

## 239 JOHANNES BJÖRK

Doktorand

Institutionen för kultur- och medievvetenskaper, Umeå universitet

## JOSEFINE WIKSTRÖM

Lektor

Institutionen för kultur och lärande, Södertörns högskola

# UPPLOPPET SOM DET ABSOLUTA KONSTVERKET

Ett sätt att närma sig figuren "estetiska protestkulturer" är att återvända till april 2012 och från gatan ta steget in på innergården till Auguststraße 69 i Berlin och öppningen av stadens sjunde biennial för samtidskonst, *Forget Fear*. På en banderoll ovanför entrén till KunstWerke kunde vi då läsa "THIS IS NOT OUR MUSEUM / THIS IS YOUR ACTION SPACE". Och strax innanför, på valvet till den korridor som förbinder gården med den stora utställnings-salen stod "OCCUPY BIENNALE" sprayat med stencilerade bokstäver och biennialens logotyp interfolierad i begynnelsebokstaven. Väl inne i salen uppmanade aktivister från Occupy-rörelsen biennialens besökare, dess "voyeurer", att antingen ansluta sig till proteströrelsen genom att "fråga, dela, organisera, närvara, tala, kritisera, föreslå" eller ta livet av sig själva.

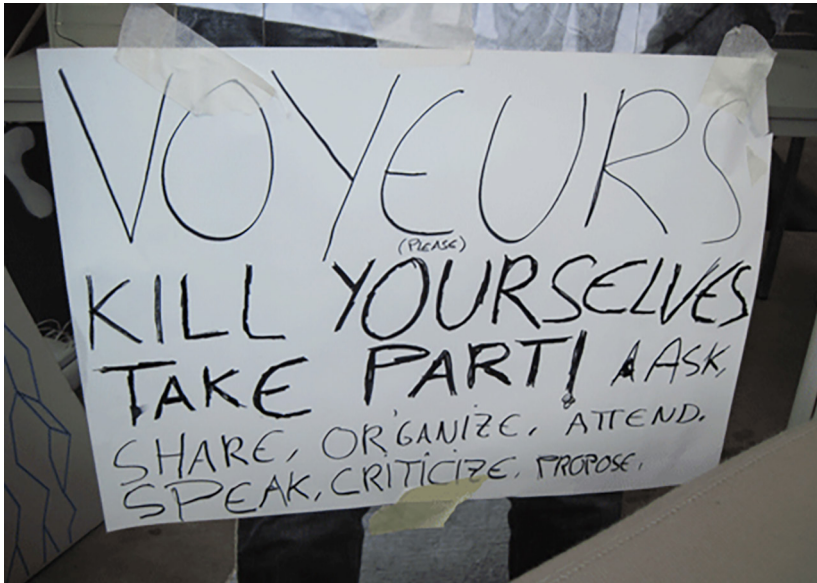
Det är svårt att föreställa sig ett mer tidstypiskt exempel på en inom samtidskonsten förhärskande föreställning om förhållandet mellan estetik och politik, mellan konst och protest. Det framstod därför inte heller som särskilt paradoxalt att en av biennialens curatorer, Artur Żmijewski, i utställningskatalogen sade sig presentera en "konstnärlig pragmatism" med "verkliga effekter", trots att katalogen gick till tryck långt före biennialens öppning och besökarnas möte med verken; tvärtom låg det helt i linje med



**Fig. 1.** *Forget Fear, Berlin (2012)*

en uttalad skepsis inför att "det konstnärliga föremålet, vad det än i övrigt må vara, kan förväntas utföra den samhälls- och politiska uppgift det ålagts förutan mänskligt handlande" (10-11).

*Forget Fear* saknar varken föregångare eller efterlöpare. De senaste årtiondena har präglats av en samtidskonst som på innehållets, formens



**Fig. 2.** *Voyeurs, Berlin Biennale (2012)*

och utställningens nivå rört sig mot protesten och en performativ aktivism. Från 1990-talets etnografiska vändning (Foster) och relationella estetik (Bourriaud), via det tidiga 2000-talets deltagar- och samtalskonst (Bishop; Kestner), går en rak linje till vår tids estetisering av den politiska protesten.

Utvecklingen är förbunden med omvandlingen av en annan "estetisk protestkultur", från vilken den också lånar sin form, men som inte blir synlig förrän vi återvänder ut till gatan. Aktivisten Fredrik Lindblå har på ett precist sätt beskrivit denna andra omvandling i termer av en rörelse "från tåg till parad" som belyser den "föränderliga karaktären hos motståndets manifestationsformer" (148). Denna förskjutning beskriver hur motståndet hos en tidigare, förment homogen industriarbetarklass antog demonstrationstågets form och gav uttryck för "ett telos, vars trovärdighet satts ur spel, nämligen att arbetet ansågs besitta makten att bära sig självt in i framtiden". Från tåget skiljer sig paraden, som tar form i samband

med kapitalets förskjutning från produktions- till cirkulations sfären, dit den tidigare, föreställt homogena men nu verkligt fragmenterade arbetskraften, följer efter. I sin vägran att bejaka någon arbetaridentitet, i sin brist på utfäst riktning och i sin självstärkande spretighet blir paraden för Lindblå "den karnevaliska affirmationen av den skillnad som tåget till sin form förnekar" (150).

Beskrivningen följer i stort en tankefigur som sedan 1960-talet utvecklats inom den italienska marxistiska operaismen och postoperaismen och som ersätter klassmedvetandet som analysmodell och operativ figur med klassammansättningen. Där partiet enligt den förra skulle göra arbetarna politiskt medvetna om deras ekonomiska exploatering och samhälleliga underordning härleder den senare arbetarnas politiska sammansättning ur arbetets tekniska sammansättning (Mohandesi). Ur ett sådant perspektiv står partiet och demonstrationståget i förbindelse med den industriella fabriksproduktionens disciplinära organisering, medan den karnevaliska paraden svarar mot en flexibel och prekär biopolitisk produktion som äger rum i en utvidgad "social fabrik" (Hardt och Negri, 2003, 2007). Liksom Michael Hardt och Antonio Negri – som lånar begreppen karneval och polyfoni från Michail Bachtins romanteori för att beskriva multitudens formering (*Multituden* 246) – betonar även Lindblå motståndets estetiska aspekter, de sinnliga formerna för dess framträdande: tåget sägs vara hypotaktiskt medan paraden är parataktisk, tåget genomkorsar ett givet rum medan karnevalen sätter det i spel (152-153). Negri går än längre och menar att konstnärligt och produktivt arbete inte bara närmar sig varandra inom den biopolitiska produktionen. Det förra ska rent av ha blivit till inbegreppet för det senare: "i kreativt avseende, övertar konstnärligt arbete den ontologiska relevansen hos alla former av arbete" (22).

