevder heller at verden er i en kontinuerlig prosess av tilblivelse. Verden er ikke bygget opp av essensielle værene, men av grunnleggende tilblivelser. Et illustrerende eksempel er Deleuze sitt konsept rhizom. For å begrunne dette konseptet bruker Deleuze forskjellen på et tre og en jordstengel. Deleuze hevder at vestlig metafysikk er basert på ideen om et tre.⁹² I et tre så har utvikling en begynnelse og en slutt. Et frø blir til et fullvokst tre, og hver del av et tre er definert av sin rolle i det fulle treet. Deleuze hevder at tradisjonell vestlig metafysikk er bygget opp som dette. En helhet, som hver del er definert av. For øvrig og litt som enkelte religioner, som for eksempel norrøn mytologi, hvor hele verden var bygget opp rundt et gigantisk tre i midten. Deleuze hevder at vi heller skal forstå verden som en jordstengel. En jordstengel har ingen begynnelse eller slutt, den har bare en midt. En jordstengel beveger seg i alle retninger, og om seg selv, evig i en prosess.⁹³ En jordstengel er eksempel på et rhizom, med en rhizomatisk struktur, (eller anti-struktur). Videre kan vi forstå verden som en mengde ulike jordstengler, som beveger seg inn i hverandre, og i alle retninger. En mengde rhizomer. Videre kan vi knytte dette til hans teori om affekt.

Spinoza og affekt

Ideene jeg har fokusert på i denne oppgaven knytter Deleuze til Spinoza. Deleuzes teori om affekt skriver seg og inn i en Spinoza-tradisjon, som jeg senere skal påpeke er viktig. Dette viser og til hvilken del av arbeidet til Deleuze denne oppgaven fokuserer på. Deleuzes filosofi kan generelt vurderes som en slags sammenblanding av ideer fra Spinoza, Bergsson og Nietzsche. I denne oppgaven fokuserer vi på ideene som bygger på Spinoza. Det er to relaterte grunner til at vi fokuserer på inspirasjonen fra Spinoza her. En er at Spinoza er bakgrunnen for hvordan Deleuze bruker begrepet affekt og immanens.⁹⁴ Det vil ikke si at han bruker konseptene likt som Spinoza, men han bygger på Spinozas ideer. Den andre er Spinozas

⁹² Deleuze og Guattari, *A thousand Plateaus*, 15-18.

⁹³ Deleuze og Guattari, *A thousand Plateaus*, 21-22.

⁹⁴ Deleuze, *Spinoza*, 122-123.

metafysiske metode, som Deleuze og bygger videre på. Spinoza, ifølge Deleuze, gjør det til metafysikkens oppgave å komme frem til grunnleggende elementer. Elementer som er så grunnleggende at de ikke lengre har funksjon eller form.⁹⁵ Det betyr at de er immanente. Slike grunnleggende elementer er og definert av å ikke ha en begynnelse eller slutt, bare en midt.⁹⁶ Det betyr at de er tilblivelser, og følger rhizomatiske strukturer. Affekter er et slikt grunnleggende ontologisk element, som er både immanent og en form for tilblivelse.

Flere steder påpeker Deleuze videre at affekt er tilblivelse.⁹⁷ De to konseptene overlapper, og går og inn i hverandre, som vi igjen kan se skjer med alle Deleuzianske konsepter. Det som skiller de er hva de brukes for å påpeke. Affekt er knyttet til ideen om grunnleggende ontologiske elementer, eller krefter, og tilblivelse til grunnleggende ontologiske prosesser. Ulike konsepter er knyttet til ulike problemer, hevder Deleuze.⁹⁸ Et problem vi kan gå nærmere inn på nå er hvordan vi kan komme frem til affekt, som en grunnleggende ontologisk størrelse. En sentral ide her er at kroppens affekt er knyttet til kroppens forhold til alle andre kropper i universet. For å forstå kroppens affekt må vi forstå hvordan kroppen står i forhold til alt annet i universet. I et foredrag om Spinoza sier Deleuze, at det er mulig å anta at det er en grunnleggende affekt som er utgangspunkt for all affekt i universet, fordi alle relasjoner i universet er kombinert til det uendelige, på en måte som ikke er tilfeldig.⁹⁹ Vi kan tenke oss til at alt i universet ikke er tilfeldig sammensatt, og det er utgangspunkt for en ide om affekt.

Deleuze hevder altså at vi kan tenke oss frem til at det eksisterer affekter. For å gi det et konkret grunnlag legges det ulike steder vekt på observasjon av funksjon. Selv om affekt i seg selv ikke har en funksjon, så kan vi tenkes oss frem til affekt ved å se på hvordan noe fungerer. Et eksempel fra Spinoza, som Deleuze bruker flere steder, er forskjellen mellom en arbeidshest og en løpshest.¹⁰⁰ Affekt er ikke gitt av noe fysiologisk, men kommer av noe sub-vitalt. Derfor kan vi faktisk si at en arbeidshest ligner mer en okse, enn arbeidshesten ligner en løpshest. Det er ikke gitt av hestens fysiologi, men av dens funksjon. Arbeidshesten er funksjonelt mer lik en okse. Dermed kan vi tenke oss frem til at dens grunnleggende affekter, dens tilblivelser,

⁹⁵ Deleuze og Guattari, *A Thousand Plateaus*, 296.

⁹⁶ Deleuze og Guattari, *A Thousand Plateaus*, 307.

⁹⁷ Deleuze og Guattari, *A Thousand Plateaus*, 299. & Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 169.

⁹⁸ Deleuze, *Francis Bacon*, 18.

⁹⁹ Deleuze, "Lecture Transcripts on Spinoza", 11.

¹⁰⁰ Deleuze og Guattari, *A Thousand Plateaus*, 299-300. & Deleuze, "Lecture Transcripts on Spinoza", 7.

ligner mer en okse. Dens funksjon er her avgjort av dens eksistens i forhold til resten av universet, ikke en fysiologisk oppbygging.

Hvorfor Deleuze vektlegger funksjon i sin illustrasjon av affekter, når han sier at affekter ikke er definert av funksjon, vil jeg argumentere vi kan forstå bedre om vi her og trekker inn ideen om tilblivelse. Du kan for eksempel tenke på funksjonen du selv har i samfunnet. Siden du leser denne teksten er det en viss mulighet for at du er filosof. Men hvorfor er du filosof? Fordi du har blitt gitt den tittelen? Eller har en spesifikk rolle på et universitet? Alternativt kan vi vektlegge at hva du er det er definert ut fra hva du gjør, som at du daglig bedriver et virke, gjennom forskning og undervisning, som gjør deg til en filosof. Da kan vi si at du er en filosof, fordi du kontinuerlig tilbliver en filosof. Deleuze bruker mange slike definisjoner. Tilblive menneske. Tilblive kvinne. Tilblive dyr. Vi er aldri noe gitt av omgivelsene. Vi er resultat av våre tilblivelser. Disse tilblivelsene vitner, ifølge Deleuze, om noe immanent. Noe ikke definert av relasjoner, men av noe grunnleggende gitt av seg selv. Poenget er altså ikke at affekter kommer av funksjonen arbeidshesten har, men at funksjonen vitner om affektene som arbeidshesten uttrykker. Kunstverket uttrykker og affekter, og det er de immanente kreftene som kunstverket søker å fange.

Noe er altså ikke grunnleggende bestemt av hva det er, men av dets tilblivelse i universet. Verden er ikke definert av en helhet av ulike gjenstander, men av kontinuerlige prosesser, som igjen er definert av noe umerkbart grunnleggende, som vi kan kalle affekter. Da de ikke kan kartlegges fysiologisk så kan vi bare komme frem til de gjennom filosofisk undersøkelse. Og nettopp her ligger filosofiens mulighet, ifølge Spinoza, (ifølge Deleuze), i å tenke seg frem til grunnleggende ontologiske elementer.¹⁰¹ Å tenke seg frem til det som er immanent.

Affekt, sansning og immanens

Med begrepet immanens kommer vi til en diskusjon av noen sentrale problemer i Deleuzes teori om affekter. Det kommer av forholdet mellom sansninger og affekter, slik Deleuze forstår det. Kunst er ifølge Deleuze komposisjoner av blokker av sansninger, og blokker av sansninger er komposisjoner av affekter og persepter. Vi kommer her til et forhold mellom konseptene:

¹⁰¹ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 48.

kunst, sansning og affekt, som er viktig i denne oppgaven, og sentralt i dette har vi en diskusjon av immanens.

Deleuze vektlegger at affekter er noe som ikke er merkbart, men kan bli merkbart gjennom komposisjon av sansning.¹⁰² Her oppstår da et problem: Hvordan kan man si at noe umerkbart kan bli merkbart? Deleuze hevder nemlig at de grunnleggende umerkbare ontologiske elementene er immanente. Han argumenterer at vi kan komme frem til at de må være immanente. Det må eksistere noe grunnleggende, som er immanent til seg selv. Affekter er noe som er sansning er et resultat av, noe sansningen er bygget opp av, men det er og noe frigjort fra sansninger. At affekter er immanent betyr at de er gitt ene og alene av seg selv.¹⁰³ Det immanente kan ikke være avhengig av noe det er immanent til, fordi da oppstår en relasjon mellom det immanente og noe det er immanent til.¹⁰⁴ Det immanente må være gitt ene og alene av seg selv, fordi det gir innsikt i et immanent plan i verden, av grunnleggende elementer, som ikke er gitt av noe utenfor seg.

Problemet med denne ideen om immanens skal jeg argumentere er at den blir inkonsistent, som vi kan se av Deleuzes ideer om forholdet mellom kunst og filosofi. Fordi det immanent blir presentert både som noe bare kunsten kan vise frem og noe som bare filosofien kan komme frem til. Det skaper en inkonsistens i Deleuzes teorier om det immanente. Denne inkonsistensen er og knyttet til at Deleuzes ide om immanens blir presentert noe ulikt i ulike sammenhenger. I et kapittel om tilblivelse og affekt, i boken *A thousand Plateaus*, skriver Deleuze om at det er en plan av immanens i naturen, som preger det vitale og ikke vitale likt. En plan hvorav alt er gitt. Dette er ikke en enhet av substans, men en uendelighet av modifikasjoner. En helhetlig komposisjon i hvor alt er gitt.¹⁰⁵ Et immanent plan i universet hvor alle tilblivelser, og affekter, er gitt av dette planet. Tilblivelse og affekter er og grunnleggende fenomener i naturen, fordi de er grunnleggende fenomener i universet.

Denne ideen vil jeg argumentere ser ut til å utfordres i andre sammenhenger av Deleuze. Når Deleuze skriver om immanens og konsept, i *What is Philosophy*, vektlegger han nemlig at immanens er gitt av det konseptuelle, og ikke nødvendigvis av noe utenfor filosofien. Når han

¹⁰² Deleuze, *Francis Bacon*, 41.

¹⁰³ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 45-48.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Deleuze og Guattari, *A Thousand Plateaus*, 297.

tidligere har argumentert at vi kan tenke oss frem til noe faktisk immanent, så virker han senere til å hevde at det vi kan tenke oss frem til er rent filosofisk, og ikke faktisk. Problemet er at hans teori om sanselighet, i forhold til hans ideer om kunst, avhenger av at det er noe faktisk. Hans ide om at kunst, som komposisjoner av sansninger, får frem noe faktisk, som han også utvikler i samme bok, avhenger av at affekter og tilblivelser er noe faktisk. Vi får dermed et problematisk forhold mellom sanselighet og konsept. Problemet er at Deleuze kan virke til å bryte dette skillet ned, samtidig som han hevder at det er et klart skille. Hans teori kan dermed virke til å stå imot seg selv. For å gå mer inn på dette skal jeg gå nærmere inn på hans teori om forholdet mellom konsept og sanselighet.

4.3 Sanselighet og konsept

I forrige avsnitt så vi på ulike konsepter, og hvordan de fungerer i Deleuzes metafysikk. Som vi ser går konseptene inn i hverandre, og tar ideene i ulike retninger. De er tilknyttet hvordan Deleuze hevder at vi kan tenke oss at verden er bygget opp. Deleuzes teori om sanselighet kommer dermed av hans teori om konsepter. Dette forholdet blir viktig i boken *What is Philosophy?*. I denne boken hevder Deleuze at filosofi er definert av å være konstruksjon av konsepter. Dette blir så satt i kontrast til kunst, som blir definert som komposisjon av blokker av sansning. Forholdet mellom sanselighet og konsept blir slik direkte knyttet til forholdet mellom filosofi og kunst. Dette forholdet skal jeg se nærmere på her. Igjen skal jeg knytte det til ideen om immanens. Jeg vil igjen argumentere at hans skille mellom sanselighet og konsept problematiserer hans forståelse av immanens, som aktualiserer kritikken av Deleuze.

Skillet mellom konsept og sanselighet er knyttet til Deleuzes ide om kamp med kaos. Deleuze hevder at verden er grunnleggende kaotisk. Han hevder det må finnes elementer av anti-kaos, så vi kan skape orden, men det er ikke et ordnet hele.¹⁰⁶ Orden er noe vi mennesker skaper, i kampen med kaoset. Det er og ulike måter vi kan oppnå dette, og *What is Philosophy?* handler om det. Her skriver Deleuze om tre ulike måter mennesket kan kjempe med kaoset. Vitenskap, filosofi og kunst.¹⁰⁷ Alle disse er definert av møte med kaos, skriver han.¹⁰⁸ De to sistnevnte er viktig for diskusjonen av konsept og sanselighet. Filosofi kjemper med kaoset gjennom skapelse av konsepter, og kunst gjennom skapelse av blokker av sansning.

Konseptuelt plan og komposisjons plan

Jeg har nevnt at Deleuze snakker om konsepter som fungerer på ulike plan. For å diskutere Deleuzes metafysikk videre kan vi trekke inn hvordan hans filosofi er preget av en forståelse av romlighet. Teorien om plan viser til en måte Deleuze bygger opp sin filosofi. Teori om Deleuze har påpekt at hans fokus på romlighet vektlegger måten vi forholder oss til og transformerer rom.¹⁰⁹ Det er knyttet til ideen om tankebildet, og at vi filosofisk skaper en ny

¹⁰⁶ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy*, 202.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 197.

¹⁰⁹ Grosz, "Deleuze, Theory, And Space", 85.

konseptuell dimensjon. Et nytt tenkt rom som konstrueres og transformeres gjennom konsepter og ideer, og ulike plan som går inn i hverandre. Dette kan knyttes til ideen om kampen med kaos. Man skaper plan for å overvinne kaos, skriver Deleuze.¹¹⁰ Verden er forstått som et kaotisk hele, og mennesket må hele tiden forholde seg til og prøve å skape orden i dette kaoset. For å utvikle konsepter må vi dermed, ifølge Deleuze, tenke oss et plan lagt over kaoset, på hvilket vi kan utvikle konseptene.¹¹¹ Dette planet, som konseptene virker på, kaller Deleuze, et plan av immanens.¹¹² Dette planet av immanens er viktig. For vi utvikler også hele tiden nye plan, med de filosofiske konseptene som går inn i hverandre. Disse planene blir definert av formene de skaper, men de må og være definert av et mer grunnleggende plan, bare gitt av sine deler som aldri blir til noe annet.¹¹³ Det grunnleggende planet, som alle andre planer opererer på, er planet av immanens. Hvordan dette fungerer i praksis kom jeg delvis inn på tidligere. De mange ulike konseptene som går inn i hverandre, og konstruerer en forståelse av et metafysisk rom, men som og samtidig må være gitt av noe grunnleggende ontologisk. Et grunnleggende plan, av immanente ontologiske størrelser, gitt av seg selv.

Ideene om plan blir del av hvordan Deleuze mener at vi kan forstå den filosofiske skapelse. Det knyttes til ideen om et tankebilde. Vi kan se for oss tankebilde som et plan lagt utover kaoset. Deleuze skriver om konsepter som knutepunkter, som skaper ulike plan, i et helhetlig immanent plan.¹¹⁴ Vi kan altså tenke oss at vi navigere et tankebilde bygget opp av ulike plan, gjennom konsepter.

Kunst og komposisjon

Nå nærmer vi oss igjen problemet i Deleuzes metafysikk, som blir sentralt for denne oppgaven, og det er i hvordan vi skal forstå forholdet mellom det konseptuelle tankebildet, og kunstens faktuelle sansninger. For kunsten opererer, ifølge Deleuze, ikke på et tenkt plan. Kunsten komponerer noe faktisk. Deleuze gir kunsten en særegen tilknytning til det faktuelle. Deleuze skriver i sin kunstteori om kunsten som kan registrere fakta.¹¹⁵ Det kommer av at kunsten kan

¹¹⁰ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 203.

¹¹¹ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 197.

¹¹² Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 35.

¹¹³ Deleuze og Guattari, *A Thousand Plateaus*, 310.

¹¹⁴ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 36.

¹¹⁵ Deleuze, *Francis Bacon*, 28.

fange og vise frem krefter utenfor oss.¹¹⁶ Deleuze skriver og om kunsten som det eneste som kan preservere.¹¹⁷ Det kan ta ut en bit av verden, gjennom sansninger, som kan vise frem affekter, som vi har sett er noe sub-subjektivt. Noe mer grunnleggende enn den subjektive opplevelse, som bare er resultatet av affeksjonen, som kommer av møte mellom affekter. Det betyr ikke at kunst ikke er en konstruksjon, påpeker Deleuze. Kunst er og konstruert, men den konstrueres ikke gjennom skapelsen av noe nytt, slik som konseptene i tankebildet, den konstrueres gjennom komposisjoner av blokker av sansninger, som er noe objektivt og kan fange noe faktisk.¹¹⁸ Deleuze og Guattari skriver at kunst starter med dyret, som konstruerer et hus.¹¹⁹ Dyret, huset og komposisjon blir så begreper trukket inn i Deleuzes kunstteori. Konsepter som og peker mot menneskets kontinuerlige tilblivelse, innenfor en større tilblivelse. Konstruksjoner blir til, men som del av en kontinuerlig prosess. Tilblivelser knyttet til andre tilblivelser.

For å forstå hva kunsten viser frem, og hva kunstneren jobber med, må vi forstå hva en komposisjon av en blokk av sansning er. En sansning er resultat av iboende krefter. Immanente affekter, som er grunnleggende ontologiske størrelser, som fungerer som tilblivelser. En kunstner jobber da direkte med affekter og tilblivelser, ifølge Deleuze. Deleuze kaller og kunstneren en tilbliver.¹²⁰ Han skriver om kunstneren som går i ett med verket, og jobber med mulighetene som oppstår i verket.¹²¹

Immanens og konsept

Her er så problemet? Det immanente plan, i naturen, av affekter og tilblivelser, (som vi så på i del 4.2), er grunnlaget for å forstå hva en komposisjon av sansninger er, som er noe som kan vise frem noe faktisk. Men argumentet for at et slikt immanent plan eksisterer var at vi kan tenke oss frem til det. Men det vi kan tenke oss frem til, det immanente plan gitt av konsepter, er noe Deleuze i *What is Philosophy* vektlegger at er noe som er grunnleggende filosofisk. Det er noe gitt av det konseptuelle, og står i kontrast til den kaotiske virkelighet.

¹¹⁶ Deleuze, *Francis Bacon*, 41.

¹¹⁷ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 163.

¹¹⁸ Deleuze, *Francis Bacon*, 112-113.

¹¹⁹ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 183-185.

¹²⁰ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 171.

¹²¹ Deleuze, *Francis Bacon*, 61.

