

---

ISAK WINKEL HOLM

# ÆSTETIK OG POLITIK

## METODEMÆSSIGE REFLEKSIONER PÅ FORANLEDNING AF TRE AKTUELLE ANTOLOGIER

### ANMELDELSE AF

Henrik Kaare Nielsen og Karen-Margrethe Simonsen (red.): *Æstetik og politik. Analyser af politiske potentialer i samtidskunsten*, Århus, 2008 (Klim)

Marie Østergaard Møller & Sara Normann Thorsden (red.): *Æstetik og politisk magt. Otte analyser af aktuelle forhold mellem æstetik og politik*, Uppsala, 2008 (NSU-Press)

Mikkel Bolt og Jacob Lund (red.): *Fællesskabsfølelser. Kunst, politik, filosofi*, Århus, 2009 (Klim)

1.

Det politiske er tilbage. Engang midt i firserne holdt man pludselig op med at bruge begreber som ideologi, afspejling, klasse og produktionsforhold rundt omkring på de kulturvidenskabelige institutter; i stedet begyndte mange at tale om retorik, æstetik, skrift og selvrefleksion. At dømme efter de seneste års universitetsopgaver, ph.d.-afhandlinger, artikler og forskningsnetværk ser det imidlertid ud til, at det politiske har udstået sin karantæne. Ordet "politik" har ændret status fra fy-ord til *buzz word*, det vil sige et ord, som man gerne bruger, også selvom det ikke lige passer i sammenhængen. Denne konjunkturændring skyldes selvfølgelig en intern logik i de akademiske miljøer, men det spiller givetvis også en rolle, at kulturvidenskaberne i dag har til opgave at orientere sig i en verden, hvor politiske konflikter er blevet mere påtrængende.

Tilbagekomsten af det politiske kan helt overordnet karakteriseres som tematisk. De aktuelle kulturvidenskaber fokuserer som regel på en lille håndfuld afgrænsede politiske temaer: biomagt, terror, globalisering, anerkendelse, køn og et par stykker til. Det er på den baggrund ikke overraskende, at kulturvidenskaberne har hentet teoretisk inspiration uden for deres eget felt. Blandt de hyppigst genkommende navne i dag finder man næsten ingen egentlige kulturvidenskabsfolk, men derimod en række filosoffer og sociologer, der har indlagt sig fortjeneste ved at behandle den

ovennævnte håndfuld af temaer: Agamben, Bauman, Beck, Boltanski og Chiapello, Butler, Deleuze, Foucault, Hardt og Negri, Honneth, Mouffe, Žižek osv.

Den tematiske tilgang til forholdet mellem æstetik og politik har på samme tid været indholdsmæssigt frugtbar og metodemæssigt underfrankeret. Også på det punkt adskiller den fornyede politikinteresse sig fra den marxistiske kulturvidenskab, der havde et måske nok kritiserbart, men i hvert fald konsekvent metodemæssigt grundlag i afspejlings- og realismeteorierne. I dag interesserer man sig mere for, *hvad* der dukker op af politiske temaer i kunstværker og kunstneriske praksisser, og ikke så meget for, *hvordan* sammenhængen mellem æstetik og politik skal tænkes.

Det er dette metodemæssige spørgsmål, som jeg vil behandle i det følgende. Den konkrete anledning er to aktuelle antologier med næsten enslydende titler, dels *Æstetik og politik. Analyser af politiske potentialer i samtidskunsten* (ÆP), og dels *Æstetik og politisk magt. Otte analyser af aktuelle forhold mellem æstetik og politik* (ÆPM). Hertil kommer antologien *Fællesskabsfølelser. Kunst, politik, filosofi* (F), hvor et stort antal af bidragene beskæftiger sig med nogenlunde de samme problemstillinger. Tilsammen giver de 33 antologibidrag et glimrende øjebliksbillede af, hvordan det politiske i disse år vender tilbage inden for primært den danske kulturvidenskab. Denne tekst er med andre ord ikke en egentlig anmeldelse – det ville være en lidt uformelig opgave med så mange bidrag – men snarere en metodemæssig refleksion med afsæt i de tre antologier.