Varken konstens införlivande av protesten eller protestens estetisering har undgått kritik. Jacques Rancière kritiserar båda för en "etisk omedelbarhet" ("Aesthetic Separation" 62-67), för ett antagande om att det konstnärliga uttrycket respektive protesten inte bara ses som en brytning med sakernas tillstånd, utan också som förkroppsliganden av något eftersträvansvärt som på ett oförmedlat sätt kan överföras till och införlivas av åskådaren/deltagaren. På så vis utesluts den heterologi – det att något

både är och inte är vad det antas vara – vilken Rancière kallar dissensus, och som utgör den gemensamma princip som både bestämmer och sätts i verket av politik respektive estetik. Samtidigt som vi är eniga med Rancière i hans kritik vill vi betona att dessa moderna, historiskt bestämda och samhälleligt specifika former måste kritiseras och upphävas på deras egna immanenta villkor.

Därför vänder vi oss till Theodor W. Adorno, vars kritik av såväl engagerad konst som politisk aktivism är välkänd. Att Adorno skulle avvisa den performativa aktivism som Berlinbiennalen exemplifierar är uppenbart, men han kritiserar också protesten som konstnärligt innehåll eftersom konsten därigenom skulle sälla sig till samma rationalitet som det den protesterar emot ("Engagemang" 108). I det följande skisserar vi grunddragen i Adornos kritik och hans egen dialektiska förståelse av förhållandet mellan konst och protest, men inventerar den också historiskt-kritiskt. För även om Adorno kan belysa begränsningarna hos våra båda "estetiska protestkulturer" ter sig hans kritik av politisk praxis såväl som de förhoppningar han sätter till det autonoma konstverket som problematiska för oss. Inte främst för att hans kritik av politisk praxis gjorts till ett bekvämt men tvivelaktigt påstående om att den politiska aktivismens *subjektivitet* är narcissistisk och reproducerar en nyliberal logik (Johansson 125-142). Snarare handlar det om att det med Adorno inte är möjligt att kritiskt begripliggöra objektiviteten hos de strukturella samhällliga förändringar som inleds mot slutet av hans liv och som utgör ett slags preludium till vår tid. Dessa förändringar – som vi återkommer till, men som i stort gäller kapitalets omstrukturering sedan mitten av 1960-talet och dess allt allvarigare problem med att reproducera värdförhållandet – har konsekvenser för giltigheten i Adornos bestämning av det moderna autonoma konstverk, vilken i sin tur ligger till grund för hans kritik av såväl engagerad konst som politisk aktivism.

För Adorno var konsten det sista kvarvarande område som ännu inte hade underordnats den identitet som det moderna subjektet påtvingar objektet och som det kapitalistiska produktionssättets bytesprocess inordnar både naturen och samhället i. Det moderna konstverket tar visserligen form mot bakgrund av såväl det moderna subjektets uppkomst som ka-

pitalismens utbredning, men antas i sin form även härbärgera något som undgår deras identitetstväng. Rätt tolkat bär det autonoma konstverket spår av en annorlunda, icke underordnande hållning gentemot objektet. Adornos autonoma konstverk, bestämt av men samtidigt avskilt från det samhälle det står emot, kan beskrivas som ett historiefilosofiskt negativ: det registrerar de sår som identitetsprincipen lämnar på objektet samtidigt som det pekar bortom ett samhälle styrt av en sådan princip.

I korthet frågar vi oss om en sådan förståelse av konstverket fortfarande är giltig; om Adornos kritik av engagerad konst och aktivistisk praxis liksom hans eget begrepp om det autonoma konstverket håller streck mot den globala strukturella omvandling som inleds vid mitten av 1960-talet; och om vår inlednings estetiska protestformer verkligen är adekvata svar på denna omvandling. Vi kommer att visa att så inte är fallet. Istället föreslår vi upploppet som en estetisk protestform som kan fogas till övriga protestformer och visa på hur det har en större giltighet än dessa sett mot bakgrund av det kapitalistiska produktionssättets historiskt strukturella förändringar. Som vi kommer att visa är upploppet inte bara omöjligt att införliva i tågets och paradens former, utan det förefaller också såväl historiskt som teoretiskt infria just de löften som Adorno för femtio år sedan menade att konstverket var den sista utposten för.

Undersökningen har sin upprinnelse i Mark Fishers formulering om en "estetisk fattigdom" som drivande i de engelska upploppen under sensommaren 2011 (503-504). Vi rör oss dock i en annan riktning och på en annan abstraktionsnivå. I stället för en kultursociologisk observation gör vi en jämförande analys dels av konstverkets formella bestämning, estetiska processer och löften, dels av upploppet, med särskilt fokus på dess förhållande till varuformen.

#### FRÅN PROTESTENS ENGAGEMANG...

I essän "Engagemang" formulerade Adorno 1958 sin emblematiske kritik av engagerad konst med avstamp i Jean-Paul Sartres tio år tidigare publicerade *Vad är litteratur?* Sartre hade där argumenterat för att autonom konst, med poesin som primärt exempel, är inåtvänd och behandlar orden som *ting*

medan engagerad konst, företrädd av prosan, använder orden som *tecken för ting* och därmed blir ett handlande som engagerar sig i världen (25). För Adorno är uppdelningen inte tillräckligt dialektisk, eftersom den när det gäller engagerad konst "blundar inför den skillnad som ofrånkomligt kvarstår" mellan konst och värld och när det gäller autonom konst förnekar "den oupplösliga förbindelse med realiteten som ligger i att konsten gör sig självständig" ("Engagemang" 95f.). Viljan till engagemang lämnar enligt Adorno också spår i de konstnärliga resultaten, då engagerad konst antingen utmärks av Sartres övertro på subjektet och en blindhet inför det unika med och historiciteten hos de objekt vilka tjänar som konstnärligt material, eller av Brechts alltför objektivistiska och formaliserade metod, vilken dränerar konstverket på en frihet som trots allt återfinns i den ännu kvardröjande individualiteten (101).

Liksom Adorno invänder mot engagerad konst därför att den bortser från det avstånd till realiteten varigenom den bestämts som konst kritiserar han också sin tids politiska aktivism för att den i sin tro på ren praxis dels förbiser de objektivt bestämda samhällsförhållanden den vill gripa in i, dels är oförmögen att identifiera praxis dialektiska förbindelse med teorins abstrakta tänkande. Trots att praxis i omedelbar mening är skild från teorin så är de båda för Adorno dialektiskt förmedlade på så vis att skillnaden dem emellan kan härledas ur den naturbehärskning genom vilken människor upprättas som subjekt, om än med "ett växande främlingskap inför det de utövar sin makt över", något som i förlängningen implicerar "ett erkännande av makten som princip för alla relationer" (Horkheimer och Adorno 24-25).