I *What is Philosophy* skriver Deleuze at det immanente plan er noe som må eksistere av nødvendighet, for konsepter. Altså er det pre-filosofisk. Filosofien avhenger av at det eksisterer et tenkt plan av immanens hvorpå konsepter kan konstrueres, for at filosofi skal kunne oppstå. Men han sier og at selv om det er pre-filosofisk betyr ikke det at det ikke er definert av det filosofiske. Planen av immanens er noe som institueres i skapelsen av konsepter, som noe en kan kalle konseptets jord, som noe som ved sin skapelse oppstår som noe som allerede eksisterer.¹²² Konseptene fordrer at dette planet eksisterer, så med konseptene så blir planet til, som noe gitt. Men det betyr ikke at det eksisterer som noe utenfor det filosofiske, som Deleuze tvert om her sier at det ikke gjør.¹²³

Deleuze skriver også, i *What is Philosophy*, at en komposisjon av blokker av sansninger ikke er gitt av en plan av immanens. De er tvert om noe som står i kontrast til plan av immanens.¹²⁴ Han skriver om at plan av immanens blir til som noe pre-filosofisk gitt av konseptene, og når han snakker om det immanente plan er det i tilknytning til konseptene han bruker; Tilblivelse, affekt, og så videre. Men som vi har sett har han også hevdet at det immanente plan er noe som er ekte og faktisk. Problemet blir da at han har både sagt at dette immanente plan er noe gitt av filosofiske konsepter, og noe som ikke er gitt av filosofiske konsepter. I *What is Philosophy?* setter han nemlig kunst opp som definert av plan av komposisjon, som viser en komposisjon av blokker av sansning, som han sier står i kontrast til konseptene som fungerer på et plan av immanens. Han skriver og her at kunst viser en bit av kaoset. En visjon, som kommer av kreftene komposisjonene fanger.¹²⁵ Men ideen om at kunst fanger krefter, bygget på ideen om at de fanget affekter og tilblivelser, som igjen er konsepter gitt av det immanente plan.

Disse problemene kan virke til å komme av å hevde at kunsten viser frem noe som grunnleggende ikke er konseptuelt, samtidig som en bruker en konseptuell ramme for å definere det. Her kan en legge til at hovedproblemet i *What is Philosophy?* er å definere hva filosofi er, og Deleuze er opptatt av å vise at filosofi er noe grunnleggende annerledes enn vitenskap og kunst. Det blir her dermed viktig for Deleuze å vise at konsept tilhører filosofi, og ikke kunst. Kunst kan derfor ikke være konseptuelt definert.

¹²² Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 40-41.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 216-217.

¹²⁵ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 204.

Deleuze skriver at utfordringen ligger i å skape en konsistens, samtidig som en prøver å få innsikt i kaoset, som går imot enhver form for konsistens.¹²⁶ Filosofiens utfordring ligger dermed i å finne en balanse mellom kaos og konsistens. En balanse mellom verden som noe kaotisk som kontinuerlig bryter med konsistens, og et plan av konsistens som vi legger over det, for å forholde oss til det. Problemet her blir da at Deleuze ikke helt ser ut til å finne en riktig balanse. Fordi han legger et plan av immanens over kaoset, for å skape en ontologi, men han er og tilsynelatende avhengig av at hans ontologi er faktisk. Det ser vi i hans teori om sanselighet, som ender med å bli både grunnleggende konseptuelt definert, og grunnleggende ikke konseptuell, samtidig. Argumentet her er at dette problemet kommer av hans ideer om konseptet immanens. Ettersom immanens presenteres som både noe faktisk og ikke faktisk.

Rancière skal vi i kapittel 6 se at også utfordrer Deleuzes teori om immanens. Rancière er opptatt av at problemet med immanens kan knyttes til de kunsthistoriske diskusjonene vi så på i kapittel 3, men jeg vil vektlegge at en diskusjon av immanens også kan knyttes til ulike måter å tilnærme seg filosofi. En tolkning av Rancières tilnærming til konseptet sanselighet, som vi går over til i neste kapittel, vil vi i diskusjonen videre i oppgaven se kan bidra til å diskutere Deleuzes teorier i en større faglig kontekst, som får frem betydningen av deres ulike filosofiske tilnærminger.

¹²⁶ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?* 42.

5. Sanselighetens politikk

I dette kapittelet skal jeg så presentere en tolkning av Rancières teori om sanselighet, for å videre sette opp mot Deleuze. Deleuzes teori om sanselighet er en ontologisk undersøkelse, som baserer seg på teori om affekt og immanente krefter. Sanselighet er og et sentralt konsept i Rancières estetikk, men han tilnærmer seg begrepet fra en helt annen vinkel enn Deleuze. Rancières teori om sanselighet er ikke en ontologisk undersøkelse, men et studie som ligger i skjæringspunktet mellom estetikk og politisk filosofi. Det er nettopp forholdet mellom politikk og estetikk som Rancière har viet mye av sitt arbeid til å studere. En sentral ide i Rancière sitt arbeid er ideen om sanselighetens politikk.

Det fører ikke til at en diskusjon om sanselighet blir en ideologisk diskusjon, eller en diskusjon av ismer. Ideen er at spørsmålet om hva sanselighet er blir tilknyttet spørsmålet om hva politikk er, i sin essens. Fellesskap er et sentralt konsept her. En sentral ide er at måten vi organiserer fellesskapet er tilknyttet vår forståelse av fellesskap. Måten vi opplever verden er tilknyttet måten vi forholder oss til verden. Her blir sanseligheten tilknyttet forstanden, som avgjør betydningen av den. Veldig enkelt kan vi si at mens Deleuzes studie av sanselighet var et studie av objektiv ontologisk realitet, så er Rancière sitt studie av sanselighet et studie av forholdet mellom mennesket og dets omgivelser. Det er og hevdet at Rancières teori er anti-ontologisk.¹²⁷ Fremfor å utvikle en teori om sanselighetens ontologiske karakteristikk, søker Rancière å vise at sanselighet er noe relativt til andre forhold. Ulike sosiale grupper har, og har hatt, ulik sanselig realitet, ifølge Rancière. Det er fordi de har, og har hatt, ulikt grunnlag for å sanse verden.¹²⁸ Med dette kapittelet går vi dermed videre fra fokus på en ontologisk studie av sanselighet, for å vise at sanselighet kan studeres fra ulike hold.

Rancières teori om sanselighet kommer ut av studie av forhold mellom estetikk og politikk, som innebærer diskusjon av konsepter som demokrati og emansipasjon, som vi og skal se nærmere på, som og knyttes til en diskusjon av kunstens utvikling og mulighet. Rancière er også opptatt av hvilke muligheter kunsten har. Rancière ser det ut fra spørsmål om hvilken betydning kunsten kan ha i samfunnet.

¹²⁷ Mills, "The Dancing Woman", 483.

¹²⁸ Rancière og Engelmann, *Politics and Aesthetics*, 9-10.

Et sentralt konsept i Rancières teori, som jeg også vil vektlegge er viktig for å forstå hans kritikk av Deleuze, er konseptet dissens. Rancière bruker dette konseptet for sine sentrale ideer om ulike sanse-regimer som står i forhold til hverandre. Ideer om sanse-regimer, eller estetiske regimer, bruker Rancière for å argumentere at kunst utvikler seg gjennom møte mellom et stadig endrede forhold mellom sansninger og forstand. Ideene om sanse-regimer gjør det og mulig å sette Rancière opp mot ontologiske teorier om sanselighet. De kan dermed fungere som et slags mellomledd mellom ideer om kunst og politikk og ontologiske betraktninger. Konseptet dissens, som her blir viktig, blir dermed sentralt for en diskusjon av sanselighet.

Jeg vil altså fokusere på to perspektiver hos Rancière. Et er perspektivet på hvordan sanselighet er tilknyttet politikk. Det innebærer en diskusjon av forholdet mellom fellesskap og aktører, og hvilken rolle kunst og sanselighet spiller i dette forholdet. Det andre perspektivet er ideene om dissens, et konsept jeg og vektlegger i denne oppgaven. Det innebærer en diskusjon av det Rancière kaller sanse-regimer, som gir innblikk i hvordan Rancière forstår sanselighet, i relasjon til ontologiske betraktninger om sanselighet. Dette leder oss til innsikt i hvorfor han er kritisk til Deleuze. Det første perspektivet gir en tolkning av Rancières sitt grunnlag for en diskusjon av sanselighet. Det andre perspektivet gjør at vi kan sette hans teori opp mot Deleuze.

Sentrale ideer i kapittelet

- Rancière vektlegger forholdet mellom aktør og fellesskap. Rancière knytter kunstens mulighet til mulighetene vi har som aktør til å frigjøre oss fra en tildelt rolle.
- Rancière utfordrer ideen om fellessans, og hevder at vår opplevelse av det sanselige avhenger av omstendigheter.
- Rancières teori om sanselighet vektlegger ideen om dissens. Det vil si at det er et dynamisk forhold mellom sansning og betydning.
- Rancière hevder at kunst er definert av estetiske regimer, som er ulike sanse-regimer som endrer seg over tid.
- Svakheterne i Rancières teori kan knyttes til at den er anti-ontologisk. Det innebærer at tross at Rancière skriver omfattende om sanselighet gir han ikke nødvendigvis noe forklaring på hva sanselighet er. Slik blir det utfordrende å sette teorien opp mot andre teorier.

5.1 Emansipasjon og kunst

Ranci re er ikke opptatt av at kunst kan fange krefter. Han er opptatt av hvilke muligheter kunsten kan ha i samfunnet. Verdien ligger ikke her i noe kunsten kan vise frem, men i forholdet mellom kunsten og tilskueren. Hos Deleuze vektlegges kunstneren, og hva kunstneren kan oppnå. Hos Ranci re vektlegges betrakteren, og hva betrakteren får ut av kunstverket. Et konsept jeg vil vektlegge her innledningsvis er emansipasjon. Ranci re vektlegger ideer om at kunsten må kunne emansipere oss. Det betyr at kunsten må kunne utfordre v rt forhold til omgivelsene. Alternativt vil kunsten bare kunne konfirmere noe som allerede er gitt. Kun ved at kunsten kan emansipere oss kan den ha en verdi for oss. Her skal vi se nærmere på hva dette betyr for kunsten, ifølge Ranci re, og hva det betyr for teorier om kunst.

Teateret

Ranci re har jobbet med teorier om mange ulike kunstformer i sin karriere. Han har gjort større arbeider om litteratur og bilde, og han har blant annet fremmet den teoretiske betydningen av dans.¹²⁹ Ranci re har et bredt estetisk repertoar å jobbe ut fra. Jeg vil her starte med å se på hans ideer om teater, som får frem noen viktige ideer om hvordan han forstår kunstens betydning. Ranci res arbeid med teater legger vekt på hvordan teori om teateret har utfordret rollen til tilskueren. Det kan en og si er av betydning for all diskusjon av kunst, da det alltid er en mottaker av kunsten. Denne mottakerens rolle er Ranci re opptatt av, og i en av hans mest kjente verker, *Den emansiperte tilskuer*, bruker han pedagogiske teorier for å utfordre hvordan vi forstår tilskuerens rolle.¹³⁰

I *Den emansiperte tilskuer* skriver Ranci re om teateret, og hvordan teateret kan få frem utfordringen med å emansipere tilskueren. Teateret pasifiserer tilskueren i forhold til verket. Skuespilleren er den som gjenskaper. Tilskueren ser på og blir ledet gjennom verket. Ranci re skriver et sted at et rettferdig felleskap kan ses som et som ikke aksepterer teaterets form.¹³¹ Det er ikke ment som en avvisning av teater, men kritikk av en ide om teateret som et felleskap,

¹²⁹ Mills, "The Dancing Woman", 483.

¹³⁰ Ranci re, *Den emansiperte tilskuer*.

¹³¹ Ranci re, *Den emansiperte tilskuer*, 11.

der en passiv tilskuer betrakter en aktiv forestilling. Tilskueren må på en eller annen måte bli aktiv. Tilskueren må emansiperes fra en pasifisert rolle. Dette er teateret store utfordring. Dette problemet med teateret viser også til spørsmålet om hvordan aktører kan ha muligheter innenfor et fellesskap. Hvordan kan man myndiggjøre deltakerne av et fellesskap? For emansipasjon, argumenterer Rancière, handler alltid om å kunne gå ut av den rollen man er blitt gitt.¹³² Om tilskueren av et teater er passivisert i forhold til det han ser, om han ikke har en aktiv rolle i forhold til det som skjer på scenen, da har han ingen mulighet til å utfordre sin rolle. For at teateret skal kunne bygge opp om et fellesskap, som ikke definerer noen som aktive og noen som passive, må man da på en eller annen måte unngå at tilskueren i teateret får en passiv rolle. Det er mulig, hevder Rancière, om vi utfordrer forholdet mellom det å se og det å handle. Emansipasjon innebærer å utfordre forholdet mellom å se og handle, skriver Rancière.¹³³ Eller vise at denne grensen er utydelig.¹³⁴

For å utfordre forholdet mellom å passivt se på og aktivt handle bruker Rancière pedagogisk teori. Rancière spiller på ideene til en fransk pedagog fra 17-1800 tallet, Joseph Jacotos, som utfordret forholdet mellom lærer og elev. Fremfor å se læring som overføring fra en med innsikt til en ignorant så sidestilles heller lærer og elev. Læreren skal nå ikke gi eleven sin kunnskap, men hjelpe eleven med å utvikle sin egen. Denne fremgangsmåten baserer seg på ideen at det ikke finnes to type forstander, den innsiktsfulle og ignorante, som er skilt av en grunn.¹³⁵ Kunnskap er ifølge Rancière: “ikke en helhet av kunnskap, men en posisjon”.¹³⁶ Forholdet mellom lærer og elev er dermed ikke forholdet mellom en som besitter innsikt og en som mangler. Det er ikke to ulike forstander. Det trenger ikke å bety at vi ikke kan si at læreren ikke har viten, men at viten ikke kan klart skilles fra uvitenhet. Å erverve viten er ikke, ifølge Rancière, og komme frem til samme innsikt. Viten er å bevege seg fra hva man vet, til hva man enda ikke vet.¹³⁷ Dette er en prosess som avhenger av hvem du er. Formidling handler dermed ikke om at alle skal komme frem til det samme, men at alle skal ha mulighet til å utvikle sitt perspektiv.

¹³² Rancière og Engelmann, *Politics and Aesthetics*, 58.

¹³³ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 25.

¹³⁴ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 35.

¹³⁵ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 21.

¹³⁶ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 20.

¹³⁷ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 22-23.

Denne teorien kan så trekkes til å forstå hvordan det kunstneriske uttrykk fungerer. Det handler ikke om at noe formidles fra kunstneren, gjennom verket, til tilskueren. I stedet sidestilles aktørene, kunstner og tilskuer, i forhold til verket. Rancière hevder at grunnet emansipasjonens logikk oppstår et tredje element, imellom kunstneren og tilskueren, som er kunstverket som ingen eier.¹³⁸ Slik blir kunstner og tilskuer to aktører stilt overfor et verk, som de begge tolker og preges av. Fremfor at det er en overføring fra en autoritet til en passiv mottaker, så er det ingen som eier verkets betydning.

Rancière baserer sin diskusjon av emansipasjon på teater, fordi det får frem utfordringen med å sidestille tilskuer og betrakter, men dette fungerer og for alle andre former for kunst, og utover kunsten også. I konklusjonen til et essay, (som jeg her har vektlagt), i *Den emansiperte tilskueren*, skriver Rancière: “ord er bare ord”.¹³⁹ Ordene jeg skriver her nå tilhører deg like mye som meg. Det er når vi forstår dette, ifølge Rancière, vi kan forstå hvordan ord kan prege verden.¹⁴⁰ Når ord ikke blir noe vi søker absolutt viten om, men noe betinget som tar del i vår kontinuerlige kommunikasjon. Som med kunsten får de sin verdi fra å bidra til en kontinuerlig utveksling av perspektiver.

Det tankefulle bildet

Ideen at kunstverket er heteronomt impliserer at hva vi opplever avhenger av kontekst, som kan avhenge av hvem vi er. Det kan knyttes til en ide om at vi har ulik forstander, og vi ikke har noe grunnlag for å si at en er mer korrekt enn en annen. Dette påvirker hvilke muligheter kunsten har, og hvordan vi kan forholde oss til kunsten. Med Rancières teori om bilde kan vi se nærmere på hvordan han forstår forholdet mellom kunstverk og betydning.

Rancière kritiserer, i ulike essay, et bilde av Martha Rosler, som heter “Bringing the war home”.¹⁴¹ Dette bildet er en montasje. Det er et bilde av et tilsynelatende luksuriøst pent innredet rom, hvor det er klippet inn et utsnitt av en vietnamesisk lidende dame, (fra Vietnamkrigen), med det som kan se ut som et dødt barn i armene. En analyse av bildet, som Rancière tar utgangspunkt i å utfordre, er at bildet betydning ligger i å få oss til å konfronteres

¹³⁸ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 28.

¹³⁹ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 39.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 43-45. & Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 131.

med den ubehagelige virkeligheten bak vår kapitalistiske luksus. Bildet viser oss den ubehagelige sannheten bak den oppstilte realiteten vi er vant til å se i reklame. Rancière problematiser en slik analyse. Problemet, ifølge Rancière, er at du kun er innforstått med bildets budskap om kapitalismens bakside, om du allerede er innforstått med teorier om kapitalistisk utnyttning. Om ikke ville bildet fått en helt annen betydning for deg. Det politiske budskap fungerer bare på den som allerede deler det.¹⁴²

Det som nå er viktig å merke seg er at det Rancière her gjør ikke bare er å problematiserer en tolkning av et bestemt bilde. Det han gjør er å diskutere forholdet mellom bilde og betydning, og ulike måter å forstå dette forholdet. Bildet spiller tilsynelatende på en gitt virkelighetsoppfatning, som definerer hvilken effekt bildet kan ha, men om vi endrer vårt syn på forholdet mellom betydning og virkelighet, vil bildet kunne få en ny effekt. Når vi forstår dette blir vi bevist at bildet er tankefullt. Bildets tankefullhet, sier Rancière, blir til i spenningen mellom ulike betydninger bildet kan ha.¹⁴³ Bildet vil ha ulik betydning, og påvirker oss ulikt, ut fra hvem vi er. Kunstverkets verdi ligger dermed ikke i å kunne vise frem en skjult realitet, men i mulighetene som oppstår i samspillet mellom de ulike opplevelsene verket kan skape.

Rancière og bananen

Forholdet mellom hva vi sanser, og betydningen vi tilskriver det, kommer nær skillet mellom konsept og sanselighet. Deleuze har vi sett avviser at et kunstverk kan være definert av det konseptuelle. Rancière gir en annerledes løsning, som lar kunstverket enda være tilknyttet sanselighet, uten at det må bety en avvisning av at kunsten kan være konseptuell.

For å se videre på argumentene om konseptkunst kan vi gå tilbake til konkrete eksempler. Når man diskuterer konseptuelle verk som urinalet, “Fontenen”, og bananen, “Comedian”, så fokuserer man på hva disse verkene betyr i en større sammenheng, og hvordan de utfordrer teori om kunst. Enda går det an å spørre om ikke det er sanselige kvaliteter ved verkene som er avgjørende? Urinalet er ikke et hvilket som helst objekt. Det er et objekt som blir urinert på. Et spesielt uappetittlig objekt, som enda befinner seg på de fleste offentlige arenaer, inkludert kunstgallerier. Du går rundt og ser på kunst, og så går du inn og urinerer på et urinal. Å ta

¹⁴² Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 133.

¹⁴³ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 177.

urinalet ut av toalettet og stille ut som et verk vil vekke en emosjonell reaksjon. “Comedian”, på sin side, skaper en spesiell reaksjon av å se en banan klistret opp på en vegg. Dette banale organiske materiale, festet opp av et enkelt og røft teip-materiale, skaper en reaksjon når det står i et staselig galleri. Argumentet her er at en kan problematisere en ide om at verkene er rent konseptuelle, og at de enda kan knyttes til en affektiv betydning, og en kan si at de har sanselige kvaliteter. Enda er det og åpenbart at disse sanselige kvalitetene kommer av relativ betydning, og ikke bare grunnleggende immanente forhold. Urinalet er enda likt urinalet på toalettet. Bananen er enda lik enhver annen banan. Den må i praksis skiftes ut, så det er i praksis en hvilken som helst banan. Bananen går imot en ide om at sanseligheten er preservert av verket. Sanseligheten er nå relativ til settingen verket settes i.

Poenget her er at urinalet og bananen ikke kan være bare avgjort av sanselighet, uten at det betyr at deres sanselige kvaliteter ikke er viktig. Det må enda være et forhold mellom sansning og betydning, som gir verket en verdi. Rancière, selv om han ikke selv fokuserer på å diskutere konseptkunst, gir bidrag til en diskusjon av forholdet mellom konsept og sanselighet, fordi han gir mulighet til å forstå disse verkene, på en måte som ikke enten lar de være rent konseptuelle eller aviser de på grunnlag av å være sanselig banale. Deleuze splittet sanselige og konseptuelle muligheter, som gjorde kontemporær kunst problematisk. Rancière gir grunnlag for å diskutere kontemporær kunst, som innebærer en anerkjennelse av sanselighet.

Jeg har personlig interesse for både konseptuelle og sanselige perspektiver på kunst, og er derfor positiv til denne typen teori, men i denne oppgaven er ikke målet å argumentere for en teori over en annen. Det vi her skal se på er hvilket grunnlag Rancière har for sitt perspektiv på sanselighet, og hvordan det står i forhold til andre teorier. Det betyr å se nærmere på hans argumenter for sanselighetens tilknytning til politikk, og hans ideer om dissens.

5.2 Sanselighet og politikk

Forholdet mellom kunst og politikk er et gjennomgående tema i Rancières estetikk. Det inkluderer en ide om at sanselighet er politisk. En av hans bøker er og kalt *Sanselighetens politikk*. For å forstå hvordan han mener at sanseligheten kan være politisk, og hvilket bidrag han gir til teori om sanselighet, må vi se på hans ideer om politikk. Rancières teorier om politikk vektlegger ikke en diskusjon av ulike ideologier, men spør hva politikk betyr. Ideene om politikk knytter han så til ideer om demokrati, som han hevder er en forutsetning for politikk. Det kommer ut av en forståelse av fellesskap, og der trekker Rancièr inn diskusjon av sanselighet. For fellesskapet er knyttet til vår opplevelse av felleskap. Hvordan vi opplever verden, og hvordan verden er, er gjensidig avhengig. Sanseligheten er politisk, og politikk er avhengig av sanselighet.

Politikk og demokrati

*Politikk er nemlig ikke først og fremst utøvelse av makt eller kamp om makt. Dens ramme er ikke først og fremst definert av lover og institusjoner. Politikk er først og fremst kunnskapen om hvilke formål og hvilke personer som berøres av disse institusjonene og disse lovene.*¹⁴⁴

I dette avsnittet ser vi at Rancièr ikke ser politikk som definert av en praksis, men mer som en kunnskap, eller en forstand. At sanseligheten er politisk innbefatter at sanseligheten knyttes til innsikt i forhold mellom fellesskap og aktører. Disse to begrepene er sentrale hos Rancièr. Politikk handler ikke så mye om institusjoner og lover, men om fellesskap og aktører. Hvordan vi skal forstå et fellesskap, og rollene aktørene har innenfor dette fellesskapet.

For Rancièr handler politikk i hovedsak om demokrati. Han går så langt som å hevde at demokrati er den virkelige politikk.¹⁴⁵ Han virker med det til å hevde at demokrati og politikk snarere er synonyme, enn at demokrati er en form for politikk. Peter Engelmann, en som har jobbet med og skrevet om Rancièr, påpeker at et sentralt trekk ved Rancièr har vært å stå opp mot en “snikende erosjon av demokrati”.¹⁴⁶ Fra ulike hold har demokrati alltid vært utfordret i

¹⁴⁴ Rancièr, *Den emansiperte tilskuer*, 91.

¹⁴⁵ Rancièr og Engelmann, *Politics and Aesthetics*, 19.

¹⁴⁶ Rancièr og Engelmann, *Politics and Aesthetics*, 116.

den akademiske diskursen, og Rancière er opptatt av å gå imot mulige argumenter for en desillusjonering av demokratiets verdi. At demokrati er essensielt kommer og av at Rancière setter politikk opp mot det han kaller politi.¹⁴⁷ Begrepet politi, (her ikke forstått som den offentlige tjeneste-utøvingen, som begrepet vanligvis referer til), er tilknyttet det Rancière kaller det representative regime, som står imot det han kaller det estetiske regime. Politi er et system definert av at det eksisterer en orden for ulike aktører sin plass. Platons staten refereres mye hos Rancière som et eksempel på dette. Et system, som han kaller et system der alle finner sin rette plass.¹⁴⁸ Dette er for Rancière ikke et politisk system, men eksempel på det han kaller politi. Et slikt representativt system definerer aktørenes rolle. Dette er en struktur, argumenterer Rancière, som er definert av at det er et klart skille mellom de som besitter visse egenskaper og de som ikke besitter det, og denne strukturen er viktig for at systemet skal fungere.¹⁴⁹

Det estetiske regime oppstår, ifølge Rancière, når det representative regimet brytes med. Rancière ser ut til å historisk plassere dette rundt 1800-tallet, i ettertiden av de sosiale revolusjonene og endrede maktstrukturene i Europa, som kom som resultat av opplysningstiden. Samtidig er det verdt å merke at Rancière ikke nødvendigvis ser dette som en avsluttet utvikling. Rancière er opptatt av å vise hva den videre utvikling av et politisk system krever. Rancière argumenter at det er enhver aktør sin mulighet til å bryte med rollen det er gitt som knytter politikk og estetikk.¹⁵⁰ Det er og slik fellesskapet blir demokratisk, ved at individenes mulighet innenfor fellesskapet er frigjort. Sentralt hos Rancière er et ønske om å vise at individenes mulighet kan definere fellesskapet, fremfor at fellesskapet skal definere individene.

Fellesskap og fellessans

Tilknytningen mellom politikk og estetikk oppstår hos Rancière fordi kritikken av et representativt system, et system som definerer aktørenes roller, er knyttet til en representativ sanselighet, en ide om at sanselighet er gitt av en bakenforliggende struktur. Rancière utfordrer at et felleskap kan hevdes basert på en definisjonsmakt. Rancière vektlegger at vi opplever

¹⁴⁷ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 92.

¹⁴⁸ Rancière, *Sanselighetens politikk*, 61.

¹⁴⁹ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 25.

¹⁵⁰ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 98-99.

verden ulikt, og at en forstand ikke er kategorisk mer korrekt enn en annen.¹⁵¹ Fremfor at man kan definere hvordan verden er, eller burde være, så må vi ha et demokratisk system, der vi kontinuerlig kan sette ulike perspektiver opp mot hverandre. Dette krever en estetisk innsikt. Innsikten at vi kan oppleve verden ulikt.

Hvordan hans politiske teori utfordrer en teori om sanselighet, kan vi her se av hans ideer om forholdet mellom forstand og sanselighet. Sanseligheten blir politisk, fordi den blir betinget. Vi gir sanseopplevelser ulik betydning, ut fra hvem vi er. Han går her også imot at vi kan ha en definert felles sanseopplevelse, en fellessans. En som har vært viktig for ideer om fellessans er Immanuel Kant. Det er også her verdt å sette Rancières teorier opp mot Kant, (noe som ofte og blir gjort i sekundærlitteraturen om Rancière). Rancière sitt bidrag til estetikken kan settes i relasjon til Kant, som en sentral filosof i estetikken historie. Kant var viktig for utviklingen av estetisk teori, med sine argumenter for at det finnes en estetisk dømmekraft, som en spesiell form for dømmekraft. En ide i Kants estetikk er også at det finnes en fellessans. Et felles grunnlag for hvordan vi opplever verden.

Kants teori om den estetiske dømmekraft baserer seg blant annet på en teori om skjønnhet. Kant hevdet kjent at skjønnhet er et interesseløst behag. Et velbehag som ikke er gitt av noe praktisk interesse.¹⁵² En måte å illustrere dette er å se på opplevelsen av et klassisk stilistisk maleri av frukt. Frukten kan vekke følelser av sult. Det har en praktisk interesse; Behovet for å bli mett. Men maleriet av frukt kan og vekke en følelse av at det er skjønt, som ikke har noen praktisk interesse. At noe er skjønt er ikke gitt av noe annet enn opplevelsen i seg selv. Denne ideen om et interesseløst velbehag kan så knyttes til ideen at vi har en fellessans. Det Kant kaller en "Sensus Communis".¹⁵³

Ettersom det estetiske behaget ikke kommer av omstendelig behov, viser det en uavhengig sanselighet. En sanselig opplevelse ikke gitt av omstendighet, men av noe mer grunnleggende. En kan dermed tenke seg at vi har en fellessans. Et felles grunnlag for opplevelsen av verden.¹⁵⁴ Dette kommer Kant og inn på at har en etisk betydning, for skal vi være enige om hva som er godt så må vi ha et felles utgangspunkt for å oppleve noe som godt. Moralsk dommer er bare

¹⁵¹ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, s21.

¹⁵² Kant, *Kritikk av dømmekraften*, 72-74.

¹⁵³ Kant, *Kritikk av dømmekraften*, 171-174.

¹⁵⁴ Ibid.

mulig om vi kan vurdere de i forhold til et felles grunnlag.¹⁵⁵ Her kan vi og se hva Rancière går imot. Fordi for han handler politikk nettopp om at vi ikke blir enig, men har en kontinuerlig diskurs. Kant hevder at en fellessans kan brukes for å argumenter om at vi har et likt grunnlag for å vurdere noe som skjønt. Men at noe er skjønt, er enda en karakteristikk vil gir noe, det er en betydning vi gir en opplevelse. Her kan vi og se hvordan Rancière står imot Kant, da han vektlegger å gå imot ideen at vi opplever noe likt, og kan gi en sanseopplevelse samme betydning. At sanseligheten er politisk betyr at det ikke er noe interesseløst velbehag. Vår sanselige opplevelse er alltid tilknyttet personlig relaterte forhold. Vårt behag er aldri interesseløs.

Rancière knytter også sammen teori om felleskap og sanselighet, og hevder at en inndeling av det sanselige bestemmer hva som er felles, og hvem som kan ta del i det som er felles.¹⁵⁶ En likhet mellom Rancière og Kant er enda at de vektlegger et aktivt forhold mellom forstanden og sansning. Rancière har og vektlagt at Kant bidro til utviklingen av teori om sanselighet, med å se at vi ikke passivt tar inn sanseintrykk.¹⁵⁷ Det Rancière utfordrer er Kants ide at måten forstanden vurderer sanselighet er gitt av noe a-prior. Rancière hevder at det er et dynamisk forhold mellom sansning og forstand. Vi opplever fellesskapet ulikt, som vi opplever et kunstverk ulikt. Hva som er skjønt, og hva som er godt, er ikke gitt av et felles grunnlag.

Dette er viktig for politikk og det er viktig for å forstå kunstverkets mulighet. Om målet med et kunstverk var å vise frem en skjult realitet, eller en bestemt måte vi opplever noe, ville det implisere at kunstverket hadde en løsning. Alternativt kan vi se kunstverket som definert av meningsmangfold, de ulike måtene det kan oppleves og påvirke oss. I neste avsnitt skal vi se nærmere på hvordan Rancière forstår forholdet mellom sanselighet og betydning, ved å komme frem til ideen han her vektlegger om dissens.

¹⁵⁵ Kant, *Kritikk av dømmekraften*, 234-237.

¹⁵⁶ Rancière, *Sanselighetens politikk*, 11-12.

¹⁵⁷ Rancière, *Dissensus*, 184.

5.3 Dissens

Dissens er et begrep Rancière ofte trekker frem i sin diskusjon av kunst og politikk. Konseptet dissens står imot konsensus, som Rancière skriver om som overenstemmelse mellom sansning og betydning, som impliserer at selv om vi er uenig så opplever vi de samme tingene likt og gir de samme betydning.¹⁵⁸ Dissens betyr at vi ikke opplever ting likt, og ikke gir det samme betydning. Politikk oppstår, ifølge Rancière, som en bevissthet om dissens, da det ikke lengre er en gitt konsensus.¹⁵⁹ En sanselighet som ikke blir forstått politisk er dermed ikke en realitet, men kun et syn som er fremmet av de som har interesse av å definere mulighetene innenfor et fellesskap. Når man derimot skaper et politisk system får man demokrati, fordi det krever at aktører har mulighet til å ha ulike oppfatninger. Dette kommer ut av at det eksisterer ulike mulige opplevelser av det sanselige.¹⁶⁰ Det eksisterer ulike sanse-realiteter. Innsikt i dissens vil dermed medføre innsikt i at sanselighet er politisk, og at politikk fordrer demokrati. Alternativet er et totalitært system som definerer sanseligheten, og ikke gir rom for politikk eller alternative oppfatninger. Å utfordre definisjonsmakten er gjennomgående i Rancières teori.

Ideen om dissens får her en sentral posisjon, i Rancières teori. Det er en teori han kommer frem til på bakgrunn av ideer om politikk. Her skal jeg se nærmere på teorien om dissens, og hvilken betydning konseptet får i en diskusjon av sanselighet. Rancière påpeker også at med dissens mener han “konflikter mellom flere sanseintrykksregimer.”¹⁶¹ Dissens blir knyttet til ideen om sanse-regime. Det er en ide som gjør det mulig å se nærmere på Rancières teori, opp mot alternative teorier om sanselighet. I en diskusjon av sanse-regime kommer nemlig Rancière nærme noen ontologiske ideer. Jeg vil og argumenter at en her kan bli bevisst potensielle svakheter i Rancières teori.

¹⁵⁸ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 106.

¹⁵⁹ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 128.

¹⁶⁰ Rancière og Engelmann, *Politics and Aesthetics*, 9-10.

¹⁶¹ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 91.

Estetikk og Aisthesis

Rancièrre tilnærmer seg estetikk og politikk likt. Hans politiske teori går ut på å argumentere for at demokrati er nødvendig for at aktører skal ha myndighet, som gir de mulighet til å tre ut av gitte roller og utforske sine muligheter i et felleskap som er åpent for endring, framfor et rigid felleskap som avgrensner og definerer aktørene sine muligheter. Rancièrre tilnærmer seg estetikken på samme måte. Han utfordrer regimer som setter grenser for sanselighetens muligheter, ved å definere hva sanselighet kan være. Han søker heller å vise hvordan kunsten har utviklet seg ved at nye teorier kontinuerlig har dukket opp, som har endret vårt syn på måter det er mulige å sanse verden. Rancièrre har og utført større arbeid for å vise hvordan dette har fungert i praksis. Boken *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, kom ut i 2011. (På engelsk i 2013). Denne boken har fort skrevet seg inn i estetikkens historie. En kritiker gikk så langt som å kalle den for den viktigste boken om estetikk siden Adornos *Estetisk teori*.¹⁶² (Denne referansen til Adorno impliserer og en vektlegging av en fag-tradisjon, som vektlegger forholdet mellom politikk og estetikk). Boken om Aisthesis er en slags utprøvelse av Rancièrres teori om sanselighet. I denne boken har Rancièrre valgt ut 14 hendelser i kunsthistorien, og søker å vise hvordan hver hendelse populariserte et nytt sanse-regime. Eller estetisk-regime. De to betegnelsene er sammenknyttet.¹⁶³ Estetikken er for Rancièrre noe som endrer seg over tid, med utviklingen av sanse-regimer.

Her ser vi at måten Rancièrre bruker begrepet sanselighet, er knyttet til måten han bruker begrepet estetikk. Her får vi og et skille mellom begrep og konsept. Han vektlegger allerede med tittelen, i førnevnte bok, at estetikk kommer fra det greske begrepet aisthesis, som har en betydning knyttet til sanseopplevelse.¹⁶⁴ Hvordan disse begrepene skal oversettes er knyttet til diskusjon av hvordan de har vært brukt, som og Rancièrre viser til når han vektlegger etymologi, ved å bruke aisthesis fremfor bare estetikk. Rancièrre hevder videre at estetikk ikke skal forstås som et konsept om en gitt måte vi erkjenner kunst, men som et begrep knyttet til vårt forhold til den sansbare verden.¹⁶⁵

¹⁶² Tanke, 2013.

¹⁶³ Rancièrre, *Aisthesis*, XII.

¹⁶⁴ Rancièrre, *Aisthesis*, IX.

¹⁶⁵ Rancièrre, *Sanselighetens politikk*, 10.

Dissens og affekt

Med måten Rancière bruker begrepene, estetikk og sanseopplevelse, kommer vi dog til et problem med Rancières teori, og det er hvordan vi skal vurdere konseptene estetikk og sanselighet. Rancière bruker begrepene ut fra en etymologisk og faglig setting, som gjør at de blir betingede begreper. Deres betydning blir avhengig av kontekst. Utfordringen med Rancière er at en slik fremgang til begreper gjør det vanskelig å dissekere spesifikke ideer om konsepter, som kan settes opp mot alternative ideer. I denne oppgaven vektlegger jeg at en diskusjon av konseptet sanselighet blir preget av at konseptets betydning avhenger av kontekst, men her vil jeg og trekke frem utfordringene med å forholde seg til konseptet, når en teori ikke gir rom for spesifikke definisjoner. Det viser utfordringene med et anti-ontologisk perspektiv, slik Rancière presenterer.

Ideen om dissens hevder at det er et dynamisk forhold mellom sansning og betydning. Det vil si at sansning er noe som det ikke er enighet om hva er. Sansning er noe 'x', som kan ha ulik betydning. Men vi er enda nødt til å ha en ide om hva sansning er skal vi kunne forholde oss til konseptet. Skal vi kunne si at noe 'x' kan ha ulik betydning, så må enda kunne si at 'x' er noe, som kan ha ulik betydning. Konseptet må ha en eller annen form for ontologisk forankring. Rancière skriver gjennomgående om sanselighet nesten uten å gi noen forklaring på hva det er. Han diskuterer det i relasjoner; Forholdet mellom sansning og betydning. Forholdet mellom ulike sanse-regimer. Og han baserer det på begrepenes ulike etymologiske bakgrunn. Det er en tendens til å implisere at vi har klare ideer om hva sanselighet betyr, samtidig som han utfordrer at det har en klar betydning.

Et sted kommer dog Rancière med noen ideer om hva sanselighet er, som gjør det mulig å vurdere det ontologisk. I introduksjonen til den førnevnte boken om aisthesis, hvor Rancière introduserer ideen om sanse-regimer. Her skriver han om hvordan kunst oppstår som ulike måter å transformere det sensible. Denne hendelsen, transformasjonen, skriver Rancière, er ikke gitt av en ide, men av et samspill mellom persepsjoner, affekter og ideer. Kunstens estetiske regime, skriver han, er dermed noe som oppstår som et regime med en egen logikk om persepter, affekter og ideer.¹⁶⁶ Et estetisk regime oppstår, med andre ord, når sansning og betydning knyttes sammen på en bestemt måte. Denne definisjonen av sanse-regime er dog

¹⁶⁶ Rancière, *Aisthesis*, XI-XII.

veldig interessant, når en ser Rancières teori opp mot Deleuze. For selv om det ikke eksplisitt refereres her av Rancière, så virker det som han her baserer seg på Deleuze. For av teoretikerne Rancière jobber med så er det Deleuze som snakker om sansninger, som bygget opp av persepter og affekter. Så vidt jeg kan bedømme er det ikke noe annet sted han kan ha fått disse ideene fra, da det sammenfaller med Deleuzes unike måte å skrive om sanselighet. Å snakke om at et kunstverk kan være bygget opp av en sammenkobling av affekter, persepter og ideer, impliserer en ontologisk forståelse av sanselighet, som kommer veldig nær Deleuze.