För Adorno når denna tvingande process sin historiska kulmen med det kapitalistiska produktionssätt som förvandlar varje enskilt föremål till utbytbar vara, något som leder till en erfarenhetsförlust hos subjektet och föder en längtan efter en oförmedlad, förhistorisk praxis ("Marginalanteckningar" 200). Som exempel på en sådan fetischartad skenpraxis anför Adorno både student- och Vietnamrörelsen, men även den amerikanska filosofiska pragmatismen, vilka skulle bekräfta snarare än kritisera samhället: "det omedelbara handlandet, vilket alltid uppmanar en att slå till, är ojämförbart mycket närmare förtrycket än tanken, vilken försöker

andas" (214). För Adorno är det alltså långt värre att omedelbart gripa in mot förtrycket än att ta sig an det teoretiskt.

I stället för att acceptera uppdelningen mellan teori och praxis är en verklig sann praxis för Adorno förmedlad av teorins abstrakta tänkande (en hegeliansk figur som även återkommer i Marx inledning till *Grundrisse*). För Adorno utgör teorin alltså ett nödvändigt moment inom en verklig praxis eftersom det endast är den som kan upprätta ett avstånd varigenom det är möjligt att reflektera över belägenheten för såväl praxis som det objekt som orsakar praxis ingripande.

Gemensamt för Adornos kritik av engagerad konst och aktivistisk praxis är alltså att båda regredierar samhälleligt genom att inte ta sina respektive dialektiska motsatser i beaktande (en kritik som också kan riktas mot såväl Berlinbiennalens som karnevalens politiska aktivism). I en träffande anekdot beskriver Adorno hur Brecht en gång sade sig vara mer intresserad av teater än av att förändra världen. För Adorno belyste utlå-tandet också hur med honom samtida konstnärliga happenings "stundom iscensatta av aktivisterna, rör samman estetiskt sken och realitet" (216). Här blir uttalandet betydelsebärande eftersom vad Adorno iakttog mot slutet av 1960-talet initierade tendenser som sedan kom att leda fram till det slags performativa aktivistkonst som vi beskrev inledningsvis.

### ...TILL FORMENS PROTEST

Engagemangsessän avslutas med att Adorno slår fast att han lever i en avpolitiserad tid som inte ropar på politisk konst, men där politiken "trängt in i de autonoma [verken] och allra mest där deras ambition är att vara apolitiska" (110). Idén om en autonom konst som genomsyras av en politik den endast kan hålla fast vid genom att tåga är en tanke som Adorno utvecklar i postumt publicerade *Estetisk teori*. Där menar Adorno att den autonoma konsten övervinner tillkortakommandena hos såväl den engagerade konsten som den politiska aktivismen genom en särskild form som håller stånd mot samhället samtidigt som den begreppslöst men ändå kritiskt reflekterar över detsamma. Men hur? I den följande diskussionen om *Estetisk teori* fokuserar vi på de aspekter vi tagit upp ovan i diskussionen om engagerad



konst och praxis, det vill säga naturbehärskning och arbetsdelning, som grundlägger uppdelningen mellan såväl subjekt och objekt som teori och praxis. För att förstå hur konstverket i kraft av sin form enligt Adorno blir unikt som protest mot herraväldet ska vi nu se närmare på hur formen beskrivs i *Estetisk teori*.

På samma sätt som praxis och dess åtskiljande från teori tidigare beskrevs som historiskt villkorad av arbetsdelningen beskriver Adorno konsten som bestämd av åtminstone två historiska villkor. För det första uppstår konstnärliga föremål och verksamheter när människan genom naturbehärskningen inrättas som subjekt och hennes föremål inte längre fungerar som rituella artefakter eller tillskrivs kultiska funktioner. Att konsten villkoras av subjektets naturbehärskning implicerar att även naturen bör förstås som en historisk kategori. Naturen framträder först i och med att subjektet trätt ut ur den, varigenom erfarenheten av naturen som förbunden med lycka och skönhet också bör förstås som att "subjektet som något försigvarande och i sig så gott som oändligt" projicerar sig "på naturen och känner sig såsom avskilt vara nära den" (100). Men trots att konsten har som villkor att subjektet träder ut ur och behärskar naturen bär den för Adorno likväl på en frigörande potential eftersom den form genom vilken konsten förvärvar sin autonomi undgår att inta samma hållning gentemot naturen som subjektet.

Genom sin form visar konstverket på subjektets herravälde över naturen, men utan att självt ha något intresse av det, eftersom intresset vore oförenligt med möjligheten att bibehålla den autonomi som konstverkets form inrättar. Samtidigt införlivar konstverket vad Adorno beskriver i termer av ett mimetiskt förhållningssätt – en form av identifikation som föregår begreppen och som följer snarare än underordnar sig objektet – vilket naturbehärskningens rationalitet i övrigt ödelagt (84). Därigenom skulle konstverken enligt Adorno bära på ett spår av den rituella leken samtidigt som de genom mimesis "räddar över något av det amorfa på vilket det såsom avskild form ofrånkomligen gör våld" (79). Likväl är det våld som konstens form gör på den amorfa naturen inte entydigt. Adorno menar nämligen att konstverket inte syntetiserar sitt material genom att likt subjektet låta förståndets begrepp subsumera sinnliga åskådningar,

eller likt varuformen ställa sig över människans arbete och hennes produkter. I stället syntetiserar konstverk formen på materialets egna villkor och förbinder på så vis "formens estetiska moment med våldsfrihet" (19). Enligt Adorno kan konsten dock inte meddela detta innehållsligt, eftersom "kommunikation är andens anpassning till det nyttiga, genom vilket den tar plats bland varorna", varför konstverket bör vara "en efterbild av det tiggande i vilket endast naturen talar" (113), det är "med en ordlös gest [konstverken] blir värtaliga" (336).

Detta implicerar att naturbehärsknigen för Adorno är ett nödvändigt men inte tillräckligt villkor för konstens autonomi i modern mening. Utöver att överge kultiska föreställningar om besjälade naturföremål eller artefakter menar Adorno även, och här kommer vi till det andra historiska villkoret för den moderna autonoma konstens existens, att om "en samhällelig funktion låter sig prediceras om konstverken är den deras funktionslöshet" (321). En sådan samhällelig brist på funktion är en väsentlig aspekt av konstens autonomi för Adorno, men inrättas likväl genom det moderna samhället och dess arbetsdelning. Det är i denna bemärkelse som konsten med en berömd formulering har en "dubbelkaraktär som autonom och *fait social*" (16). Men hur kan konsten som *fait social* bibehålla sin autonomi i ett kapitalistiskt samhälle där allt tenderar att underordnas bytesprocessens ekvivalensprincip? Genom dess form, svarar Adorno entydigt (även om formen, som vi redan anar, är långt ifrån entydig). Och formen beskrivs konsekvent som "sedimenterat innehåll" (15). Vad menar Adorno med denna formel? Och vilken roll har arbetet i den? I det följande diskuterar vi formen som sedimenterat innehåll med särskilt fokus på förhållandet till arbetet och det som Marx kallar för varuformen.