Det kan dermed nesten virke som at Rancière aksepterer Deleuze, og faktisk bruker hans ontologiske ideer om sanselighet. Rancière er enda opptatt av at et regime av oppbygning mellom sansning og betydning, eller en logikk av oppbyggingen av ideer, affekter og persepter, bare er en mulighet, og det finnes ulike mulige sanse-regimer. Men det argumenterte jeg i forrige kapittel at Deleuze og kan hevdes å si, ettersom han anerkjenner at hans konseptualisering av sansninger bare er en mulig filosofisk konstruksjon. Da kommer vi til at forskjellen mellom de to er at Rancière vektlegger at det er ulike mulige måter å forstå sanselighet, mens Deleuze vektlegger å argumentere for en mulig måte å forstå sanselighet, uten at de nødvendigvis er grunnleggende uenig om utfordringene med å skrive om sanselighet.

Rancière vektlegger at vi kan ha ulike forstander, vi kan gi det sanselige ulik betydning, men vi er enda nødt til å kunne gi det en betydning. Estetisk regime og sanselighetens politikk, leder til ideer om at måten vi opplever et kunstverk, måten vi erkjenner en sansning, er betinget. Det trenger ikke bety at det vi sanser i seg selv er betinget. Her ligger og utfordringen i hvordan vi skal forstå forholdet mellom sanselighet og forstand. Rancière møter dermed på like utfordringer som Deleuze. Det skal vi se nærmere på når vi nå setter teorien til Rancière og Deleuze opp mot hverandre.

6. Sanselighetens disput

I dette kapitlet skal vi se på teoriene om sanselighet satt opp mot hverandre, og Rancières kritikk av Deleuze. Hele dette studiet av Deleuze og Rancière startet med at jeg leste en av Rancières kritikker, og ble veldig inspirert av hans argumenter. Basert på mine tidligere studier av kunst og følelser, og politikk og kunst, fremstod kritikken nærmest som en åpenbaring, der mange brikker falt på plass. Gjennom studiet har jeg dog beveget meg noe bort fra denne åpenbaringen, da jeg ble stadig mer overbevist om at deres teorier er mer forenlige, enn Rancière presenterte de. I dette kapitlet skal jeg dermed både trekke frem sentrale ideer fra Rancières kritikk og gi argumenter for å imøtekomme kritikken.

Dette kapitlet vil fokusere på sentrale ideer, presentert i foregående kapitler. Ideer vektlagt nettopp fordi de får frem en nyansert diskusjon av forholdet mellom Rancière og Deleuze. I dette kapitlet vil jeg diskutere de to konseptene jeg vektla hos Rancière og Deleuze, immanens og dissens, satt opp mot hverandre. Jeg skal også gå tilbake til ideen om kunstens heteronomi og autonomi, og sette det opp mot diskusjonen av de to filosofene. Ved å knytte sammen disse diskusjonene vil vi og se hvordan teoriene faktisk kan komplimentere hverandre, fremfor å tvinge oss til å velge mellom ulike faglige perspektiver.

Sentrale ideer i kapitlet

- Rancière og Deleuze har et ulikt syn på kunstens mulighet. Deleuze er opptatt av kunstens mulighet til å vise frem en indre kamp. Rancière er opptatt av kunstens mulighet til å utfordre sin betydning, i en sosial kontekst.
- Det er ulike måter å tolke skille mellom Rancière og Deleuzes teorier om kunst. Rancière har vektlagt at deres ulike syn på kunst kommer av en grunnleggende uenighet om sanselighet. Jeg vil argumentere at det og kan knyttes til ulikhetene i deres filosofiske prosjekt, og måten de tilnærmer seg en diskusjon av sanselighet.
- Rancières kritikk av Deleuzes teori om immanens er sentral i hans kritikk av sanselighet. Denne kritikken kan knyttes til hans teori om dissens, som kan virke til å gå imot teori om immanens. Jeg vil dog argumentere at en teori om dissens og immanens ikke nødvendigvis er gjensidig utelukkende, men avhenger av filosofisk metode.

6.1 Ulike kunstneriske strategier

Denne oppgaven har, så langt, vektlagt at ulike ideer om sanselighet er kjernen i uenigheten mellom Rancière og Deleuze. Rancière vektlegger også å diskutere sanselighet i sin kritikk av Deleuze, men hans kritikk legger også vekt på omfattende diskusjoner av kunst, og ulike ideer om hva et kunstverk er. I kritikken av Deleuze har Rancière en tendens til å trekke inn store komplekse kunsthistoriske fenomener. Det tar oss tilbake til diskusjonen fra kapittel 3. Rancière ser hans uenighet med Deleuze som noe som representerer noe sentralt i estetikken, som gjør det nødvendig å knytte deres ulike perspektiver til lange linjer i historisk sammenheng.

Rancière har påpekt at de to forstår kunstens utvikling og muligheter ulikt. Deleuze, ifølge Rancière, er opptatt av at kunstens mål er å få frem en indre strid i kunstverket, som er noe han utfordrer og setter opp mot sine egne ideer, i sine ulike kritikker. Jeg vil her vise, uten å gå imot dette argumentet, er det enda mulig å utfordre Rancière sitt argument. Det er ulikheter i hvordan de tilnærmer seg en diskusjon av kunst, som ikke Rancière vektlegger, som gir argumenter for hvorfor de kan ha ulike perspektiver på kunstens utvikling og mulighet.

Metafor og metamorfose

I alle kritikkene av Deleuze vektlegger Rancière store kunsthistoriske linjer, og generaliserte historiseringer. Det kan knyttes til at Rancière bruker kritikk av Deleuze for å diskutere store spørsmål som hva kan kunsten oppnå, eller hva estetikken som faggren kan oppnå. Rancière er opptatt av å sette sine egne ideer, om kunstens videre utvikling, opp mot det han ser som en utgått ide om kunstens muligheter, som vi får hos Deleuze.

Hvordan de forstår kunstens utvikling og muligheter gir et grunnlag for å forstå ulikhetene mellom Rancière og Deleuze. Et sentralt begrep her er metamorfose. En metamorfose er en omvandling noe går gjennom. En diskusjon av kunstens metamorfose er en diskusjon av en prosess kunsten går gjennom, for å bli hva den er. Et konsept som kan brukes for ideer om hvordan kunst endrer seg over tid. Det er et begrep som Rancière trekker inn i sin kritikk av Deleuze.

I en kritikk av Deleuze vektlegger Rancière ulikheten mellom deres teorier om metamorfose, i en diskusjon av metafor i litteraturen.¹⁶⁷ Ettersom Deleuze søker det iboende, og kunstens evne til å fange det iboende, så er Deleuze ikke opptatt av litteraturens metaforer; Dens overførte betydninger. Deleuze er opptatt av litteraturens evne til å fange noe direkte.¹⁶⁸ For Deleuze, som Rancière påpeker, kan ikke kunstens verdi ligge i relasjonelle forhold, men i iboende forhold, som den fremviser. Litteraturen kan ikke fungere metaforisk, som en ‘som en’, men fremvise i seg selv et forhold i den sensoriske realitet.¹⁶⁹ Rancière selv utvikler teorier om kunsten som et skapt kulturelt fenomen, som får sin verdi ut fra sitt forhold til alt annet. Deleuzes teori om kunsten vektlegger at kunsten får frem noe i seg selv.

Dette preger Deleuzes kunstteori, og hvilken type kunst han skriver om. Som Rancière påpeker så er det gjerne spesifikke kunstnere Deleuze har valgt ut i sine estetiske arbeid. Deleuze gir blant annet et særegent privilegium til Francis Bacon, og ekspresjonismen generelt, ved å hevde at den best får frem en kunst i sin metamorfose. Som hos Deleuze vil si en kunst i prosessen av å bli til seg selv.¹⁷⁰ Det samme ser vi og i hans analyse av litteratur, ifølge Rancière, i at han fokuserer på litteratur som viser at litteraturen finner sin styrke der tidligere “individualiseringer” brytes, og nye figurer kontinuerlig skapes.¹⁷¹ Kunstens evne ligger her, i å kontinuerlig bryte med strukturene, og vise frem noe nytt. Vise frem affektene i verket. Vise frem tilblivelsene. Vise frem kreftene i verden gjennom verket.

Rancière selv har en noe annerledes teori om hvilken form for litteratur som best får frem litteraturens funksjon. Rancière skriver at litteraturens metafysikk ligger i Mayas slør.¹⁷² Ideen om Mayas slør er en ide basert på indisk religion, som vektlegger illusjon, og at ting ikke er som de fremstår. Det er en myte, som ofte refereres i estetiske teorier. Rancière knytter sin teori om metamorfose til ideen om Mayas slør, og vektlegger ideene om et forhold mellom hva kunsten er og hva kunsten kan være. En spenning mellom illusjon og mulighet forklarer kunstens utvikling. Et spenningsforhold mellom hva vi tror kunsten er og hva den kan være.¹⁷³ Her ser vi altså to måter å forstå kunstens metamorfose, der noe oppstår gjennom kunsten. Den

¹⁶⁷ Rancière, *Dissensus*, 188.

¹⁶⁸ Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, 68.

¹⁶⁹ Rancière, *Dissensus*, 188.

¹⁷⁰ Rancière, “Is there a Deleuzian Aesthetic?”, 7.

¹⁷¹ Rancière, *The Flesh of Words*, 149.

¹⁷² Rancière, *The Flesh of Words*, 150.

¹⁷³ Rancière, *Dissensus*, 182.

ene som forvandling i seg selv. Den andre som forvandling i forhold til hva den kan være. Et skille mellom Rancière og Deleuze kan dermed virke, om vi følger Rancières analyse, til å være at Deleuze hevder kunsten utvikler seg ut fra å søke bak sløret til virkeligheten, innenfor illusjonen, mens Rancière legger vekt på illusjons-spillet i seg selv. En viktig ting å merke seg er at dette perspektivet ser de to som adskilte. Rancière vektlegger at hans teori og Deleuze skiller seg på bakgrunn av ulike ideer om hvilken mulighet kunsten har til å utvikle seg, og hans argumenter impliserer at Deleuzes teori henger igjen i utgåtte ideer om kunstens mulighet, mens Rancières teori gir forklaringer som baserer seg på en mer oppdatert forståelse av kunst.

Jeg er delvis enig i at Rancières teori bedre adresserer innsikt fra nyere kunsthistorie. Det har jeg også påpekt i diskusjonen av konseptkunst. Jeg er enda ikke av den oppfatning at ulikhetene mellom de to er så klare som Rancière fremstiller de. Det må også vektlegges at de ikke forholder seg til kunst likt, eller søker svar på de samme spørsmålene. Ulikhetene er også knyttet til mer kontekstuelle forskjeller mellom de to, som jeg og mener må trekkes frem. Rancière og Deleuze er opptatt av ulike sider av kunstverkets skapelse. Deleuze vektlegger kunstneren som jobber med kunstverket. Rancière vektlegger tilskueren som opplever det. Den ene jobber med uttrykket. Den andre jobber med inntrykket. En kan her argumentere at kunstneren jobber med verket i seg selv, mens tilskueren opplever verket relativt til sitt utgangspunkt. Om du fokuserer på kunstner eller tilskuer har betydning for hvordan du nærmer deg en teori om sanselighet i kunsten.

Om vi går tilbake til ideen om metamorfose og illusjon, så er det mulig å gi en alternativ tolkning av ulikhetene mellom de to. Fremfor å si at den ene er opptatt av illusjons-spillet og den andre en bakenforliggende realitet, så kan vi si at begge er opptatt av hva som står på spill i verket. Begge er opptatt av hva som står på spill i kunsten, men de tilnærmer seg det ulikt. En er opptatt av kampen mellom kunstner og verk, som verket er et resultat av. Den andre er opptatt av møte mellom verket og tilskuer, og kunstens videre eksistens i en sosial kontekst. Kunstnerens mulighet til å skape et uttrykk og kunstverkets mulighet til å gi et inntrykk er ikke det samme tema. Uttrykket er resultat av vår mulighet ved å skape en komposisjon, og inntrykket er resultat av komposisjonens mulighet til å påvirke oss. Uttrykket kan fordre behov for en teori om hva et sanselige i seg selv er. Inntrykket avhenger av sanselighetens sosiale betydning.

6.2 Immanens og dissens

Rancière trekker frem Deleuze i flere arbeider. Kritikken av Deleuze er blitt brukt som et gjentakende bidrag i hans arbeid.¹⁷⁴ I de ulike kritikerne vektlegger Rancière ulike aspekter ved Deleuzes teori, men hans sentrale ideer i kritikkene kan knyttes til noen sentrale argumenter om sanselighet. Ideer som er sammenknyttet, og kan knyttes til en diskusjon av sanselighetens immanens. Det inkluderer ideene om indre lov versus ytre lov, usanselig sanselighet og ren sanselighet. Disse ideene får frem et generelt problem i Deleuzes teori om sanselighetens immanens, og kunstverkets autonomi, som kan knyttes til forholdet mellom sanselighet og konsept.

Jeg har enda i arbeidet med denne oppgaven kommet frem til at Deleuze og Rancières teorier er mer overkommelige enn Rancière gir inntrykk for. Det betyr ikke at Rancière ikke har fått frem problemer med Deleuzes teori. Jeg skal her trekke frem de sentrale ideene i Rancières kritikk av Deleuzes teori om sanselighets, og vektlegge at Rancière får frem problemer med en teori om sanselighet som vektlegger en ide om immanens. Men uten å avvise Rancières kritikk vil jeg også se på hvordan vi kan se at ideen om immanens ikke nødvendigvis går så sterkt imot Rancières ideer, som han gir uttrykk for.

Usanselig sanselighet og autonomi

I Rancières kritikk av Deleuze, trekker Rancière omfattende inn estetikkens historie. Her går Rancière og tilbake til Kant, og utviklingen av estetikken som stod imot det tidligere representative systemet. Estetikken skriver Rancière var en ny tenkemåte, som brøt med den tidligere oppstillingen av en aktiv bevissthet og en passiv sanselighet.¹⁷⁵ Det sanselige ble tidligere definert av en ytre lov. Med estetikken brøt sanselighet med de ytre lover og gikk fra å være passiv til aktiv. Som Kants *Sensus Communis* som ble et grunnlag for bevissthetens muligheter. En fellessans som definerte, aktivt, vår erkjennelse.

¹⁷⁴ Rancière, "Is there a Deleuzian Aesthetic?", & Rancière, *Dissensus*, 177-191, & Rancière, *The Flesh of Words*, 146-164.

¹⁷⁵ Rancière, *Aisthesis*, 184.

Men et problem som består, ifølge Rancière, er måten det estetiske blir definert som en egen sone innenfor det sanselige, som en uavhengig sanselighet revet ut av sanseligheten.¹⁷⁶ Hos Kant blir den estetiske bedømmelse, som bedømmelsen av skjønnhet som et interesseløst behag, en uavhengig sanselig bedømmelse. Her blir noe i sansningen, fellessansen, utskilt i den sanselige erkjennelse, som noe som virker uavhengig av resten av sansningen. Det er et eksempel på hva Rancière kaller en usanselig sanselighet. Deleuze og Kants teori er meget ulike, men det samme problemet med en usanselig sanselighet finner Rancière også hos Deleuze. Ikke med en fellessans, som definerer en egen sone av sansningen, men affekter som definerer en egen sone av sansningen.¹⁷⁷ Hos Deleuze blir affekter trukket ut som uavhengige størrelser, som ikke avhenger av sanseopplevelsen de skaper.

Det rent sanselige

Disse ideene om usanselig sanselighet kan og knyttes til Rancières kritikk av troen på en ren sanselighet. Rancière argumenterer at vi i flere teorier møter på et paradoks, med ideen om et autonomt verk bygget på en heterogen sanselighet.¹⁷⁸ At verket i sin uavhengighet kan fange betydningen av sanseligheten, når sanseligheten i sin natur er uensartet. Rancière ser ideen om iboendhet som en slags feilslutning bygget på bruddet med det representative systemet. Det oppstår en overbevisning om at man kan fange det rent sanselige, skriver Rancière, på grunn av overbevisningen om at moderne kunst sin skjebne er å overgå det representative doxa.¹⁷⁹ I mangel av en ytre lov, skriver Rancière, blir det gjort den forenklete slutning at det må finnes en indre lov.¹⁸⁰

Hos Deleuze, skriver Rancière, er det som står imot den ytre loven, den indre loven; Loven for den underliggende molekylære verden; Den sub-individuelle, pre-rasjonelle verden av tilblivelse.¹⁸¹ Deleuze gir og kunsten en unik tilgang til sannhet.¹⁸² Sannhet er da ikke noe bak eller over det sanselige. Sannhet er det rent sanselige.¹⁸³ Det som da gjenstår er kampen for å

¹⁷⁶ Rancière, *Aisthesis*, 181.

¹⁷⁷ Rancière, *Dissensus*, 180-181.

¹⁷⁸ Rancière, *The Flesh of Words*, 152.

¹⁷⁹ Rancière, "Is there a Deleuzian Aesthetic?", 13.

¹⁸⁰ Rancière, *The Flesh of Words*, 147.

¹⁸¹ Rancière, *The Flesh of Words*, 150.

¹⁸² Deleuze, *Proust and signs*, 99.

¹⁸³ Rancière, "Is there a Deleuzian Aesthetic?", 7.

komme til dette rent sanselige, og det er en kamp Deleuze finner i kunsten. I Prousts ide om at kunstneren skaper et fremmed språk som tar språket til sin ytterkant; Til sin musikalitet.¹⁸⁴ I Flauberts ide om å prøve å skrive om ingenting; Å skrive rent stilistisk.¹⁸⁵ I Bacons malerier i figurenes kamp med det figurative. Slik søker en å komme til det rent iboende, ved å fjerne seg fra all kontekst og ytre definert struktur. Dette kan og forklare den modernistiske kunstens fokus på det kunstens autonomi, som med tiden er utfordret av en kontemporær kunst som har fokusert på hvordan kunstverket er definert av sine omgivelser.

Mitt argument er at Rancières kritikk leder tilbake til en diskusjon av forholdet mellom konsept og sanselighet. Ren sanselighet eller usanselig sanselighet, indre lov eller autonomi. Alle disse ideen omhandler det samme; Problemet med å hevde at sanselighet kan fremstilles som noe gitt av seg selv, på en bestemt konseptuell måte. Rancières kritikk om autonomi vektlegger at det er problematisk å hevde en indre lov, som kommer av at det er problematisk å hevde noe om sanselighetens immanens. Problemet med det er måten det knytter sammen konsept og sanselighet. Å hevde at sanseligheten kan beskrives konseptuelt, som innebærer at sanselighet må virke på en bestemt konseptuell definert måte. Ideen om dissens går imot ideen om at sanselighet kan defineres. Det innebærer at sanselighet ikke kan fremstilles konseptuelt en gang for alle. Rancières sitt argument mot kunstverkets autonomi og sanselighetens immanens blir dermed hans argumenter for dissens.

Men selv om vi anerkjenner at det er problematisk å hevde at sanselighet er gitt av immanens, og argumenter for kunstens autonomi, kan det enda være behov for å tenke oss det. Så lenge vi anerkjenner at teoriene ikke må være absolutte. Det er igjen og tilknyttet forholdet mellom kunst og filosofi, og hvilke ulike muligheter og problemer som dette skillet må forholde seg til. Dette skal jeg diskutere mer videre i oppgaven.

Immanens og dissens

I arbeidet med denne oppgaven ble jeg bevisst at uenigheten mellom Rancières og Deleuze, som heves frem av Rancières kritikk av Deleuze, blir mindre tydelig jo mer man går inn i den. Jeg har i tolkningen av Rancières og Deleuze vektlagt konseptene immanens og dissens, fordi en

¹⁸⁴ Rancières, *The Flesh of Words*, 153.

¹⁸⁵ Rancières, "Is there a Deleuzian Aesthetic?", 12.

diskusjon av disse konseptene får frem dette. Ideene om immanens, som Deleuze presenterer, er ideer som det kan virke som Rancière veldig tydelig går imot. Rancière benekter også direkte ideen om immanens.¹⁸⁶ Hans argumenter for dette kan knyttes til hans teori om dissens, men dette kan og problematisere hans kritikk.

Deleuze sitt konsept immanens, så vi i kapittel 4, er tilknyttet ideen han tar fra Spinoza at vi kan tenke oss frem til at det finnes grunnleggende ontologiske elementer, som er immanente. Rancière kritiserer ideen om immanens, som kan knyttes til ideen at det er et brudd mellom betydning og sansning, at det er en dissens. Enda må en her spørre: Er det et brudd fordi vi opplever sansninger ulikt, eller fordi sansningen i seg selv ikke har noen konsistens? Selv Deleuze, som vektlegger at det er et underliggende kaos, hevder at det må være tilfeller av antikaos, som gjør det mulig å konstruere en orden.¹⁸⁷ Til hvilken grad det finnes noe grad av objektiv orden gir ikke Rancière noe egentlig løsning på, siden han kommer med få ontologiske betraktninger og er mest opptatt av mangelen på konsensus. Rancière vektlegger bare problemene med å gi en konsistent definisjon, og gi sanseligheten en konseptuell orden.

Problemet med å hevde at sansninger eksisterer som noe immanent uavhengig, kan knyttes til at Deleuze hevdet at vi kan tenke oss frem til det med konsepter, samtidig som han og har hevdet at konseptene er relative konstruksjoner. Han hevder sansningen som uavhengig av forstanden, men vi kan bare vite det gjennom forstanden. Det fremstår paradoksalt. Fremdeles er det ikke nødvendigvis heller en løsning å si at vi ikke kan si noe om det som ikke er formet av vår forstand. En mulig løsning er å si at noe må eksistere uavhengig av oss, men betydningen vi gir det er avhengig av hvem vi er. Da er det mulig å ha både en teori om immanens og dissens samtidig. Sansninger eksisterer som noe immanent, men betydningen av det som er immanent, som inkluderer hva det betyr at det er immanent, er relativ til vår forstand. Altså får vi og et dynamisk forhold mellom sansning og betydning. Dette er ikke nødvendigvis en endelig løsning på teorier om sanselighet, men det viser at teori om sanselighet potensielt kan anerkjenne både immanens og dissens.

Både Deleuze og Rancière møter utfordringen med skille mellom konsept og sanselighet, som kan komme av deres teorier om filosofi og kunst. Rancière legger vekt på å skille sansninger

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Deleuze, *What is Philosophy?* 202.

og betydning, men er enda avhengig av at det er et skille. Skal det eksistere sansninger uavhengig av betydning, må vi kunne si noe om hva som skiller det fra betydning. Det kreves en ontologi om forholdet mellom konsept og sanselighet, som Rancière ikke utvikler. Rancière kritiserer ikke Deleuze for å hevde at sansninger eksisterer som noe adskilt fra konsepter, men for å definere hva sansninger er. Rancière vektlegger Deleuzes teorier der han gir en definisjon av sanselighet, men ikke hans teorier der han påpeker at sanseligheten er kaotisk, og bare tilgjengelig filosofisk gjennom konstruerte konsepter. Rancière hever frem problemene med Deleuzes ideer, men får ikke frem at Deleuze selv har problematisert de, ved å påpeke at det han tidligere har kalt faktisk er filosofisk konstruksjoner, om noe en kan tenke seg er faktisk. Mitt argument er her at det er legitimt å si at sanselighet både er tilknyttet noe evig kaotisk og noe man kan definere, fordi vi er uansett avhengig av å definere det, for å kunne forholde oss til det.

Både Deleuze og Rancière er opptatt av at det er et skille mellom representasjoner av verden, strukturering av omgivelsene, og omgivelsene i seg selv som utfordrer representasjonene. Men de forholder seg til denne overbevisningen ulikt. Rancière kan kritisere Deleuze på bakgrunn av det paradoksale med å definere sanseligheten som noe som ikke lar seg definere. Men Rancière møter på samme paradoks når han utvikler teorier om noe som han hevder en ikke kan vite noe om. De møter begge på utfordringer, på grunn av deres kamp mot representasjon. Om den sansbare virkeligheten ikke kan representeres, så ender vi opp med evig kreasjon av ideer og konsepter, som må forholde seg til paradokset av at vi evig må prøve å definere noe som ikke kan defineres. Alternativt kan en hevde at det er mulig å gi objektivt valid kategoriske definisjoner av sanselighet; At vi kan komme frem til definisjoner av sansninger, som vil bygge på konsensus, og ikke bare behovet for konsistente ideer. Men både Deleuze og Rancière har gitt argumenter mot dette. Da er vi tilbake til at Deleuze og Rancière faktisk tilhører tilknyttede filosofiske fagmiljøer, og har på lignende måter stått imot filosofiske tradisjoner. Om vi ser deres teorier i en kontekst, kan vi se at det ikke bare er ulikhetene i deres teorier, som skaper problemer. De møter begge også på problemer grunnet likhet i deres teorier, som at begge ikke aksepterer at sanseligheten kan representeres. Det viser til behovet for å se ulikheten i deres teorier i en kontekst. Videre i oppgaven vil jeg og vektlegge den kontekstuelle betydningen av ulikhetene i deres teori.

6.3 Autonomi og heteronomi

Jeg har en personlig preferanse for abstrakt-ekspresjonistiske malerier. Malerier som kan skape et spill mellom farger, og abstrakte former, og skape en emosjonell opplevelse ut av det. Det er ikke noe som nødvendigvis trenger en forklaring, mer enn musikk trenger en forklaring på hvorfor et abstrakte lydspill kan skape en emosjonell opplevelse. Men om jeg vil skrive om abstrakt ekspresjonisme, så må jeg forholde meg til spørsmål om hva jeg ønsker å diskutere. Vil jeg prøve å finne en forklaring på hvordan den opplevelsen oppstår? Eller vil jeg prøve å gi en forklaring på hvilken betydning den opplevelsen kan ha i en sosial setting?

Teori om kunst er som teori om alt annet. Du kan gå en tur i skogen for opplevelsen, eller du kan studere skogen vitenskapelig. Naturen blir en gåte, når vi gjør den til en gåte. Det samme kan sies om kunst. Kunsten blir en gåte, når du gjør den til en gåte. For at kunsten skal bli konseptuell må det eksistere mennesker med ideer om hva kunst er. Det er ikke en kritikk av konseptkunst, men påpeker hva konseptkunst viser til, at hvordan vi tilnærmer oss noe har betydning for hva vi oppdager.

Kontemporær kunst, som en egen epoke, er preget av at forholdet mellom kunstverk og omgivelse blir vektlagt, og forholdet mellom kunstverket i seg selv og mennesket som skaper det. For estetikken er det en viktig innsikt, at en teori om det estetiske og det estetiske i seg selv ikke er uavhengig. Hva vi ønsker å finne ut av og hva vi finner ut er ikke uavhengige spørsmål. Dette kan vi og se av Deleuze og Rancières teorier satt opp mot hverandre.

Komposisjon og preserving

Rancières kritikk av Deleuze impliserer at de to ønsker å svare på de samme spørsmålene. Som at de begge er ute etter kunstens sosiale betydning, som hvilke muligheter kunsten gir for fremtiden. Jeg vil ikke argumentere at det er ubegrunnet. Rancière finner argumenter for at Deleuze er opptatt av kunstens muligheter for fremtiden.¹⁸⁸ Jeg vil enda argumentere at Rancière vinkler Deleuzes teori, i en viss grad i sin tolkning, for å få den til å stå i kontrast til hans egen teori. Som at han ikke trekker frem Deleuzes ideer om at det er en inkonsistens

¹⁸⁸ Rancière, *Dissensus*, 177-191 & Rancière, *The flesh of words*, 164.

mellom hva kunsten viser frem og meningene om det. Ideer som kommer nærmere hans egne. Det er ideer fra deres ulike teorier om sanselighet som ser ut til å gå tvert imot hverandre, men det er og mulig å trekke frem ideer fra deres teori om sanselighet, som viser at de ikke nødvendigvis er så uenige. Rancière vektlegger i kritikken av Deleuze spørsmålet om hva kunsten kan oppnå? Et annet spørsmål vi kan spørre er: Hva er det egentlig mulig å si om et kunstverk? Deleuze og Rancière gir ulikt svar på dette. Deleuze argumenterer at kunstverk kan gi innsikt i ontologiske forhold. Kunstverket gir oss en opplevelse, og vi kan gi ontologiske beskrivelser av den. Rancière argumentere at kunstverket kan få frem en ny mulighet, som kan utfordre våre antakelser eller gi oss et nytt perspektiv. Deleuze er opptatt av hva kunstverket fanger. Rancière er opptatt av hvordan kunstverket påvirker oss.

Forskjellen mellom disse teoriene blir tydeligere om vi ser på deres kriterium for at noe er kunst. Deleuze sier at et kunstverk er en blokk av sansninger, men hvordan skiller det et kunstverk fra et hvilket som helst annet objekt? For å svare på det kan vi trekke frem to ideer fra Deleuzes teori om kunst. Deleuze skriver at kunstverket er en komposisjon, og at det preserverer. At det er en komposisjon gjør det til noe formet av mennesker. Deleuze skriver at kunst startet med arkitektur. Med omvandlingen av våre omgivelser, gjennom å komponere det sanselige på nye måter.¹⁸⁹ At kunsten preserverer betyr at den forholder seg til det sanselige på en bestemt måte. Det preserverer krefter. Det preserverer affekter og persepter.¹⁹⁰ Det innebærer at kunstverket får frem noe som skjer i seg selv. Et verktøy er ikke et kunstverk, fordi et verktøy tar del i en oppgave. Hammeren og spikeren er ikke uavhengig av hverandre. Hammeren preserverer ikke i seg selv hendelsen at spikeren blir slått inn i veggen. Kunstverket preserverer noe som skjer i verket, noe som er uavhengig av rollen kunstverket spiller i forhold til noe annet. Kunstverket preserverer ikke affeksjonen, opplevelsen du har. Det preserverer affekter, som er utgangspunkt for opplevelsen, men ikke selve opplevelsen.

Rancière sier og at kunstverket er sanselig. Han har og hevdet at det er bygget opp av affekter.¹⁹¹ Ideen at kunstverket er en komposisjon er forenlig med Rancières teori. Men han går imot ideen at kunstverkets mulighet ligger i å preservere noe i seg selv. Kunst, skriver Rancière, er en menneskelig konstruksjon, som eksisterer som en egen verden, av hva enn vi

¹⁸⁹ Deleuze, *What is Philosophy?* 186.

¹⁹⁰ Deleuze, *What is Philosophy?* 163-163.

¹⁹¹ Rancière *Aisthesis*, XII.

vil at skal tilhøre denne verden.¹⁹² Han går imot ideen om at kunstverket preserverer, og vektlegger tvert om hvordan kunstverket står i en historisk kontekst. Rancière vektlegger hvordan ulike kunstverk har blitt anerkjent som kunstverk, og med det utfordret hva kunst er. Her ligger Rancière nærme ideen vi finner om konseptkunst, at kunstens verdi er dens mulighet til å utfordre spørsmålet om hva kunst er. Hvert kunstverk er en mulighet til å utfordre hva kunst kan være, og hvordan kunst kan påvirke oss. En forskjell som enda er verdt å merke seg er at Rancière enda vektlegger at kunstverket er noe sanselige, og ikke en rent konseptuelt, slik konseptkunst er definert, (om vi følger Kosuths teori).¹⁹³ Kunstverket viser altså heller frem en mulig komposisjon av ideer og sansninger, hevder Rancière.

Kontemporær og moderne

Deleuze hevder altså at kunstens komposisjon av sansninger preserverer noe. Rancière hevder at kunstens komposisjon av sansninger utfordrer noe. Deleuze mener kunstverket lar oss vurdere hva sansninger er. Rancière mener kunstverket lar oss vurdere betydningen sansninger kan ha. Disse ulike perspektivene kan knyttes til ulike kunsthistoriske bevegelser. Vi har hatt kunstbevegelser som vektlegger å fange noe i sin autonomi, ut fra en tro på at dette har en verdi. Og vi har hatt kunstbevegelser som har vektlagt å få frem hvordan kunstverket utfordrer sine omgivelser, ut fra en tro på at det har en verdi. Det er også mulig å si at alle kunstverk er preget både av sitt spesifikke uttrykk, og omgivelsene verket står i, men alle kunstverk ikke gjør det på samme måte.

Når et maleri søker å vise frem en kontrast mellom farge, eller et lysspill. Så søker kunstverket å vise frem noe som i seg selv har en verdi, selv om vi kan si at betydningen av lysspill og fargekontrast også er relativ til betrakteren. Når et kunstverk søker å vise frem politiske forhold, eller søker å få betrakteren til å reflektere over sin konseptuelle betydning, så søker kunstverket å ha en effekt som er relativ til betrakteren, selv om vi kan si at betydningen av kunstverket enda må være tilknyttet hva verket i seg selv er. Kunstnere har søkt å oppnå ulike ting. Akkurat som filosofer, som skriver om kunst, har søkt å oppnå ulike ting. Deleuze har søkt å gi en ontologisk forklaring på hva kunst er. Rancière har søkt å forklare hvilken rolle kunsten kan spille sosialt.

¹⁹² Rancière, *Aisthesis*, X.

¹⁹³ Kosuth, "Art after Philosophy", 857.

Rancière har påpekt at det er et forhold mellom vitenskapelig og estetisk paradigme.¹⁹⁴ Men her vil jeg vektlegge at vi og kommer til et problem med epoke-begreper som kontemporær og moderne. De kan bli for avhengig av at man vektlegger spesifikke teoretiske problemstillinger. En ide jeg ikke har vektlagt i denne oppgaven er at moderne kunst er preget av et forhold til tid. Det blir ofte vektlagt, at ulikt klassisk kunst som så bakover til tidligere idealer, så vektla moderne kunst ideer om å skape noe nytt. Kontemporær kunst har videre vært forstått som resultat av at den lineære måten å forstå tid er blitt utfordret. Kontemporær kunst har vært definert som kunst som utforsker nåtidens ulike dimensjoner.¹⁹⁵ Men er det virkelig noe som definerer alle kontemporære kunstbevegelser? Eller er det heller ideer som har preget kontemporær kunstteori?

Jeg knyttet skillet, mellom kontemporær og moderne kunst, til et skille mellom autonomi og heteronomi. Det var på grunnlag av at det har vært tendenser i moderne kunst til å vektlegge kunstens autonomi, og tendenser til å vektlegge kunstens heteronomi i kontemporære kunstbevegelser. Samtidig er det og mulig å påpeke at de ulike teoriene som her ble vektlagt har utviklet seg om hverandre. For eksempel er Surrealismen en historisk viktig avantgardebevegelse, som både utfordret forholdet mellom kunst og politikk, og vektla kunstens autonomi.¹⁹⁶ Betydningen av skille mellom kontemporær og moderne, og autonomi og heteronomi, ligger både i innsikt som følger disse skillene, og innsikt som går imot disse skillene.

Det er ikke nødvendigvis et enten eller spørsmål om kunst er definert av indre eller ytre forhold. Og den videre utvikling av kontemporære kunst vil være preget både av teorier om kunstens autonomi og heteronomi. Dette er noe Rancière i stor grad anerkjenner, ettersom han vektlegger verdien av et dynamisk forhold mellom ulike estetisk innsikt. Han er og opptatt av at kunstverk er definert både av kunstverkets egen eksistens og dens mulige betydninger. I sin kritikk av Deleuze blir han enda veldig hengt opp i ulikhetene i deres teori, og fremstiller deres teorier som klare teoretiske alternativer, fremfor å anerkjenne verdien av deres ulike perspektiver.

¹⁹⁴ Rancière, *Sanselighetens Politikk*, 42.

¹⁹⁵ Danbolt, *Fra det moderne til det kontemporære*, 13.

¹⁹⁶ Fløgstad mfl, *Surrealisme - en antologi*, 7.

Her vil jeg argumentere at det faktisk også er en inkonsistens i Rancières teori. Rancière har vektlagt at det ikke finnes kvalitativt ulike forstander, men at ulikhet i forstand kommer av avstanden mellom forstander. Vi befinner oss ikke intellektuelt på samme sted. Og målet er ikke at vi skal komme samme sted, men å kunne bevege oss fra hva vi vet til hva vi enda ikke vet. Derfor, skriver Rancière, må vi avlegge å hevde viten om uvitenhet.¹⁹⁷ Likevel er Rancière opptatt av å hevde at teorier om kunst og sanselighet, som ikke helt passer med hans egen teori, er bygget på uvitenhet. Fremfor å vektlegge den intellektuelle avstanden, som kommer av at teoriene er bygget på ulik faglig kontekst, og søker ulik form for innsikt. Argumentet her er ikke at Rancière nødvendigvis tar feil i sin kritikk av Deleuzes teori om sanselighet, men at han ikke legger nok vekt på det kontekstuelle grunnlaget for ulikhetene i deres teori. Hans kritikk av Deleuze blir slik ikke konsistent med hans egne ideer om forholdet mellom estetiske teorier.

Jeg går ikke imot Rancières teori. Jeg baserer mine argumenter, i denne oppgaven, mye på hans ideer. Jeg har vektlagt behovet for kunstteori som anerkjenner samspillet mellom sanselighet og konsept. Jeg vektlegger at estetikken kan handle om samspillet mellom ulike måter å forholde seg til det sanselige. Jeg går dog imot Rancière når han fremmer dette som en konklusjon på bekostning av alternative teorier, og vektlegger at verdien av hans argumenter, for estetikken, nettopp er å forstå at teorier må vurderes ut fra egen kontekst. Forholdet mellom ulike teorier om sanselighet, og kontekst, skal vi også se nærmere på i neste kapittel.

¹⁹⁷ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 22-23.

7. Sanselighetens affekt

Jeg har argumentert at ulikhetene i Deleuze og Rancières teorier er tilknyttet at de brukes i ulike kontekst. Jeg har og argumentert at begge teoriene kan være produktive samtidig, til tross for at de fremstiller ulike perspektiver på sanselighetens betydning. Dette skal jeg komme mer inn på her. Ved å sette teori om sanselighet i kontekst, vil jeg argumentere for at teori om sanselighet tjener på å knytte sammen perspektiver fra ulike fagområder. Et viktig argument her er at konteksten man bruker konseptet sanselighet i kan legge føringer for hva man kan si om konseptet, og hvordan man forholder seg til alternative teorier.

I denne oppgaven har jeg vektlagt at uenigheten mellom Rancière og Deleuze er resultat av forskjellene i deres filosofiske prosjekter, og hvordan de forstår forholdet mellom kunst og filosofi. Det fører til at uenigheten mellom de to ikke nødvendigvis kommer av at de to er uenige om spesifikke ideer, men at de bruker konseptet sanselighet av ulike grunner. Deleuze som del av en ontologisk teori om sanselighet, og Rancière for å undersøke forholdet mellom kunst og politikk.

I dette kapittelet vil jeg og trekke inn noen perspektiver på forholdet mellom filosofi og vitenskap, som bidrar til å få frem betydningen av den faglige konteksten. Deleuze har og vært kritisert, på bakgrunn av hvordan hans teori om affekt står i forhold til en naturvitenskapelig diskusjon av affekt. Denne kritikken likner Rancières kritikk, og gir argumenter som ligger nært Rancière. Denne kritikken har videre også vektlagt hvordan ulike teorier om affekt er tilknyttet tverrfaglige utfordringer. Hittil i oppgaven har jeg knyttet teoriene om sanselighet til ulike ideer om forholdet mellom kunst og filosofi, men dette treffer og ved ideer som utfordrer forholdet mellom faggrener i en bred tverrfaglig kontekst.

I dette kapittelet vil jeg dermed gå mer inn på hvorfor sanselighet blir et så komplekst konsept å forholde seg til, og hvordan det utfordrer estetikkens mulighet. Slik kommer vi til enden av denne oppgaven, som startet med forholdet mellom to teorier om sanselighet, og ender med å påpeke at ulike teorier om sanselighet er knyttet til store tverrfaglige utfordringer. Konklusjonen vi så ender opp med er at estetikk ikke slipper unna konsekvensene av sin tverrfaglige natur, som trekker faggrenen, og dens problemstillinger, i mange ulike retninger.