Ett sätt att förstå formeln "form är sedimenterat innehåll" är att konstverket innehåller spår av subjektiva ögonblick som objektiverats i verket – begär, minnen och önsknningar som inte låtit sig formuleras begreppsligt under givna historiska omständigheter. Att form är innehåll kan därtill förstås som att konstverket övertar samhällliga material och tekniker, men behandlar dem som ett slags råmaterial att forma på ett annat sätt än de formats i samhället (som kapitalistiskt produktivt arbete). Som John Roberts formulerat det är konstverkets autonomi beroende av att konstnärens

subjektivitet är bestämmande för samtliga moment i konstverkets produktion, till skillnad från en rationaliserad produktionsprocess (30). Utöver subjektiva ögonblick och subjektets övertagande av samhälleliga material och tekniker kan konstverket som form hos Adorno för det tredje förstås som ett slags konsthistorisk inventering, som en rörelse över genrernas och konstformernas tillkomst, utveckling och upplösning, där traditionen och "det nya" ömsesidigt upprättas som estetiska och historiefilosofiska grundmoment. Exempel på detta för Adorno är Arnold Schönbergs introduktion av tolvtonstekniken, en teknik där alla toner på den kromatiska skalan spelas i "serier i vilka ingen ton får förekomma innan den föregåtts av en annan" (Estetisk teori 207). Det var en teknik som satte musikens helhet på spel och gjorde de mest konservativa kritikerna hatiska (37). Ett annat exempel Adorno tar upp där konstens form överskrider genrer och traditioner är romaner om äktenskapsbrott, vilka tidigare chockade samhället men som efter den "högborgerliga kärnfamiljens uppluckrande" inte längre berör (13). Detta exempel visar, för det fjärde, hur konstnärlig form som sedimenterat innehåll är förbunden med förändringar av de samhälleliga former som utgörs av Karl Marx grundläggande kategorier som varuform, produktivkrafter, produktionsförhållanden och antagonismer, vilka spelar en stor roll för Adorno. Adorno uttrycker detta explicit genom att hävda att samhällets form reflekteras i konsten, som sägs vara "inflätad i den historiska rörelsen av tilltagande antagonismer" (295), vilka "återvänder i konstverket som immanenta formproblem" (16).

Om konstverket genom sin form upprättar ett avstånd till det samhälle det likväl är del av, hur menar då Adorno att konsten skiljer sig från samhällets förhärskande form, det vill säga varuformen? I enkel, oförmedlad bemärkelse beskriver Adorno det som att konstverkens försäljning på marknaden inte är "att missbruka dem, utan den enkla konsekvensen av deras delaktighet i produktionsförhållandena" (335). Med andra ord är konstmarknaden för Adorno inte något negativt utan ett av dess möjlighetsvillkor. Kritiskt betraktat är förhållandet långt mer dialektiskt. För Adorno är konstverken i själva verket "absoluta varor" genom att de "kastar av sig skenet av att vara till för samhället, vilket varor annars krampaktigt upprätthåller". På så vis "inträder det bestämmande produktionsförhål-

landet, varuformen, också i konstverken, liksom den samhälleliga produktivkraften och antagonismen mellan dem". (334) Just genom att bli mer varulik än varan själv, genom att bli "absoluta varor", kan konstverken också immanent kritisera varuformen, eftersom konstverken till skillnad från varan "endast är ett För sig", medan varan måste göra sig gällande "För ett annat". (Ibid., 335) Genom att endast finnas till För sig ska konstverket alltså inte bara förstås som en återspeglning av samhället, som ett ideologikritiskt avslöjande, utan som något som också bär på sin egen estetiska halt och historiska sanning.

#### ADORNOS VARA – EN FORM UTAN SUBSTANS

Ett problem med det formbegrepp som Adornos teori om det moderna autonoma konstverket graviterar kring är att förhållandet mellan konstverkets form och det samhälleliga innehåll som denna form sägs vara ett sediment av aldrig bestäms på ett teoretiskt tillfredställande vis. Adorno framhåller vid upprepade tillfällen att konsten måste förstås på produktions snarare än på cirkulationens nivå. I "Engagemang" kritiserade Adorno Brechts drama *Heliga Johanna från slakthusen* för att "cirkulationssfären, där konkurrenter ömsesidigt skär halsen av varandra, träder i stället för den mervärdestilläggelse i produktionssfären mot vilka några köttgrossisters kamp för sin del av bytet är epifenomen som omöjligt kunnat framkalla en världskris" (101). Kritiken följer den första systemiska rörelsen i *Kapitalet* där Marx slår fast att "mervärdet inte kan ha sitt ursprung i cirkulationen, att det alltså måste försiggå något utanför omsättningen, något som inte kommer till synes i den" (142). Brecht skulle dock inte gjort bättre i att skildra produktionen lika detaljerat som cirkulationen enligt Adorno: "ju mer Brecht fördjupar sig i ekonomin, ju mindre han nöjer sig med bilder, desto grövre missar han det kapitalistiska väsen parabeln handlar om" ("Engagemang" 101). I kritiken och dess implicita antagande om att kapitalismens väsen endast kan framställas bildligt finns också en överraskande estetisk korrespondens med Marx anti-fysiologiska beskrivningar av värdet som något objektivt om än inte materiellt: "varuformen och värdeförhållandet mellan arbetsprodukterna, vari den framträder, [har] absolut ingenting

att göra med deras fysiska natur och de därur härrörande materiella förhållandena. Det är endast ett bestämt samhälleligt förhållande mellan människorna själva" (*Kapitalet* 63).

I *Eстетisk teori* behandlas konstens förhållande till produktionen inte så mycket utifrån verkens motiv eller tema som med avseende på deras plats i och förmedling av en samhällelig totalitet bestämd av varuformen och dess produktion. Förhållandet mellan konst och samhälle ska "inte huvudsakligen sökas i receptionens sfär", skriver Adorno, utan i det som "föregår receptionen: i produktionen" (323). Adorno lyckas dock aldrig konkret beskriva *hur* konsten är förbunden med produktionen. Han påstår endast att den är det men blir sällan mer precis än att konstverk "i egenskap av artefakter, [är] produkter av samhälleligt arbete" (15) eller att konstverk "såsom produkter av samhälleligt arbete [...] avsnör sig från vad de är" (321). Särskilt problematiskt är att Adorno tar *förhållandet* mellan konst och arbete för en *identitet* och till intäkt för sin idé om formen som sedimenterat innehåll: "I konstverken återvänder samhälleliga produktivkrafter såväl som produktionsförhållanden i sin blotta form, avklädda sin fakticitet, eftersom konstnärligt arbete är samhälleligt arbete" (334, vår kursiv). En möjlig tolkning av passagen vore att Adorno inte ser konstnärligt arbete i moderniteten som skilt från det totala samhälleliga arbetet och de sätt på vilka det reproducerar sig, utan att det endast skiljer sig från dessa till sin form, på samma sätt som det skiljer sig från de tidigare perioder då det underordnades särskilda hantverkstekniker samt religiösa respektive akademiska regler och föreskrifter. Samtidigt: skulle det konstnärliga arbetet skilja sig från det produktiva arbetet, om än bara till sin samhälleliga form, så vore det inte just samhälleligt arbete.