Sentrale ideer i kapitlet

- Deleuzes teori om affekt har vært knyttet inn i en tverrfaglig diskusjon av affekt.
- Tilknytningen mellom teori om affekt og diskusjon av forholdet mellom kunst og politikk vitner om komplekse tverrfaglige diskusjoner.
- Diskusjonen av forholdet mellom kunst og liv kan vise tilknytningen mellom teorier om affekt og kunst og kunst og politikk.
- Argumenter for behovet for konsensus og argumenter for dissens utelukker ikke nødvendigvis hverandre, tross at det er antonymer. I noen tilfeller er det produktivt å fordre dissens, i andre tilfeller er det produktivt å fordre konsensus.
- De komplekse tverrfaglige diskusjonene av sanselighet viser til den komplekse tverrfagligheten estetikk faget står i.

7.1 Sanselighet og vitenskap

Som jeg har vektlagt i denne oppgaven er det flere måter å tilnærme seg en diskusjon av sanselighet. Deleuze har definert sansninger, som bygget opp av affekter og persepter. Rancière har jeg påpekt har faktisk også brukt samme konsepter. I denne oppgaven har jeg dog ikke gått inn på hva Deleuze mener med persepter, og hvordan teorier om sanselighet er preget av en diskusjon av persepsjon. Det kommer av ulike grunner. 1. Det er begrenset hva jeg kan si om sanselighet her, som jeg påpekte innledningsvis. 2. Affekt er et mye mer sentralt konsept i Deleuzes ontologi, som vi ser av tilknytningen til Spinoza. 3. Ideene om affekt har en klar tilknytning til ideen om immanens. Det er og en siste grunn til at jeg valgte å fokusere på konseptet affekt, i denne oppgaven, og det er den tverrfaglige konteksten dette konseptet er blitt viktig i. Deleuzes teori om sanselighet, vektlegger ideer om affekt som bygger på Spinozas filosofi. Dette knytter Deleuze inn i en filosofisk tradisjon. Begrepet affekt har dog ulik teoretisk bakgrunn. I tillegg til den filosofiske tradisjonen som knytter Deleuze og Spinoza, så er affekt konseptet blitt viktig i en naturvitenskapelig tradisjon.

Affekt brukes ulikt i de to ulike tradisjonene, men det har enda vært akademikere som har brukt begrepet på tvers av tradisjonene. Et eksempel er Brian Massumi, en av de fremste Deleuzianerne i dag. Massumi har utviklet teori om affekt, ved å sette Deleuzianske ideer om affekt opp mot vitenskapelige studier.¹⁹⁸ Dette har ledet andre til å trekke en kritikk av Deleuze inn i en tverrfaglig kritikk av affekt. Ruth Leys, en humaniora akademiker som har bidratt til den tverrfaglige diskusjonen av teorier om sanselighet, har blitt en viktig kritiker av teori om affekt i naturvitenskap. Hun har og hevdet at argumentene mot teorier om affekt, i naturvitenskap, også treffer Deleuzes teori om affekt. Jeg skal her argumentere at hennes ideer, satt opp mot teoriene i denne oppgaven, viser hvor komplekse den tverrfaglige diskusjonen av sanselighet blir.

“The turn to affect”

“The turn to affect” er navn på et fenomen, som er blitt registrert av en rekke teoretikere å ha forekommet siden 90-tallet.¹⁹⁹ Dette fenomenet knyttes til at flere og flere teoretikere viser

¹⁹⁸ Massumi, “The Autonomy of Affect”.

¹⁹⁹ La Caze og Lloyd, “Philosophy and the ‘Affective Turn’”, 2.

interesse for studier av affekt, og øyner at disse kan ha stort potensiale til å bidra til vitenskapens utvikling. Deleuze har vært viktig her, som en av de viktigste utviklerne av teori om affekt, men her må vi og skille mellom affekt og affekt. På en side er det konseptet som brukt i tradisjonen som vi har jobbet med i denne oppgaven, som knytter tilbake til Spinoza, hvor Deleuze er en viktig teoretiker i nyere tid. På den andre siden er det affekt-studier, som knytter an til en naturvitenskapelig tradisjon, som går tilbake til Darwin og William James, som det siste hundreåret har vært knyttet til affekt-programmer, som studiene av “basic emotions”.

Til hvilken grad de ulike affekt-tradisjonene kan knyttes sammen er et videre spørsmål. Det er viktig å påpeke at dette er to meget ulike akademiske tradisjoner, tilhørende meget ulike felt av academia. De overnevnte studiene, “basic emotions”, handler om å kartlegge visse grunnleggende emosjonelle uttrykk. Kanskje mest kjent er Ekman’s “6 basic emotions”, som er sinne, glede, overraskelse, avsky, frykt og sorg.²⁰⁰ Hypotesen er her at alle er utstyrt med disse grunnleggende emosjonelle trekkene, og alle våre ulike emosjonelle uttrykk tar utgangspunkt i disse. Disse emosjonene er trigget av ytre stimuli, men da og uavhengige av ytre stimuli i sitt uttrykk. Et illustrerende eksempel er at det å gråte i seg selv er noe annet enn opplevelsen av ensomhet og sult.²⁰¹ Det er ulike ting som trigger våre emosjoner, men våre emosjonelle reaksjoner tar form av en av disse grunnleggende emosjonelle mønstrene. Dette kan vi se er en veldig annerledes teori enn Deleuzes teori om affekt. Det er ingen teori om slike grunnleggende emosjonelle strukturer i mennesket, hos Deleuze, og Deleuzes filosofiske fremgangsmåte skiller seg veldig fra disse teoriene, som er hypoteser som har vært argumentert for gjennom eksperimenter. Enda kan det hevdes at de ulike teoriene om affekt deler visse grunnleggende antakelser. Ruth Leys har argumentert for dette.

Leys Kritikk

Ruth Leys har vært aktiv i en tverrfaglig studie av sanselighet, som har vært under utvikling siste årene. Det har i nyere tid vært en økt interesse for å knytte sammen innsikt fra ulike fagområder, for å utvikle de komplekse diskusjonene rundt begreper som emosjon, følelse og affekt. Et sentralt tidsskrift her, som Leys også referer til, er *Emotion Review*.²⁰² Behovet for

²⁰⁰ For presentasjon av ulike basic emotion modeller: Tracy og Randles, “Four Models of Basic Emotion”, 399.

²⁰¹ Leys, “The Turn to Affect”, 438.

²⁰² Leys, *The Ascent of Affect*, 68.

tverrfaglige studier av disse konseptene har kommet ut av den manglende konsensus på tvers av fag om hva disse konseptene betyr. Ruth Leys har bidratt til denne tverrfaglige diskursen, som en skarp kritiker av teori om affekt. Hun har i den anledning og kommet med en kritikk av Deleuze. Denne kritikken blir noe indirekte, for selv om hun kritiserer Deleuze, fokuserer hun på Brian Massumi, og antar at de samme argumentene gjelder for alle som er inspirert av Deleuzes teori om affekt.²⁰³

Leys påpeker at teoretikere som Massumi bruker argumenter og teorier om affekt på tvers av fagtradisjonene, og slik viser hvordan de er sammenknyttet. Slik viser de at teoriene om affekt, baser på Spinoza og Deleuze, kan knyttes til eksperimentene i studie av affekt i naturvitenskapen. Så selv om Leys sitt arbeid med affektteori har handlet om å få frem at vitenskapelige eksperimenter i studie av affekt har rapportert problematiske resultater, og ikke går inn i Deleuzes metafysikk, så hevder hun at argumentene mot affekt i naturvitenskap også vil ramme han. Deleuze, ulikt etterfølgere som Massumi, har ikke basert seg på slike eksperimenter, men disse etterfølgerne har da ifølge Leys vist tilknytningen mellom affekttradisjonene.²⁰⁴ Leys trekker og frem noen sentrale problemer som hun mener går igjen for de ulike teorien om affekt; Som at de vektlegger at affekt er noe sub-personlig, og at de skiller affekt fra kognitiv rasjonalisering. Hun legger og vekt på konseptet intensjonalitet. Problemet med affektteori, ifølge Leys, uavhengig av tradisjon, er ideen om at affekt som ikke er tilknyttet intensjon. Det ikke-intensjonale aspektet er et sentralt argument for teorier om affekt.²⁰⁵ “Basic emotions” har ikke en intensjon, de er uavhengige emosjonelle uttrykk, frigjort fra en intensjon. Om en heller tenker seg at emosjoner er intensjonelle, så må en utvikle en teori som ser det emosjonelle uttrykk som sammenknyttet sin relasjon, noe som avviser teorier om “basic emotions”. Det vil og bety at våre emosjonelle uttrykk er formet av komplekse vurderinger som gjør de avhengig av kognitive vurderinger. Leys skriver at affektteori kommer ut av et perspektiv at tidligere filosofiske teorier har lagt for mye vekt på at mennesket gjør rasjonelle valg, og ønsket om å vise at mennesket er mer kroppslig og motivert av affekt. Affekt skilles ut som noe upersonlig, kontra følelser som er personlig. Affekt blir videre sett på som noe som kommer forut for ideologi, som vil si at det er reaksjoner i kroppen som kommer forut for intensjon, mening og tro. De ser her et gap mellom utløsningen av affektive reaksjoner i

²⁰³ Leys, “The Turn to Affect”, 442-443.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Ibid.

kroppen fra ytre stimuli, og den kognitive vurdering av ytre stimuli.²⁰⁶ Ordet intensjonalitet betyr noe som å være rettet mot. At noe er intensjonelt kan da sies å bety at det er rettet mot noe. Det kan sånn sett forstås som motsatt av noe som er immanent, som er gitt av noe iboende. At noe er immanent kommer dermed nære å være synonymt med at det er ikke-intensjonelt, og kritikken til Rancière og Leys kommer veldig nære. Det er og mulig å se at diskusjonen av affekt-programmer er relaterte til diskusjoner om kategoriske definisjoner av sanselighet. Det jeg vil vektlegge er dog ikke hvorvidt Leys har rett i at hennes kritikk av affekt-programmer også går imot Deleuze. Jeg vil vektlegge hva denne sammenknyttingen av ulike fag-tradisjoner forteller oss om konteksten teorier om sanselighet blir preget av.

Deleuze gir en ontologisk, ikke fysiologisk, forklaring på hva affekt er. Han er opptatt av hvordan vi kan tenke oss at alt som eksisterer er, ikke hvordan vi kan undersøke hvordan kroppen er bygget opp. "Basic emotions" vektlegger at affekt er bestemt av en gitt emosjonell struktur vi alle innehar. Deleuzes ontologi om affekt handler om forholdet mellom vår egen tilblivelse og alle andre tilblivelser. Det de har til felles er at de forstår affekt som noe som foregår på et sub-personlig plan, som skiller sanselighet fra forstanden. Leys kritiserer dette skillet, men en kritikk av "basic emotions", og en kritikk av en metafysisk teori om tilblivelser, er enda to meget ulike diskusjoner. Vi finner problemstillinger som kan knyttes sammen på tvers av faggrener, men det betyr ikke at potensielle løsninger er kontekstuel uavhengig. Det er dermed et behov for å vurdere de ulike kontekstene opp mot hverandre. Jeg er enig med Leys at kritikken av affekt i naturvitenskap også treffer noe i Deleuzes teori, men det betyr ikke at argumentene mot affekt i naturvitenskapen har samme gyldighet i en filosofisk setting. Leys sin kritikk av Deleuze er ikke så mye et bidrag til en diskusjon av Deleuze, som det er et argument for tverrfaglig kommunikasjon, på grunnlag av at teori om affekt møter på like problemstillinger på tvers av fag.

Naturvitenskap og Estetikk

Leys vektlegger, i sin kritikk av affekt, at teori om affekt står i forhold til store og komplekse diskusjoner om kropp og sinn. Kritikken av affekt kan man si kommer ut av ønsket om å utfordre gamle dikotomier. Leys argumenter og at en motivasjon for teorier om affekt er at om en forlater disse dikotomiene så blir nevrovitenskap og psykologi nødt til å gå inn i komplekse

²⁰⁶ Leys, "The Turn to Affect", 436-437.

diskusjoner om intensjonalitet, som tidligere var viet filosofi.²⁰⁷ Teoriene om affekt gjør affekt til et biologisk fenomen som kan undersøkes uten å gå inn i dype filosofiske diskusjoner. Argumentet her er dermed at man vegrer seg mot den tverrfaglige samarbeid, som er nødvendig for å komme videre i studiet av disse konseptene.

Dette vil jeg argumentere kan tilknyttes til hvordan estetikken, i enkelte tilfeller, har beveget seg bort fra å diskutere sanselighet. Filosofen George Dickie er en som har kritisert bruken av naturvitenskap i estetikken, og ideen om at man kan definere det estetiske gjennom spesielle psykologiske trekk.²⁰⁸ Dickie har vektlagt at forsøk på å finne et klart psykologisk grunnlag for å kunne si hva det betyr at noe er estetisk har feilet.²⁰⁹ Dickie er og en av utviklerne av institusjonsteorien, som vektlegger at hva kunst er avhenger av at det eksisterer en kunstinstitusjon, og må vurderes ut fra institusjonelle rammer.²¹⁰ Rancières teori kan og tilknyttes institusjonsteorien i at han vektlegger at kunst er et skapt sosialt fenomen.²¹¹ Men Rancière har også vektlagt at kunst er et dynamisk kulturelt fenomen, og skriver ikke om noen klart definert kunstinstitusjon. Utfordringen til Dickie, som vi ser i flere av hans forsvar for sin teori, er også å unngå at institusjonsteorien blir et argument for at det eksisterer en klart definert kunstinstitusjon, med en slags hierarkisk gitt definisjonsmakt.²¹² Her ligger og problemet med teori om kunstinstitusjon, som kan knyttes til problem med konseptkunst. Det er vanskelig å unngå at det gjør kunst til noe definert av hvem enn som sitter med definisjonsmakten. En viktig teoretiker, for ideen om at det er en uavhengig kunstverden, er Arthur Danto. Danto vektla ikke nødvendigvis at det måtte være en formell kunstinstitusjon, men han vektla kunstverdens sosiale forankring, og at kunstverk ble definert av en bakenforliggende teori. Det gjorde kunstneren, ifølge Danto, til en person med en relasjonelt avgjort makt, til å bestemme hva som er kunst og ikke kunst.²¹³ Her tar ikke nødvendigvis Danto feil i at kunstens utvikling preges av kunstneres evne til å utfordre ideen om kunst. Problemet er denne ideen om kunst som noe rent intellektuelt, som Danto populariserte, om at jo flere individer vi har med innsikt om kunst, jo mer beriket vil kunstverden bli.²¹⁴ Så alt vi trenger er bare å utvikle nye teorier,

²⁰⁷ Leys, "The Turn to Affect", 471-471.

²⁰⁸ Dickie, "Is Psychology Relevant to Aesthetics?".

²⁰⁹ Dickie, "The Myth of Aesthetic Attitude", 64-65.

²¹⁰ Dickie, "What is art".

²¹¹ Rancière, *Aisthesis*, X.

²¹² Dickie, "An Artistic Misunderstanding" & Dickie, "The New Institutional theory of art", 60.

²¹³ Danto, "Kunstverden", 309-312.

²¹⁴ Danto, "Kunstverden", 311.

og alle vil ha glede av det. For det vi i realiteten fort får er et sosialt maktspill, med ulike aktører som underminerer hverandre, og kjemper om ressursene som de offentlige og private kunstinstitusjoner tilbyr. (Et illustrerende eksempel er kunstdiskursen i Norge, i skrivende stund, som er preget av usympatisk polemikk og manipulerende maktkamp).²¹⁵

Vi kommer tilbake til problemet med at kunst kan bli avgjort av en bestemt teori om hva kunst er. Som Rancière påpeker ligger kunsten mulighet heller i sin evne til å ha ulik betydning. Rancière har og kritisert en ide om kunstkritikk, som skiller de med innsikt fra de uten innsikt, som de gjerne skal se ned på. Her kommer han og tilbake til ideen om dissens.²¹⁶ En kunst som kommer ut av ulike måter å tenke og sanse, satt opp mot hverandre, uten at noen må ha en definisjonsmakt, slik Danto gir kunstneren. Men det krever at vi gir kunst et eget emne og kunst blir noe mer enn bare teori, som krever at filosofer ikke unngår kunstens sanselighet, fordi den har vist seg vanskelig å definere filosofisk.

At psykologisk innsikt ikke har lyktes i å gi estetikken et sikkert grunnlag, betyr ikke at vi skal slutte å inkludere psykologiske teorier i estetikken. Som Leys påpeker, så kan det faktumet at man av praktiske årsaker unngår å bevege seg over faggrensene bli hemmende for faglig utvikling. Estetikken blir klart preget av dette ettersom det jobber med fenomener i grenselandet mellom kunst, naturvitenskap og filosofi. Diskusjoner av sanselighet er like preget av at dette er et problematisk konsept i naturvitenskap, som i estetikk. Dickie argumenterte at estetikk måtte unngå psykologiske diskusjoner, fordi estetikk må klart defineres som en filosofisk gren, og adskilles fra vitenskap.²¹⁷ Problemet er at konseptene estetikken jobber med kan bli like hemmet av å bli sittende fast i naturvitenskapen. Dermed kan en argumentere at det trengs mer kommunikasjon mellom fagområdene, for å løse problemer av felles interesse, fremfor at ulike faggrener unngår problemer de ikke kan løse innenfor sine tradisjonelle rammer. Det kan og gi estetikken muligheter, som en faggren som kan knytte sammen innsikt på tvers av fag-grener.

²¹⁵ To artikler, av og med de etablerte kunstkritikerne Hatterud og Røed, som underbygger denne påstanden: Hatterud, "Kunstnere burde stå sammen". & Hagen, "Wokeness har gått til hodet på redaktør Kjetil Røed i Billedkunst".

²¹⁶ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 74-76.

²¹⁷ Dickie, "Is Psychology relevant to aesthetic", 301.

7.2 Kunst og liv

Det er mulig å se en klar sammenknytning mellom diskusjonen av affekt i filosofi kontra naturvitenskap, og diskusjonen av affekt i filosofi kontra kunst. Leys trekker, i sitt arbeid om affekt, frem en ide om at teorier om affekt historisk er tilknyttet estetikk, gjennom en romantisk arv.²¹⁸ Det er her en tilknytning mellom Leys og Rancière, som har diskutert en romantisk arv i ulike arbeider, blant annet i sin kritikk av Deleuze.²¹⁹ Både Leys og Rancière trekker og i diskusjon av den romantiske arven inn ideer av Jean-Jacques Rousseau, for å underbygge påstanden om at romantiske ideer enda spiller en rolle i vestlig tenkning.²²⁰ Det er dermed klare likheter i deres historiske tolkninger.

Her skal jeg likevel ikke gå inn i en diskusjon av en romantisk arv i vestlig tenkning, ettersom det vil kreve å adressere enda en omfattende generalisert historisering. Jeg vil i stedet trekke inn noen kilder fra kontemporær kunsthistorie, som viser sammenkoblingen mellom teori om affekt og kunst, og teori om kunst og politikk. Dette vil jeg gjøre for å videre underbygge mitt argument at diskusjonen av Deleuze og Rancière treffer ved sentrale tverrfaglige problemstillinger i moderne estetikk. Det gjør det også mulig å trekke inn alternative måter å tilnærme seg disse problemstillingene, som bidrar til diskusjonen av Deleuze og Rancière.

Affekt og Kunst

Kunsthistoriker Susanne von Falkenhausen skrev i 2019 en kritisk artikkel om affekt teori i samtidskunsten: “The problem with affect theory in our Age of outrage”. Den handler om Deleuzes påvirkning på samtidskunsten, slik den kommer fram med den anerkjente samtidskunstnere Olafur Eliasson, som er sterkt inspirert av Deleuziansk filosofi. Eliasson gir et utgangspunkt for å diskutere affekt i samtidskunsten, da han eksplisitt tar bruk av Deleuzes teori om affekt. Falkenhausens kritikk får frem en kritisk holdning til affekt, som samsvarer med Leys kritikk, samtidig som artikkelen bruker argumenter om sanselighetens politiske tilknytning, som samsvarer med Rancières kritikk.

²¹⁸ Leys, *The Ascent of Affect*, 2815.

²¹⁹ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 84. & Rancière, “Is there a Deleuzian Aesthetic?”, 11.

²²⁰ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 84. & Leys, *The Ascent of Affect*, 2806.

Tilknytningen mellom Eliasson og Deleuze er også et godt eksempel på hvor innflytelsesrik Deleuze er, i kontemporær kunst. Eliasson er kjent for store installasjoner, som har blitt viet stor plass på flere av de største kunstgallerier i verden, over de siste årene. Disse konstellasjonene bruker elementer som treffer ulike sanser, og skaper en spesiell atmosfære. Eliasson er også en slags Deleuzianer. Hans uttalelser av egen kunst er fylt med referanser til Deleuze, og han legger stor vekt på Deleuzes teori om affekt. Eliasson snakker om sitt eget kunst-virke som å fange blokker av sansning, og han snakker om affektene og perseptene som han hevder man kan se i hans kunst.²²¹

Den Deleuzianske inspirasjonen, som ligger bak Eliassens kunst, blir trukket frem for å kritisere hans kunst, av Falkenhausen. Artikkelen handler om Deleuze og Olafur Eliasson, og som tittelen sier problemet med affektteori. Det er en artikkel som er bevist klagende over at dagens avantgardekunst ikke helt har effekten den ønsker, og skribenten skylder på affektteorien som er trukket inn i kunsten. Falkenhausen spør seg hvordan affekt kan bli tenkt å ha noe kritisk innflytelse? Hun beskriver affektteori som en teori om sub-personlige rene erfaringer, som skilles fra kognisjon, mening og språk.²²² Hennes konklusjon er at denne teorien skjuler sin ideologi. En skjult ideologi i form av ønske om å bryte ned skillet mellom kunst og liv. Problemet er at det impliserer paradokset at hver blir den andre. Kunst blir liv og liv blir kunst. Det er og i dette skillet, skriver Falkenhausen, at problemet med affektteori muligens ligger.²²³

Forholdet mellom kunst og liv blir ofte trukket frem i teori om avantgarde. Det er en veldig relevant diskusjon for denne oppgaven. Det er og en noe vag diskusjon, som kan tolkes ulikt. Skille mellom kunst og liv knyttes ofte til avantgarde-bevegelser som utfordret kunstens rolle i samfunnet. Kunstnere som har vært kritiske til at kunst er blitt passivisert, som en uavhengig kulturell sfære, og som vil utfordre forholdet mellom kunsten og livet ellers, gjerne politikk. Rancière har vektlagt dette, med skillet som politisering av estetikk og estetisering av politikk.²²⁴ Men forholdet mellom kunst og liv åpner mange spørsmål, ettersom begrepet liv her kan bety mye. Det kan være forholdet mellom kunst og politikk det er snakk om, men og forholdet mellom kunst og følelser, eller kunst og kultur i bred forstand. Kunst og liv kan bety

²²¹ Frichot, "Eliasson".

²²² Falkenhausen, "The Trouble with 'affect theory' in our Age of Outrage".

²²³ Ibid.

²²⁴ Rancière, *Dissens*. V.

både skille mellom affekt og estetikk, og skille mellom estetikk og politikk. Implisitt i dette skillet ligger dermed mange estetiske problemstillinger.

En kunsthistoriker som har skrevet mer om forholdet mellom kunst og liv er Thierry de Duve. de Duve har undersøkt 60-tallets estetiske utopier. Han har blant annet kritisert den sentrale avantgarde-kunstneren Joseph Beuys. Beuys er kjent for påstander som: "Mennesket er det kreative vesen", og "Et hvert menneske er en kunstner".²²⁵ Problemet med disse ideene er at de hviler på en utopisk ide om at mennesket vil kunne frigjøres, av å utvikle en slags estetisk følsomhet. (de Duve peker her og til en slags romantisk overbevisning). Men hva er det egentlig vi skal oppnå? Om ethvert menneske er kunstnere da er vi allerede kunstnere. Det er ingenting å oppnå. Eventuelt er alle mennesker kunstnere om de vil, men da ender vi opp med spørsmål som hvorfor vi skal være kunstnere, og hva skiller ut en kunstner kreativt?²²⁶ Det er, som de Duve påpeker, noe i den utopiske tankegangen som ikke går opp.

For å gå tilbake til Falkenhausens kritikk. Kampen mot skille mellom kunst og liv er tilknyttet teori om affekt, fordi det i begge tilfeller finnes en tro på en slags utopisk fremtid, om mennesket blir bevisst sin affektive/estetiske erkjennelse. En slags intellektuell utgave av: 'innerst inne er vi egentlig alle enige', så det er ikke behov for politikk. Her er en skjult ideologi, i form av en overbevisning om at alle egentlig bør være enige om en allerede etablert sannhet. Da er vi igjen tilbake til Rancières estetikk. Hans argument er nettopp at det er ikke en skjult sannhet kunsten kan oppnå, tvert om er estetikken resultat av erkjennelsen at vi opplever ting ulikt. Fremfor en utopisk estetikk, får vi da en politisk estetikk.

Her kommer vi og til noe som blir vektlagt i Rancières kritikk av Deleuze. Han kritiserer nemlig Deleuze for å tro at estetikken er et søk mot sannheten i den rene sanseligheten.²²⁷ Han kritiserer Deleuze for å tro at kunst kan bryte ned skillet mellom kunst og liv.²²⁸ Og han kritiserer Deleuze for en underliggende utopisk tankegang i sin kunstteori.²²⁹ Rancière mener altså at vi hos Deleuze finner alle de store romantiske eller modernistiske mytene, som gir han grunnlaget han trenger, for å lete etter feilene i Deleuzes teori om sanselighet. Jeg vil dog igjen argumentere

²²⁵ de Duve. *Kant etter Duchamp*. 159-168.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Rancière, "Is there a Deleuzian Aesthetic?", 7.

²²⁸ Rancière, *Dissensus*, 186.

²²⁹ Rancière, *The flesh of Words*, 157-159.

for at det enda er grunnlag for å gå tilbake til å vektlegge ulikhetene i deres filosofiske prosjekter. Det kan vi og gjøre ved å se nærmere på de Duve, og sette de Duve opp mot Rancière.

Filosofi og kontemporær kunst

I kapittel 5 om Rancière påpekte jeg at Rancière går imot Kants ide om fellessans. Her vil jeg trekke inn de Duve, som har gitt en alternativ tolkning av Kants ide om fellessans. de Duve sitt mest kjente verk er artikkelen “Kant etter Duchamp”, som han og gjorde om til en bok. Denne artikkelen setter Kants estetiske teori opp mot den kunsthistoriske betydningen av Duchamps readymades. Duchamps readymades er ofte fremhevet som kunst som utfordret forholdet mellom kunst og liv. Ved å ta objekter som ikke var regnet som kunst, og sette de i en setting som gjorde de til kunst, så utfordret han spørsmålet om hva kunst er. Men dette utfordrer ikke bare kunsten konseptuelt. de Duve har påpekt at Readymades bryter med ideen om at kunstnerisk evne krever teknisk evne. Tidligere var det antatt at det å skape kunst krevde visse evner, men når Duchamp kunne ta hverdagslige objekter å stille de ut, da blir evnen til å skape kunst og evnen til å vurdere kunst to sider av samme sak. Kan du vurdere noe som kunst, kan du stille det ut. Kunst er nå ikke lengre avhengig av hva enkelte mennesker er i stand til å skape, men evnen enhver har til å kunne bedømme noe som kunst.²³⁰

Denne innsikten, at å skape kunst og vurdere kunst faller sammen, betyr at spørsmålet om hva kunst er fordrer en enighet. I kontemporær kunst vil ofte en slik enighet avhenge av omstendigheter, som institusjonsteori og konseptuell teori påpeker. Skal du kunne vurdere kontemporær kunst er du gjerne avhengig av å være innforstått med den sosiale og konseptuelle rammen kunsten er skapt innenfor, ellers vil ikke kunstverket nødvendigvis gi noe særlig mening. Men dette behovet for at kunst fordrer en enighet, har og betydning for en mer sanselig vurdering av kunst. Dette er hva de Duve vektlegger med å knytte Duchamp til Kant. Skal kunst ha et sanselig grunnlag må kunsten nå kunne fordrer at vi kan være enige om sanselige vurderinger. Noe som her er viktig, og som de Duve vektlegger i sin tolkning av Kant, er at det at vi fordrer en lik erkjennelse er ikke det samme som at vi faktisk har en lik erkjennelse.²³¹ En fellessans trenger ikke å bli forstått som noe som faktisk eksisterer, men som noe som vi er

²³⁰ de Duve, *Kant etter Duchamp*, 208.

²³¹ de Duve, *Kant etter Duchamp*, 199-200.

avhengig av å tenke oss at eksisterer. Det er behovet for å kunne oppleve likt, behovet for å kunne dele verden, som gjør at vi fordrer en estetisk opplevelse som allmenngyldig. Behovet for konsensus trenger ikke å bety at det faktisk finnes konsensus, men at vi er avhengig av å søke mot det. Dette er en teori som og trekker kunst bort fra konseptuelle og institusjonelle teorier. For skal vi bruke kunsten til å søke mot delte sanselige opplevelser, så må og kunsten søke bort fra å bli definert av noe som krever ikke-sanselig innsikt. Igjen er det ikke nødvendigvis viktig om det er mulig å oppnå, men om det er ønskelig å prøve å oppnå.

de Duve trekker også frem en ny tolkning av en antinomi, fra Kant, som et utgangspunkt for estetisk diskusjon: Kunst må både kunne defineres av begreper og ikke defineres av begreper, fordi man må både kunne fordre å være enig og uenig om en estetisk dom.²³² Jeg vil legge til at det ikke er samme spørsmål, om skjønnhet trenger beviser eller har beviser.

Mitt argument her er så: Om vi nå setter de Duves tolkning av Kant opp mot Rancièr, og hvordan hans teori står imot Kants, får vi to ulike måter å forholde seg til teori om sanselighet, som ikke trenger å utelukke hverandre. Rancièr var ikke opptatt av behovet for konsensus. Behovet for å søke mot lik forståelse. Han vektlegger heller mulighetene av at det er en dissens. At det finnes ulike måter å forstå verden, gir rom for at ulike aktører har noe å bidra, og muligheten til å utfordre etablerte strukturer. Det gir mulighet for politikk, som et system basert på meningsforskjeller. Det trenger ikke å bety at vi i andre sammenhenger ikke kan ha grunn til å søke mot konsensus.

Konsistens og meningsmangfold

Dette forholdet mellom å søke mot konsensus og mulighetene som oppstår grunnet dissens er viktig. Dette forholdet kan vi og se blir viktig både hos Deleuze og Rancièr, men de forholder seg ulikt til det. Deleuze hevder ikke nødvendigvis at det finnes konsensus, men han argumenterer for behovet for konsistente ideer om verden. Deleuze vektlegger behovet for å fordre en immanens, for å etablere en orden i kaoset. Rancièr søker meningsmangfold, og verdien av å anerkjenne mangelen på konsistens. Argumentet her er at teorier må knyttes til den rollen de spiller. Behovet for konsistens, skaper et behov for teori om hva sansninger er. Behovet for emansipasjon, og dissens, skaper et behov for å kunne utfordre teorier om hva

²³² de Duve, *Kant etter Duchamp*, 187-191.

sansninger er. Spørsmålet er ikke nødvendigvis hvem som har rett, men om teoriene gir et verdifullt bidrag. Brian Massumi skriver om Deleuze at det viktigste er ikke om det er om ideene er sanne, men om de funker.²³³ Hvorvidt Deleuzes ideer funker har jeg vektlagt kommer litt av hvordan du tolker de og hvilke ideer du vektlegger. Rancière som vektlegger politikken tilknytning til kunst, og som tydelig er imot den modernistiske kunstens tilknytning til åndelige utopier, finner hos Deleuze problematiske ideer. Dette har jeg ikke argumentert imot. Tvert om har jeg argumentert for at det er inkonsistente ideer i Deleuzes teori, som den særegne sannhetsverdien han gir sanselighetens betydning i kunst. Samtidig har jeg argumentert at det ikke betyr at det ikke kan være behov for å prøve å konstruere konsistente teorier om sanselighet. Vi kan enda søke mot konsensus. Skal vi diskutere kunstens sanselighet, må vi kunne konstruere teorier om det sanselige. Og en teori om sanselighet vil fordre en konsensus, nemlig at vi kan tenke oss at vi kan være enig om hva sanselighet betyr. Uansett om det er rett eller ikke, vi må kunne tenke oss at våre teorier kan være rett.

Min konklusjon blir dermed at estetikken fordrer ulike tolkninger. Det er og både noe Rancière og Kant er inne på. Det er heller ikke et nytt perspektiv i estetikkens historie. Filosofen Nelson Goodman, som skrev om estetikk og symboler, kom og inn på de utfordrende problemstillingene med forholdet mellom filosofi og kunst, og mangelen på en definisjon for estetiske opplevelser. Han foreslo å forstå estetikken symptomatisk, fremfor å søke klare kriterier for det estetiske. To av hans symptomer for det estetiske var og semantisk og syntaktisk fylde.²³⁴ Goodman kom altså også frem til at en mangfoldighet av mening preget det estetiske, og gikk imot at estetikken burde søke mot klare karakteristikker. Fremdeles kunne Goodman gi et skjematisk grunnlag for estetisk analyse, og vise at en estetisk diskusjon med spesifikke ideer om symboler ikke trengte å bli vag og mystisk.²³⁵

At vi ikke må velge mellom teorier som gir absolutte kriterier, og teorier om sanselighet som blir for relativistiske og vage, er noe jeg har vektlagt også er av betydning for diskusjonen av estetikk og sanselighet. Mitt mål har dog ikke vært å komme frem til en mellomløsning, men tvert om påpeke verdien av at sanselighet er et konsept brukt på ulike måter. Det er ikke bare en utfordring at estetikken ikke lar seg klart definere. Det er en verdi. Noe delvis særegent i estetikkens bidrag til academia. Dette skal jeg nå gi noen siste argumenter for i min konklusjon.

²³³ Deleuze og Guattari, *A thousand Plateaus*, XIV.

²³⁴ Goodman, *Languages of Art*, 252-253.

²³⁵ Ibid.

8. Konklusjon om sanselighet og estetikk

Deleuze vektlegger kreativitet. Deleuze har vektlagt at filosofien og kunstens kamp med kaos gjør disse aktivitetene til kreative konstruksjoner og komposisjoner.²³⁶ Kreativitet er også viktig hos Rancièrè, som vektlegger kunstens evne til å kontinuerlig bli noe nytt. I kunstteori har også kreativitet blitt et viktig konsept. de Duve er eksempel på en kunsthistoriker som har vektlagt konseptet teoretisk, som og vektlegger at konseptet er blitt en kampsak for avantgardistiske kunstbevegelser.²³⁷ Et interessant eksempel på en kunstner som får frem vektleggingen av kreativitet, er maleren Asger Jorn. Jorn skrev i et av sine skriftlige arbeider, “Hell og Hasard”, at kunstneren var en som beveget seg ut i det ukjente, og at estetikerens var en, som på grunnlag av det kjente, prøvde å forholde seg til det ukjente, som kunstneren viste frem.²³⁸ Jorn var et noe unikt eksempel på en avantgardekunstner. Han redefinerte sin kunstneriske praksis flere ganger, gjennom livet, og var med å utvikle flere viktige avantgardebevegelser, som COBRA, Situasjonismen og Art Brut. I overgangen fra modernistisk til kontemporær kunst har kunsten gradvis beveget seg bort fra å definere kunst basert på estetiske dommer, som skjønnhet og sublimitet, til å vektlegge kunstens evne til å kontinuerlig bli noe nytt. Men hvordan skal det kjente forholde seg til det ukjente? Hvordan skal man forholde seg til noe som kontinuerlig er i endring? Filosofer som Deleuze og Rancièrè, som begge vektlegger det estetiske sin evne til å bryte med strukturer og definisjoner, møter på dette problemet. Deleuze vektlegger filosofiens evne til å skape konsistens, i mangelen på konsistens. Rancièrè vektlegger den filosofiske betydningen av meningsmangfold. Den ene har ikke nødvendigvis mer rett enn den andre. Kommunikasjon fordrer at vi kan komme frem til enighet, men det er og resultat av at vi kan være uenig. Vi trenger både argumenter for og mot konsistens, og konsensus.

Vi har i denne oppgaven sett at estetiske spørsmål havner i en kompleks tverrfaglig kontekst. Estetikk jobber med både kunst, filosofi og vitenskapelige problemer. Det preger spørsmål om hvilken rolle estetikken har. Hva det betyr at noe er estetisk er tilknyttet estetikkenes rolle. Argumentet jeg her har bygget på er at en teori om sanselighet er tilknyttet rollen teorien har. Om det er å forme vitenskapelige hypoteser om vår fysiologiske oppbygning, filosofiske ideer

²³⁶ Deleuze, *What is Philosophy?* 216-217.

²³⁷ de Duve, *Kant etter Duchamp*, 214-215.

²³⁸ Jorn, “Hell og Hasard”, 58.

om ontologiske størrelser, eller for å forklare kunstens sosiale betydning. En teori om sanselighet er tilknyttet konteksten. Hvordan estetikken kan bidra i et slikt tverrfaglig samspill avhenger av hvilken rolle vi gir estetikken. Hva er egentlig estetikken oppgave? Rancière skrev at estetikken var et prosjekt basert på ideen at estetisk innsikt er en egen unik form for innsikt.²³⁹ Det er noe han utfordrer, ved å vise at estetikk heller burde handle om de ulike måtene vi kan bedømme sanseopplevelser, som impliserer en symbiose mellom kunst og filosofi, og ulike teoretiske tilnærminger. Estetikken er knyttet til spørsmålet om forholdet mellom kunst og filosofi. Deleuze brukte kunst hovedsakelig for å komme med filosofiske teorier. Hans teorier om kunst var ikke så mye kunstteori, som de var bidrag til hans metafysikk. Rancière brukte kunstteori og filosofi mer om hverandre, for å skape meningsutveksling mellom fagene. Estetikk har også vært kritisert for å være for avhengig av naturvitenskapelig innsikt, noe som klart treffer argumentet at sanselighet er et viktig konsept i estetikken, men som vi har sett så kan argumentet og være at naturvitenskap og filosofi må bli bedre på å utveksle ideer. I så tilfelle kan estetikken brukes for å knytte sammen teorier på tvers av fag. Det vil åpne nye muligheter for estetikk som en egen faggren.

Før jeg startet arbeidet med denne oppgaven var jeg av den oppfatning at estetikken største utfordring er at sentrale konsepter som sanselighet og estetikk er problematiske å forholde seg til akademisk. Det gir og en forklaring på en oppfattelse at faget kan havne mellom stolene i academia, noe jeg har opplevd i min studie. Jeg er delvis enda av den oppfatning, men ser nå at problemet ikke nødvendigvis kan legges på at disse konseptene ikke er mer utviklet, men at det er like viktig å spørre om hva estetikk som egen faggren bidrar til akademisk. Hva kan estetikk bidra til som egen gren av filosofien? Hvordan skal estetikken forholde seg til naturvitenskapen? Og hva er egentlig forholdet mellom teori om kunst, og kunsten selv? Hvilke bidrag estetikken kan gi til konseptene faggrenen bruker, avhenger av hvilket bidrag estetikken kan gi til academia generelt. Min konklusjon blir slik at estetikken vei videre ikke bare ligger i å prøve å definere sitt eget studium, ved å kartlegge hvilke teorier og konsepter som tilhører det estetiske. Estetikken må undersøke sin rolle i tverrfaglige kontekst. Estetikken jobber med problemer som er preget av mangel på tverrfaglig innsikt, men der ligger og muligheter. Å jobbe med estetikk krever både filosofisk og kunsthistorisk kompetanse, og estetikken kan og trekkes inn i tverrfaglige fagprosjekter, som knyttes til naturvitenskapelige konsepter som har estetisk relevans.