En annan möjlighet vore att läsa de återkommande formuleringarna om konstnärligt arbete som samhälleligt arbete i ljuset av en formulering från inledningskapitlet av *Eстетisk teori* som gör gällande att konsten är det "samhälleliga sättandet av en ande som avskilts genom arbetsdelningen" (14). Då måste det understrykas: Även om konstnärligt arbete är samhälleligt *satt* genom arbetsdelningen är en sådan utsaga inte liktydlig med att konstnärligt arbete *är* samhälleligt arbete. I Marx begreppsapparat, som Adorno genomgående använder, betecknar samhälleligt arbete ett

arbete som upprättar värdeförhållandet mellan varor, det *abstrakta* arbete som omvandlar *konkret* olikartade ting till varor "av samma substans, objektiva uttryck för likartat arbete" (*Kapitalet* 38). Arbete kan beskrivas som samhälleligt endast det är värdebildande samt utgör ett moment i den samhällliga förmedling som värdeförhållandet mellan varor (vilka inkluderar arbetskraften) utgör (Postone, kapitel 4). I Adornos diskussion om konstnärligt arbete som samhälleligt arbete och konstverkets varuform saknas däremot begrepp som abstrakt arbete och värde. Därmed saknar hans varuform också substans.

I ett förtätat och upplysande resonemang med avstamp i Adornos formulering om att "det absoluta konstverket strålar samman med den absoluta varan" (*Estetisk teori* 39) menar Stewart Martin däremot att konstverket i Adornos teori "är en starkt fetischerad vara, [...] en sinnlig fixering av abstraktionen, av varuformen, men inte *omedelbart* abstrakt" (23). Martins argument vilar på två av Marx påvisade illusioner inom kapitalismen. Dels att "varan är det värde den ger sken av att vara", vilket inte låter sig utläsas ur en enskild vara eftersom värdet förmedlas mellan flera varor, dels att kapitalet skulle vara oavhängigt arbetet, vilket är det enda som skapar det värde vars förökning är kapitalets egen definition (22). Utifrån dessa premisser argumenterar Martin för att konstverket kan motsätta sig "bytesvärdets universaliserande logik" genom att anföra den första illusionen gentemot den andra, alltså genom att sinnligt insistera på sin egen fetischkaraktär. Att konstverket sinnligt skulle framställa varuformens abstrakta tid, just den värdesubstans som utelämnas av Adorno, är en avgörande insikt som Martin erbjuder – även om en sådan abstraktion nog främst blir synlig negativt, som värdeförhållandets brutenhet, dess krismoment. Hos Adorno däremot postuleras blott förhållandet mellan konstnärligt och samhälleligt arbete, det förblir obestämt, varför konstverket endast kan begripas som vara utifrån cirkulationssfären – trots allt insisterande på produktionen.

Tendensen att förlägga det kapitalistiska produktionssättets epicentrum till cirkulationen återkommer också i de sociologiska texter Adorno skrev parallellt med *Estetisk teori*. 1965 påpekar Adorno att ett kritiskt begrepp om samhällets väsen måste "överskrida det triviala i att alla hänger

samman med alla", även om påståendets "dåliga abstraktion inte så mycket är en produkt av tanken som av det dåliga tillståndet hos samhället som sådant: hos bytesprocessen i det moderna samhället" ("Gesellschaft" 13). När Adorno tre år senare håller huvudanförelset vid tyska sociologiska förbundens årsmöte ger han en fördjupad bild av hur han förstår såväl Marx som tillståndet för den moderna kapitalismen. Under rubriken "Senkapitalism eller industrisamhälle?" ställer Adorno frågan "om det kapitalistiska systemet, hur dess modell än modifierats, fortfarande härskar, eller om industrins utveckling gjort begreppet kapitalism [...] till något överspelat" ("Spätkapitalismus" 354).

Enligt Adorno hade Marx förutsägelser om pauperisering och kriser, om ökade klassmotsättningar och förhöjt klassmedvetande, visat sig felaktiga (354f.). Detta var enligt honom ett resultat av att förutsägelseernas förment "objektiva ekonomiska förklaring", teorin om mervärdet, i praktiken hade vederlagts: "om den andel levande arbete, från vilket mervärdet till sitt begrepp utgår, minskar eller rent av blir marginell på grund av den teknologiska utvecklingen och industrialiseringen [...] påverkar detta kärndoktrinen, teorin om mervärdet" (359). Likväl skulle "den ekonomiska processen" alltså härska över människorna. Här måste vi fråga oss vad Adorno menar med att en teoretiskt vag ekonomisk process, snarare än värdelagen, härskar över människorna. Denna fråga leder oss samtidigt tillbaka till Adornos beskrivning av konstverkets form som sedimenterat innehåll och mer precist till den ovan citerade idén om att "det bestämmande produktionsförhållandet, varuformen, [återfinns] också i konstverken, liksom den samhälleliga produktivkraften och antagonismen mellan dem" (*Estetisk teori* 334).

I anförelset argumenterade Adorno för att det "moderna samhället otvivelaktigt är ett industrisamhälle med avseende på sina produktivkraften", eftersom "metoder modellerade på industrin med nödvändighet utvidgas till andra områden för materiell produktion och förvaltning, till distributionssfären och till alla de områden som kallar sig för kultur". Däremot menar Adorno att "samhället är kapitalistiskt till sina produktionsförhållanden", eftersom människor "ända in i sina djupaste impulser tvingas underordna sig samhällets mekanismer" ("Spätkapitalismus" 361).

Att de industriella metoderna utvidgats till andra områden motiverar miss-tanken att det är dessa metoder, som hör till produktivkrafterna, som är utmärkande och bestämmande för det samhälle som Adorno beskriver. Men i själva verket förhåller det sig tvärtom. För även om Adorno varnar för att se sammanlänkade fenomen som motsatta är han tydlig med att "det är produktionsförhållandena som har övertaget", att "tiden kännetecknas av produktionsförhållandenas makt över produktivkrafterna" (365).

Adornos begrepp om produktionsförhållandena skiljer sig från hur det används inom den traditionella marxismen, där kapitalistiska produktionsförhållanden avser de marknadsförhållanden som har privategdomen som strukturerande princip och vilkas inneboende lagar antas fungera som prissättningsmekanismer, men också leda till att ackumulerat kapital koncentreras på allt färre händer, processer som skulle försiggå ovanför huvudet på de enskilda kapitalisterna. Redan i *Upplýsningens dialektik* hade Adorno tillsammans med Max Horkheimer hämtat inspiration från Friedrich Pollocks framställning av statskapitalismen och "politikens företrädare" och hävdade att "de objektiva marknadslagar som styrde de gamla företagens handlande" hade ersatts av "företagsledningens medvetna val [...], som i fråga om tvångsmässighet inte står de blindaste prismekanismer efter, som förverkligar den gamla värdelagen" (53). En liknande analys upprepas i "Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?", även om Adorno på grund av historiska omständigheter såsom välfärdsstatens starka ställning under efterkrigstiden ägnar mer uppmärksamhet åt statens "dirigistiska metoder", vilka inte ska förstås som "ett främmande element som inympats utifrån, utan [som] en inneboende del av systemet, som exemplariskt självförsvar" (367). Kort sagt för Adorno skulle under 1900-talet den gamla liberala marknadskapitalismen ha ersatts av en postliberal statskapitalism inom vilken bytesprocessens irrationella tendenser hade övervunnits genom statens förvaltning och styrning.

Låt oss sammanfatta. Adorno avvisar aktivismens protester för att vara falsk praxis: I sin brist på teori missförstår de sakernas tillstånd. Adorno avskriver också engagerad konst för att bortse från avståndet till den verklighet som bestämmer den som just konst. Gentemot aktivismens falska praxis framhåller Adorno en verklig praxis som "motsvarar objektets



vilja: praxis följer dess nödställdhet” (205), liksom han mot den engagerade konsten förordar en konst vars autonomi i förhållande till samhället upprättas genom en form som dels återspeglar naturbehärskningen och de olösta antagonismerna mellan produktivkrafter och produktionsförhållanden, dels syntetiseras på materialets egna villkor och på så vis pekar bortom det subjekt och samhälle som syntetiserar genom begrepp eller tvång. Anledningen till att det moderna autonoma konstverket är så betydelsefullt för Adorno är att det, som en funktion av ett samhälle det samtidigt saknar funktion i, fungerar som ett slags historiefilosofiskt negativ i ordets dubbla bemärkelse, något som både avbildar och förnekar sakernas tillstånd, i synnerhet vad Adorno kallar för den totala förvaltningen.

#### UPPLOPPET SOM ABSOLUT KONSTVERK

Parallellt med att Adorno sammanställer *Estetisk teori* påbörjas emellertid en strukturell omvandling av det kapitalistiska produktionssättet som Adorno beskrev det. Historikern Robert Brenner beskriver det som att de ekonomiskt ledande nationerna efter årtionden av obruten tillväxt sedan andra världskriget går in i en kris omkring 1965: ”På såväl individuell som aggregerad nivå föll lönsamheten, särskilt inom tillverkningsindustrin, och en period med minskad avkastning påbörjades”, vilket ledde till att ”investeringsstakten sjönk drastiskt och sekulärt, något som i sin tur förde med sig en lägre tillväxt av output, produktivitet och reallöner, liksom drastiskt höga arbetslöshetssiffror och allt svårare recessioner” (99). Enligt Brenner förklaras utvecklingen av att i synnerhet den tyska och japanska tillverkningsindustri som USA hjälpt till att bygga upp efter andra världskriget kom att bli allt starkare konkurrenter till den amerikanska tillverkningsindustrin på den globala exportmarknaden. Detta ledde till en överproduktions- och överkapacitetskris under vilken kapitalet, i brist på produktiva investeringsmöjligheter, i allt större utsträckning kom att placeras på finansmarknaden (Arrighi).

Kursändringen initierar det globala fenomen vi idag kallar avindustrialisering. I linje med Brenner har historikern Aaron Benanav nyligen framhållit att avindustrialiseringen inte helt låter sig förklaras av vare sig

snabbare teknologisk utveckling eller av att företag i ekonomiskt ledande länder förlagt sin produktion till så kallade utvecklingsländer, utan främst ska förstås mot bakgrund av ett globalt överskott på produktion och teknologisk kapacitet" (26). Han menar också att avindustrialiseringen har sitt korrelerat i en sjunkande efterfrågan på arbetskraft och därmed en omfattande arbetslöshet (*unemployment*) samt en lika utbredd "underanställning" (*underemployment*) (46), det vill säga ett underutnyttjande av arbetskraften. Till skillnad från vad Adorno föreställde sig kom det kapitalistiska produktionssättet alltså att åter drabbas av omfattande problem med att ombesörja reproduktionen av värdeförhållandet: överskottet på kapital som inte investeras och överskottet på arbetskraft som inte efterfrågas. Som Postone påpekat angående Pollock kan vi alltså konstatera att även Adorno "behandlade som linjärt vad som nu förefaller ha varit ett moment i en mer dialektisk utveckling" (391). Men trots en alltjämt ihållande kris för reproduktionen av värdeförhållandet tycks konsten inte närma sig något förverkligande av sina löften, vilket Adorno i slutändan menar vore liktydigt med konstens avskaffande. Som vi sett är det autonoma konstverket hos Adorno beroende av det kapitalistiska produktionssättets varuform. Frågan är vad som händer med det autonoma konstverket i den nya situation som råder enligt Brenner och Benanav, då värdeförhållandet inte längre reproduceras på det sätt som den tidigare gjorts. Om inte det autonoma konstverket längre har samma förmåga att peka på kapitalismens inneboende motsättningar, vilken kulturell form gör då det?

Det finns en "estetisk protestkultur" som går bortom begränsningarna hos det vi inledningsvis beskrev som konstens införlivande av protesten respektive protestens estetisering, liksom Adornos på formen vilande autonoma konstverk: upploppet. Upploppet lämnar demonstrationstågets disciplinära framskridande till sina nostalgiska generationskamrater, men vägrar samtidigt att acceptera paradens bejakande av skillnadernas spel. Upploppet diskuteras dock inte av Adorno.

Så, hur definieras då ett upplopp? Genom en syntes av historievetenskaplig forskning och Marx värde- och kristeori beskriver Joshua Clover upploppet som "en kamp för att sätta priset på varor på marknaden, där det som förenar deltagarna är deras status som berövade och där aktioner

utspelar sig i konsumtionens kontext" (62). Definitionen kan inskräpas genom att ställas i idealtypisk kontrast mot strejken som sätter priset på arbetskraften, och vars deltagare förenas av deras identitet som arbetare samt äger rum inom produktionen. Om upploppet har sin historiska hemvist i cirkulationssfären – vilket E.P. Thompson övertygande visat i sin studie av de engelska brödupploppen under 1700-talet – så återuppstår det i modern skepnad i och med den reproduktionskris för värdeförhållandet som gör att kapital och arbete går skilda vägar.