²³⁹ Rancière, "Is there a Deleuzian Aesthetic?", 1.

Et underliggende spørsmål i denne oppgaven er hva det betyr at noe er estetisk. Rancière har utfordret tidligere forståelse av dette konseptet, ved å påpeke at det er bygget på en tro på at noe er estetisk fordi det får frem rene sanselige forhold, som en skjønnhet som et interesseløst velbehag, eller affekter som er immanente. Estetikk er for Rancière heller mangfoldig. Vi har ulike sanseregimer, ulike estetiske regimer. Ulike måter å forholde oss til det sanselige. Estetikkbegrepet blir enda knyttet til sanselighet. For at noe skal være estetisk må det enda ha visse sanselige kvaliteter. Spørsmålet blir da hvordan man kan utvikle teorier om hva det betyr at noe er estetisk, om det ikke er en klar måte å definere det estetiske. Rancières løsning på dette er meget pragmatisk. Hans bok, *Aisthesis - Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, er bygget opp som en gjennomgang av ulike kunsthistoriske fenomener, gjennom tiden, og en analyse av hvordan de fikk frem nye sanselige muligheter, og måter å forstå det sanselige. Hva estetikk er her blir et pragmatisk spørsmål. Et spørsmål om ulike tiders aktuelle uttrykk og mulighetene som oppstår i innspill av nye uttryksmåter.

Deleuze tilnærmer seg en estetisk analyse annerledes. Han undersøker de ulike måtene ulike kunstnere har gått frem, for å skape nye uttrykk. Som hans analyse av Bacon, som beveger seg inn i maleriet, og søker nye muligheter i å bryte med klisjeene, eller de figurative forhold som allerede ligger gitt. Deleuze har kalt dette en studie av noe faktisk.²⁴⁰ Det har jeg argumentert blir problematisk, men Deleuze har og påpekt at kunstens komposisjon er knyttet til muligheter.²⁴¹ Nye måter å skape komposisjoner, i kamp med et kaotisk hele. Her kan vi se at Deleuze og Rancière ikke trenger å gå imot hverandre. De ser begge det kunstneriske uttrykk som en inndeling av det sanselige, som utfordrer tidligere inndelinger av det sanselige. Et skille er at Deleuze har vektlagt måten en kunstner går til verks for å oppnå dette, mens Rancière har vektlagt betydningen av kunsten når den er skapt. Delvis kan Deleuze og Rancières ulike teorier knyttes til et skille i perspektiv. Om en ser uttrykket fra en tilskuer eller kunstner. Hvordan uttrykket blir til, eller hvordan uttrykket har virkning. Rancières teori handler om hvilken mulighet kunsten har. Det impliserer at kunstverket allerede eksisterer. Rancières historiske undersøkelse ser på kunstverk som viste frem en ny sanselighet, og hvordan de utfordret tidens forståelse av kunstens signifikans. Hvordan kunstneren kunne skape noe nytt får vi ikke nødvendigvis noe svar på hos Rancière.

²⁴⁰ Deleuze, *Francis Bacon*, 47.

²⁴¹ Deleuze, *What is Philosophy?* 177.

Deleuze er derimot meget opptatt av hvordan kunstneren har gått til verks for å skape et kunstverk. Han vektlegger sitater fra kunstnere om det å skape kunst. Cézanne, som søkte inn i materialiteten etter noe essensielt. Bacon, som kjemper mot alle figurative klisjeer, for å fange noe nytt. Deleuze referer og Virginia Wolf, som skrev om å mette uttrykket, og la det fange opp mest mulig av situasjonen det prøver fange.²⁴² Deleuze legger vekt på hvordan kunstverket blir til ut fra kunstnere som kjemper med sin materie, sitt uttrykk. Her vil jeg argumentere at hvorvidt det kunstnerne søker å oppnå er mulig ikke nødvendigvis er viktig; Om Cézanne noensinne kom frem til noe mer sant enn fotografiet. Om Bacon noensinne overvant klisjeene. Om Wolf noensinne mettet uttrykket. Deres kamp på det materielle plan skapte enda nye muligheter. Nye muligheter som vi så videre kunne utfordre forholdet mellom kunstverkets uttrykk og signifikans. Kunstneren kan vi forstå som en som søker inn i sitt materiale for å finne nye måter å formidle på. En kamp preget av et søk mot en ny konsensus. Kunstverkets mottakelse vil enda være preget av en dissens, men nettopp av den grunn gir kunstverket muligheter for betrakteren, som møter en ny måte å fremstille verden. Disse to ulike perspektivene på kunst kan slik settes sammen. Det er to ulike måter å forholde seg til en analyse av kunst, men begge er tilknyttet et forhold mellom kunstens autonomi og heteronomi, og ulike muligheter. På ulike måter bidrar de til estetisk innsikt, og på ulike måter viser de betydningen av estetisk innsikt. De mange måter verden kan deles opp, og vises frem. Slik kan vi og komme tilbake til verdien av kreativitet. I sin kreativitet produserer kunsten stadig nye muligheter, samtidig kan kunstens uttrykk, og mangfoldige teoretiske potensial, påvirke oss på mange måter. Kunstteorien kommer ut av et behov for å sette kunsten i perspektiv, og sette nye hendelser i en historisk kontekst. Estetikken oppstår i samspillet mellom filosofi og kunst, og de teoretiske mulighetene som oppstår.

Estetikken fremtid ligger dermed ikke nødvendigvis i en spesifikk kunstteori, eller måte å forholde seg til kunst, men i det videre produktive samspill mellom kunsten selv, perspektiver på kunst og tverrfaglige innsikt i det estetiske, som innebærer spørsmålet om hvordan vi skal forstå konseptet sanselighet. Estetikken kreative muligheter er en styrke. Muligheten til å bygge på innsikt fra kunstens frie kreativitet, og ulike faggrener som må forholde seg til klarere praktiske interesser. Estetikken kan bidra til kommunikasjon på tvers av fagområder nettopp fordi meningsmangfold ikke nødvendigvis er et problem i estetisk teori.

²⁴² Deleuze, *What is Philosophy?* 172.

Estetisk teori er ikke bare for de som ønsker å legitimere sin rolle som smaksdommere. Verdien ligger i innsikt i de mangfoldige måtene å forholde seg til verden både sanselige og konseptuelt. Kunstens kreative produksjon og estetikkens kreative produksjon fortsetter i produktiv symbiose. Hva er kunst? Hva er estetikk? Hva er sanselighet? Svaret trenger ikke å være målet, så lenge diskursen fortsetter å være produktiv. Rancièr har fått frem at enkelte ideer hos Deleuze ikke lengre virker til å være produktive. Jakten på affeksjonens sub-personlige grunnlag har kanskje komme til sin teoretiske ende. Eventuelt har kritikere av dette oversett noe. Uansett har Deleuze enda mye produktiv innsikt å by på. Hans analyse er ikke sentrert i affektens sannhetsverdi. Hans konstruktivistiske holdning lar konseptene være åpne for nye konstruktive innspill, og ved å ikke kaste barnet ut med vaskevannet, kan hans teorier bidra til nye perspektiver på sanselighetens betydning i kunst. Alt i alt så representerer Deleuze og Rancièr to forskjellige perspektiver på estetisk innsikt, og hvordan man skal forstå forholdet mellom filosofi og kunst. To ulike perspektiver som enda har mye å bidra, for fremtidige estetiske bidrag, som forhåpentligvis ikke vil se forholdet mellom konseptuelle eller sanselige analyser som et enten eller spørsmål.

Som jeg poengterte innledningsvis, ville jeg ikke komme frem til en konklusjon av sanselighetens betydning. Det er mange filosofiske problemstillinger tilknyttet en diskusjon av sanselighet jeg ikke har hatt mulighet til å gå inn på. (Enkelte har jeg referert til, mange har jeg ikke hatt tid til å se på). En diskusjon av sanselighet er og, som påpekt, avhengig av den videre utviklingen av naturvitenskapelige teorier. Men så er det ikke nødvendigvis et mål å komme frem til endelige løsninger i estetikken, mer enn det er et mål å definere kunsten en gang for alle. Målet kan tvert om ligge i muligheten til å fortsette å bli inspirert, og muligheten til å stadig søke nye svar.

Kunst er noe vi stadig finner ut hva er, men i å finne ut hva det er avgjør vi også hva det kan være. Kunst eksisterte ikke før mennesket fant det opp. Det samme kan kanskje sies om estetikken. Eventuelt blir estetikk bare en studie av vårt forhold til natur og våre omgivelser. Uansett ender vi opp med en diskusjon av sanselighet.

9. Litteraturliste

- Cascone, Sarah. "Maurizio Cattelan Is Taping Bananas to a Wall at Art Basel Miami Beach and Selling Them for \$120,000 Each". [news.artnet.com](https://news.artnet.com/market/maurizio-cattelan-banana-art-basel-miami-beach-1722516), (12.4.19).
<https://news.artnet.com/market/maurizio-cattelan-banana-art-basel-miami-beach-1722516>
[Lokalisert: 8.6.21].
- Danto, Arthur. "Den kunstneriske tilegnelsen av virkelige objekter: Kunstverden". Oversatt av Agnete Øye. I *Eстетisk teori - En Antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, 299-312. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Danbolt, Gunnar. *Frå Modernisme til Det kontemporære. Tendenser i Norsk samtidskunst etter 1990*. Oslo: Samlaget, 2014.
- de Duve, Thierry, *Kant etter Duchamp*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag, 2003.
- Deleuze, Gilles. *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. Oversatt av Martin Joughin. New York: Zone books. 1990.
- Deleuze, Gilles. *Essays Critical and Clinical*. Oversatt av Daniel W. Smith og Michael A. Greco. London og New York: Verso, 1998.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: Logic of Sensation*, Oversatt av Daniel W. Smith. London mfl.: Bloomsbury academic, 2017.
- Deleuze, Gilles, "Lecture Transcripts on Spinoza's concept of affect". Cours Vincennes 24.01.1978. https://www.gold.ac.uk/media/images-by-section/departments/research-centres-and-units/research-centres/centre-for-invention-and-social-process/deleuze_spinoza_affect.pdf [Lokalisert: 4.6.21].
- Deleuze, Gilles. *Proust and Signs*. Oversatt av Richard Howard. London og New York: Continuum, 2008.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza. Practical Philosophy*. Oversatt av Robert Hurley. San Francisco: City Lights Books, 1998.
- Deleuze, Gilles og Felix Guattari. *A thousand Plateaus: Capitalism and Schizofrenia*, Oversatt av Brian Massumi. London mfl.: Bloomsbury academic, 2013.
- Deleuze, Gilles og Felix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizofrenia*. Oversatt av Robert Hurley mfl. London mfl.: Bloomsbury academic, 2013.
- Deleuze, Gilles og Felix Guattari. "“Persept, affekt og konsept” fra Que'Est-Ce Que La Philosophie?" Oversatt av Knut Stene Johansen. I *Eстетisk teori - En Antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, 533-550. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.

- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. *What is Philosophy?* Oversatt av Graham Burchell og Hugh Tomlinson. London og New York: Verso, 1994.
- Dickie, George. "An Artistic misunderstanding". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, no.1 (Vinter, 1993): 69-71.
- Dickie, George. "Is Psychology Relevant to Aesthetics". *The Philosophical Review* 71, no.3, (juli, 1962): 285-302.
- Dickie, George. "The Myth of Aesthetic Attitude". *American Philosophical Quarterly* 1, no.1 (Jan.1964): 56-65.
- Dickie, George. "The New Institutional Theory of Art". *Proceedings of the 8th Wittgenstein Symposium* 10, (1983): 57-64.
- Dickie, George. "What Is Art." I *Art and the Aesthetic - An Institutional Analysis*, 19-52. NY: Cornell University Press, 1974.
- Dubuffet, Jean. "Crude Art preferred to Cultural Art." I *Art in Theory. 1900-2000. An anthology of changing ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 852-860. USA: Blackwell Publishing, 2003.
- Dubuffet, Jean. "Notes for the Well-Lettered". I *Art in Theory. 1900-2000. An anthology of changing ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 852-860. USA: Blackwell Publishing, 2003.
- Elbaor, Caroline. "Buyers of Maurizio Cattelan's \$120,000 Banana Defend the Work as 'the Unicorn of the Art World,' Comparing It to Warhol's Soup Cans", [news.artnet.com](https://news.artnet.com/art-world/maurizio-cattelan-banana-collector-1728009) (10.12.19). <https://news.artnet.com/art-world/maurizio-cattelan-banana-collector-1728009> [Lokalisert: 8.6.21].
- Falkenhausen, Susanne Von, "The Trouble with 'Affect Theory' in our Age of Outrage". *Frieze*: 204, (6.6.19). <https://www.frieze-com.ezproxy.uio.no/article/trouble-affect-theory-our-age-outrage> [Lokalisert 7.6.21].
- Frichot; Helen, "Eliasson and the circulation of affects and percepts in Conversation". John Wiley & Sons Ltd, 2008. <https://onlinelibrary-wiley-com.ezproxy.uio.no/doi/epdf/10.1002/ad.671> [Lokalisert 7.6.2021]
- Fløgstad, Kjartan, Karin Gundersen, Kjell Heggelund og Sissel Lie. *Surrealisme - En antologi*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1980.
- Goodman, Nelson. *Language of Art*. Andre utgave. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing, 1976.
- Grosz, Elizabeth. "Deleuze, Theory, And Space". *Log*, no.1, (Fall 2003): 77-86.

- Hagen, Pål-Henrik. “Wokeness har gått til hodet på redaktør Kjetil Røed i Billedkunst”. *Subjekt*, (11.04.2021). <https://subjekt.no/2021/04/11/wokeness-har-gatt-til-hodet-pa-redaktor-kjetil-roed-i-billedkunst/> [Lokalisert: 8.6.21].
- Hatterud, Bjørn. “Kunstnere burde stå sammen og ikke krige internt”. *Billedkunst*, (08.02.2021). <https://www.norskebilledkunstnere.no/billedkunst/aktuelt/kunstnere-burde-sta-sammen-og-ikke-krige-internt/> [Lokalisert: 8.6.21].
- Jones, Jonahan. “Don't make fun of the \$120,000 banana – it's in on the joke”. *The Guardian*, (9.12.19). <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/dec/09/the-art-world-is-bananas-thats-what-maurizio-cattelan-been-saying-all-along> [Lokalisert: 8.6.21].
- Jorn, Asger. “Hell Og Hasard”. Oversatt av Agnete Øye. I *Estetikken Ekstreme Fenomenologi*, redigert av Ellef Prestsæter, 27-174. Oslo: Pax Forlag, 2017.
- Kant, Immanuel, *Kritikk av dømmekraften*. Oversatt av Espen Hammer. Oslo: Pax Forlag, 1995.
- Kosuth, Joseph, “Art after Philosophy”, I *Art in Theory. 1900-2000. An anthology of changing ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 852-860. USA: Blackwell Publishing, 2003.
- La Caze, Marguerite og Henry Martyn Lloyd. “Editor’s Introduction: Philosophy and the ‘Affective Turn’”. *Parrhesia*, no.13 (2011): 1-13.
- Leys, Ruth. *The Ascent of Affect: Genealogy and Critique*. Chicago og London: The university of Chicago Press, 2017. (Kindle).
- Leys, Ruth. “The Turn to Affect: A Critique”. *Critical Inquiry* 37, no.3, (Vår 2011): 434-472.
- Massumi, Brian. “The Autonomy of Affect”. *Cultural Critique*, no. 31, *The Politics of Systems and Environments, Part II (Høst, 1995)*: 83-109.
- Mills, Dana. “The Dancing Woman Is the Woman Who Dances into the Future: Rancière, Dance, Politics”. *Philosophy & Rhetoric* 49: no.4, (2016): 482-499.
- QB Gallery, Utstilling: “Existential Extension”, (08.02.18-02.03.18), info: <https://www.qbg.no/Utstillinger/KC-Tidemand-Existential-Extensions> [Lokalisert: 5.6.21].
- Pes, Javier. “Maurizio Cattelan’s \$120,000 Banana Was Ejected From Art Basel Miami Beach After Drawing Unsafe Crowds (and Getting Eaten)” *news.artnet.com* (8.12.19). <https://news.artnet.com/market/cattelan-banana-art-art-basel-1725678> [Lokalisert: 8.6.21].
- Rancière, Jacques. *Aisthesis: Scenes from the aesthetic regime of art*. Oversatt av Zakir Paul. London og New York: Verso, 2019.

- Rancière, Jacques. *Den emansiperte tilskuer*. Oversatt av Geir Uvsløkk. Oslo: Pax forlag, 2012.
- Rancière, Jacques. *Dissensus: On politics and aesthetics*. Oversatt av Steven Corcoran. London mfl: Bloomsbury academic, 2015.
- Rancière, Jacques. “Estetikken som politikk”. Oversatt av Agnete Øye. I *Estetisk teori - En Antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, 533-550. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Rancière, Jacques. *Sanselighetens politikk*. Oversatt av Anne Beate Maurseth. Norge: Cappelens Damm, 2012.
- Rancière, Jacques. “Is there a Deleuzian aesthetics?” Oversatt av Radmila Djordjevic. *Qui Parle* 14 no.2 (Vår/Sommer 2004): 1-14.
- Rancière, Jacques. *The Flesh of Words: The Politics of Writing*. Oversatt av Charlotte Mandell. California: Stanford University Press, 2004.
- Rancière, Jacques og Peter Engelmann. *Politics and Aesthetics*. Cambridge og Medford: Polity press, 2019.
- Selby, Ebbe Christofer. “Avantgarde og studentopprør - en revidert historisering av tidsskriftet Profil”. Mastergradsoppgave i historie. Universitetet i Stavanger. 2018.
- Selby, Ebbe Christofer. “En historie om det moderne og kontemporære”. *Paragone*, (6.11.19). <https://www.tidsskriftetparagone.com/kunst/2019/11/5/en-historie-om-det-moderne-og-kontemporre> [Lokalisert: 9.8.21].
- Tanke, Joseph. “What’s new in Aesthetics?: Jacques Rancière’s ‘Aisthesis’”. *Artnews.com* (30.7.2013) <https://www-artnews-com.ezproxy.uio.no/art-in-america/features/whats-new-in-aesthetics-jacques-rancires-aisthesis-59517/> [Lokalisert: 4.6.2021].
- Tjønneland, Eivind, *estetikk*, I *Store Norske Leksikon* på snl.no Hentet 5.6.2021 fra <https://snl.no/estetikk>.
- Tracy, Jessica L. og Daniel Randles. “Four Models of Basic Emotions: A Review of Ekman and Cordaro, Izard, Levenson, and Panksepp and Watt”. *Emotion Review* 3, no.4, (October 2011): 397–405. DOI: 10.1177/1754073911410747
- Zepke, Stephen. *Art History after Deleuze and Guattari*. Leuven: Leuven University Press, 2017.
- Zepke, Stephen. *Deleuze and contemporary art*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Zepke, Stephen. *The Concept of Art When Art is Not a Concept*. *Performance Philosophy*: 3 no.751 (Desember 2017).

- Wolf, Justin. *Expressionism Movement Overview and Analysis*. TheArtStory.org (Først publisert 1.10.2012. oppdatert jevnlig). URL: <https://www.theartstory.org/movement/expressionism/> [Lokalisert 8.6.21].