Mot bakgrund av detta kan Adornos avvisande av protesten som falsk praxis också sägas ansluta sig till vad Thompson kallar för "en spasmodisk historiesyn", där kollektivets handlande ses som oreflekterad spontanitet, och som därigenom "utplånar motivets, uppträdandets och funktionens komplexitet" (156-157). Tvärt emot detta menar Thompson att upplopp utmärks av "en folkslig samstämmighet beträffande vad som var legitimt och vad som var illegitimt" och alltså "förutsatte vissa lidelsefullt omfattade föreställningar om det allmänna bästa" (158).

Enligt Clover är den av krisen frambringade överskottsbefolkningen ett villkor för upploppets fortsatta expansion, liksom det samhälleliga eller abstrakta arbetet utgör substansen för kapitalets förmerande. Detta implicerar att upploppet söker sin absoluta form i något som ligger bortom värdeformen, bortom det som Clover beskriver som "indexförhållandet mellan arbetsinsats och tillgång till nödvändigheter", nämligen i en samhällelig institutionalisering av det han benämner kommunen (224). Kommunen skulle vara ett förkroppsligande av devisen *av var och en efter förmåga, åt var och en efter behov*. En del av detta föregrep Guy Debord när han beskrev plundringen under upploppen i Watts i Los Angeles 1965 som att den verkställde principen "åt var och en efter falska behov" (50). Och där adjektivet 'falska' vittnar om Georg Lukács inflytande och tanken på överskridandet av kapitalismen som arbetets och proletariatets självförverkligande. Upploppet får alltså sin ännu oavslutade renässans i och med de storskaliga samhällsekonomiska omvandlingarna som skedde mot slutet av Adornos liv och det är den estetiska protestform vi vill foga till de tidigare nämnda. Utmärkande för upploppet är avslutningsvis att det närmast schematiskt förverkligar de löften som Adorno tillskrev konstens

autonomi, om än med en betydande reservation: "Konst är det löfte om lycka som blir brutet" (*Estetisk teori* 198).

I sin omedelbara, fenomenologiska och eventuellt klichébemängda form – bankkontorets eller butikens sönderslagna skyltfönster – blir upploppet precis som Adornos konstverk "vältaligt genom sin tystnad", eller som Martin Luther King formulerade det 1967: "upplopp är de ohördas språk". När upploppet söker sig vidare och in genom det sönderslagna skyltfönstret för att plundra butiken verkställer det konkret vad som förblev en abstraktion när Adorno föreslog att det "asociala i konsten är en bestämd negation av det bestämda samhället" (*Estetisk teori* 320). Detta eftersom upploppet till skillnad från konstverket, vilket bestäms genom dess autonomi från samhället, de facto uppfyller kravet på en bestämd negation: att negera det moment som utgör dess dialektiska motsats (varan) och införliva det i sin egen form, vars telos är kommunen. Upploppet griper in och rycker varan ur cirkulationen vid just det tillfälle som den av det samhälleliga arbetet bildade värdesubstansen stod i färd att förverkligas genom varans försäljning.

När upploppet rycker varan ur cirkulationen just innan värdet förverkligas tydliggörs också en kontingens i varuformen och värdeförhållandet, vilken förblir implicit i konstverket: plundringen upphäver det indexikala förhållandet mellan en varas värde och pris. Som Daniel Spaulding påpekat finns det ingen möjlighet att bestämma eller ens uppskatta förhållandet mellan kostnaden för att reproducera det arbete som framställer ett konstverk och det förväntade (eller högst oväntade) pris som konstverket kan komma att betinga. Kontingensen bebor konstverket av den enkla anledningen att framställningen av konstverk aldrig kan produceras som varor, vilka har en given samhälleligt nödvändig arbetstid, även om konstverk senare kan säljas som varor.

I ett samhälle där kapitalet är "ett övergripande subjekt" (Marx 133; Postone 71ff.) och proletariatet därmed bestämt som objekt (Arthur 47) tenderar överskottsbefolkningen för sin del mot abjekt (Endnotes, "An Identical Abject-Subject"). Därigenom blir överskottsbefolkningens upplopp till en praxis helt i linje med Adornos definition av verklig praxis: "det som motsvarar objektets vilja: praxis följer dess nödställdhet" ("Mar-

ginalanteckningar” 205). Huruvida denna nödställdhet sedan är materiell eller kulturell är en fråga av andra rang, vilket Marx också understryker när han på första sidan av *Kapitalet* påpekar att det inte spelar någon roll om mänskliga behov har sitt upphov ”i magen eller fantasin” (31). Samma tanke genomsyrar Fishers invändning gentemot de som kritiserade deltagarna i de brittiska upploppen 2011 för att de inte föreföll vara hemlösa eller svältande. Enligt Fisher finns det inte bara en fysisk utan också en estetisk fattigdom i ett samhälle som ”de rika har materiella och kulturella resurser att plugga ur från” medan de fattiga är ”långt mer inbäddade” häri (503).

Om upploppet som ”motsvarar objektets vilja” förkroppsligar verklig praxis i Adornos mening upphäver det inte bara åtskillnaden mellan subjekt och objekt, utan upprättar också ett förhållande som i likhet med det mimetiska idealet i Adornos estetik föregriper åtskillnaden mellan begrepp och objekt, mellan teori och ting. Ur det perspektivet finns det också anledning att vända Adornos kritik av aktivistisk praxis som saknandes teori gentemot Adorno själv. När Adorno upphöjer teorin förbiser han det tänkande som emanerar ur den aktivistiska praxisen i de alltmer frekvent återkommande upplopp som blivit till vardaglig kamp. Med Jasper Bernes skulle vi alltså kunna invända mot Adorno att ”teori växer fram som del av kampers egna klagöranden”, att ”tänkande inte är något som återfinns utanför kamper, utan något som bebor dem” (175). Ett tänkande som växer fram ur ett handlande som i sin nödställdhet närmar sig objekten/varorna och negerar varuformen och bytesförhållandets identitetsprincip måste ligga betydligt närmare mimesis än en blott teoretisk reflektion över detta handlande.

Avslutningsvis: Adorno menade att hatet mot den moderna konsten registrerade dess sanning på ett mer adekvat sätt än samma konstns apologetiker, därför att hatet insåg att det moderna konstverket sätter konsten som helhet på spel (*Estetisk teori* 37). På samma sätt är upploppet föremål för samhällets hat eftersom det sätter samhället som helhet på spel. Upploppet vill det innevarande samhällets och med det också konstens avskaffande. Upploppet har övertagit konstens roll som det sant icke-identiska.

JOHANNES BJÖRK är bosatt i Göteborg och har varit kritiker och doktorand i litteraturvetenskap vid Umeå universitet. Hans forskning har berört sidospår till den svenska arbetarlitteraturen, vars begreppshistoria också undersökts kritiskt. Liksom den här publicerade artikeln behandlar kommande artiklar estetikens förhållande till arbetet som kapitalets förhärskande samhällsförmedling och kriser som historiskt strukturerande princip. Han har publicerats i forskningsantologier, *Tidskrift för litteraturvetenskap* och *Philosophy of Photography*, liksom i en rad svenska dagstidningar.

JOSEFINE WIKSTRÖM är kritiker och forskare bosatt i Göteborg just nu verksam vid Södertörns Högskola där hon forskar inom projektet Kultur, autonomi, handling (Riksbankens Jubileumsfond 2021-2024). Hon disputerade i filosofi från CRMEP (Kingston University London) och är författare till *Practices of Relations* (Routledge 2021) och *Objects of Feminism* (Uniarts Helsinki, 2017). Hon har bland annat publicerats i *Radical Philosophy* och *Mute* och skriver återkommande danskritik i *Dagens Nyheter*. Hennes forskningsintresse är samtida konst inom en post-Kantiansk kontext med fokus på Marx.

#### THE RIOT AS THE ABSOLUTE WORK OF ART

In this article, we suggest that the notion of “aesthetic cultures of protest” can be understood as designating two broad tendencies in the contemporary field of art and politics: on the one hand, the incorporation of the protest by the art world and, on the other hand, the appropriation of aesthetic traits by social protests. To counteract the ethical immediacy of both, we turn to Theodor W. Adorno’s more dialectical understanding of the relationship between protests and the aesthetic. After being marshalled against art’s internalisation of protest, and the protests’ appropriation of the aesthetic, we assess Adorno’s notion of form and autonomy through an immanent critique that is both conceptual and historical. We argue that Adorno’s aesthetics lacks an understanding of social labour, to which it itself ascribes great conceptual significance, and that recent changes in the global composition of capital and labour has affected the role of social labour in such a way that Adorno’s tendency to identify art’s autonomy with its negativity can no longer be upheld. Finally, we argue that the characteristics, which Adorno ascribes to the work of art has migrated to, and been realised by, a form of protest which reemerged simultaneously with the death of Adorno, namely the riot.

## KEYWORDS

sv: Protester; upplopp; estetik; autonomi; Adorno; Marx  
en: Protests; riot; aesthetics; autonomy; Adorno; Marx

## LITTERATUR

- Adorno, Theodor W. "Engagemang", övers. Lars Bjurman. *Res Publica* 32/33 (1996): 95-111.
- Adorno, Theodor W. *Estetisk teori*, övers. Sven-Olov Wallenstein. Göteborg: Glänta produktion, 2019.
- Adorno, Theodor W. "Gesellschaft". *Gesammelte Schriften Bd 8, Soziologische Schriften I*, Suhrkamp, 1970, s. 9-19.
- Adorno, Theodor W. "Marginalanteckningar om teori och praxis", övers. Anders Bartonek, *Fronesis*, nr. 29/30, 2009, s. 199-218.
- Adorno, Theodor W. "Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft". *Gesammelte Schriften Bd 8, Soziologische Schriften I*, Suhrkamp, 1970, s. 354-370.
- Arrighi, Giovanni. *Det långa 1900-talet: Om makt, pengar och kapitalets globalisering*, övers. Gunnar Sandin, Daidalos, 1996.
- Arthur, Christopher J. *The New Dialectic and Marx's Capital*, Brill, 2002.
- Benanav, Aaron. *Automation and the Future of Work*, Verso, 2020.
- Bernes, Jasper. "Logistics, Counterlogistics and the Communist Project", *Endnotes* nr. 3, 2013, s. 172-201.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012.
- Bourriaud, Nicholas. *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 1998.
- Brenner, Robert. *The Economics of Global Turbulence. The Advanced Capitalist Economies From Long Boom to Long Downturn, 1945-2005*, Verso, 2006.
- Clover, Joshua. *Upplopp. Strejk. Upplopp. Kapitalismens kris och de nya revolterna*. Översättning Oskar Söderlind och Johannes Björk, Tankekraft förlag, 2019.
- Debord, Guy. "Varuskådespelssamhällets nedgång och fall". *Brand*, nr. 3, 2013, s. 47-57.
- Endnotes. "An Identical Object-Subject". *Endnotes*, nr. 4, 2015, s. 276-301.
- Fisher, Mark. "Aesthetic Poverty". *K-Punk. The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004-2016)*, Repeater, 2018.
- Foster, Hal. *The Return of the Real. The Avant-Garde At the End of the Century*, The MIT Press, 1996.
- Hardt, Michael och Antonio Negri, *Imperiet*. Översättning Henrik Gundenäs m.fl., Glänta/Vertigo, 2003.
- Hardt, Michael och Antonio Negri. *Multituden. Krig och demokrati i imperiets tidsålder*. Översättning Oskar Söderlind, Tankekraft förlag, 2007.
- Max Horkheimer och Theodor W. Adorno. *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*. Översättning Lars Bjurman och Carl-Henning Wijkmark, Daidalos, 1996.
- Johansson, Anders. "Vad var kritiken?" *κ&κ – Kultur og klasse*, nr. 122, 2016, s. 125-142.
- Kestner, Grant. *Conversation Pieces. Community and Conversation in Modern Art*. Andra upplagan, University of California Press, 2013.

- Lindblå, Fredrik. "Från tåg till parad". *Glänta*, nr. 2-3, 2013, s. 147-154.
- Martin, Stewart. "The absolute artwork meets the absolute commodity". *Radical Philosophy*, nr. 146, 2007, s. 15-25.
- Marx, Karl. *Kapitalet. Första boken: Kapitalets produktionsprocess*. Översättning Ivan Bohman, Cavefors/Zenit, 1970.
- Mohandesi, Salar. "Class Consciousness or Class Composition." *Science & Society*, nr. 1, 2013, s. 72-97.
- Negri, Antonio. "Metamorphoses". *Radical Philosophy*, nr. 149, 2008, s. 21-25.
- Postone, Moishe. *Time, Labor, and Social Domination. A Reinterpretation of Marx's Critical Theory*. Cambridge University Press, 1993.
- Rancière, Jacques. "Aesthetic Separation, Aesthetic Community." *The Emancipated Spectator*, översättning Gregory Elliott, Verso, 2009, s. 51-82
- Roberts, John. *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling of Art After the Readymade*. Verso, 2007.
- Sartre, Jean-Paul. *Vad är litteratur?* Översättning Mario Grut, Partisan, 1970.
- Spaulding, Daniel. "A Clarification on Art and Value" *Mute*, 28 maj 2015, <https://www.metamute.org/editorial/articles/art-value-and-freedom-fetish-o>. Nerladdad 17 december 2022.
- Thompson, Edward Palmer. "De engelska massornas moraliska ekonomi." Översättning Lars Magnusson, *Brand*, nr. 3, 2013, s. 178-238.
- Žmijewski, Artur. "Foreword". *Forget Fear*. Redigerad av Joanna Warzsa och Artur Žmijewski, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2012.