Overordnet set rummer antologibidragene tre grundlæggende måder, hvorpå man kan tænke forholdet mellem æstetik og politik. Hvis man forsker i kulturvidenskab i dag og har ambitioner om at se kunstens uvirkelighed i lyset af den politiske virkelighed, har man øjensynlig valget mellem tre metodemæssige forestillingsmønstre: man kan se kunsten som æstetisk repræsentation, som æstetisk erfaring eller som æstetisk praksis.

1. Der er en solid tradition for at opfatte kunsten som æstetisk repræsentation, dvs. som et *billede* af den samfundsmæssige virkelighed. Inden for denne tradition støtter man sig gerne til en indholdsanalyse, der afdækker kunstværkets behandling af politiske og sociale sagsforhold. 2. Cirka siden Kant har der desuden været tradition for at opfatte kunsten som æstetisk erfaring, dvs. som en *bevidsthedsakt*, der karakteriserer enten produktionen eller receptionen af kunstværker, og som på en eller anden måde har konsekvenser for kunstproducentens eller kunstrecipientens håndtering af den politiske virkelighed. Hvis man støtter sig til dette metodemæssige forestillingsmønster, foretager man gerne en formanalyse, der afdækker kunstværkets særegne konfiguration af sit materiale. 3. Endelig findes der en nyere tradition, der vælger at opfatte kunsten som æstetisk praksis, dvs. en praksis, der foregår i et *felt*, hvor diverse aktører opfører deres politiske og sociale konflikter. Denne tilgang er typisk knyttet til en institutionsanalyse, der afdækker forbindelser og friktioner mellem kunstinstitutionen og andre samfundsmæssige institutioner.

Som landet ligger, kan man altså sondre mellem tre grundlæggende heuristiske modeller for kunstens politiskhed, henholdsvis kunsten som et billede (af

den politiske virkelighed), kunsten som en bevidsthedsakt (der spiller en rolle for vores billede af den politiske virkelighed), og kunsten som et felt (hvor politiske erfaringer og konflikter iscenesættes). De 33 antologibidrag kan bruges til at danne en lidt mere konkret forestilling om disse tre metodemæssige skemaer og om deres respektive styrker og svagheder.

## II.

Undersøgelsen af kunsten som *æstetisk repræsentation* foreligger i to forskellige versioner, dels en klassisk afspejlingsteoretisk version, og dels en mere avanceret version, der også medtænker den æstetiske form. I de tre antologier finder man først og fremmest den klassiske version hos forskere, der ikke stammer fra kulturvidenskabelige institutter. Sociologerne Bülent Diken og Carsten Bagge Laustsen skriver om David Finchers film *Fight Club* (der bygger på Chuck Palahniuks bog af samme navn). Deres metode må betegnes som frejdigt indholdsæstetisk: “vi vil se, læse og diskutere filmen *Fight Club* som det, der består, når vi ser bort fra dens filmiske og narrative kvaliteter, nemlig som et stykke fremragende sociologi” (ÆPM: 229). Ifølge Diken og Laustsen lancerer filmen en teori om det sociale bånd, den abonnerer på en samfundsanalyse, og den kan ligefrem kritiseres for ikke at formulere et alternativ til den eksisterende kapitalisme (ÆPM: 226, 233, 249). Rent metodemæssigt er Diken og Laustsen med andre ord nogenlunde på linje med 70’ernes ideologikritiske læsninger, hvilket som bekendt ikke behøver at være spor pinligt: der er tale om en læseværdig artikel, der trækker øjenåbnende perspektiver fra filmens grundlæggende affekt – brækforfølelsen ved det tranceagtige velbehag i den moderne forbrugerkapitalisme – til en række avantgardeteorier om moderne subjektiveringsprocesser (de gamle kendinge Žižek, Deleuze, Guattari, Boltanski og Chiapello).

Også politologen Marie Østergaard Møller opfatter kunsten som en repræsentation af samfundet. Hendes tese er, at statistikken i den moderne verden har overtaget kunstens traditionelle rolle, og den var at fungere som “en æstetisk repræsentationsform, som anvendes af det politiske system til at synliggøre den sociale sammenhængskraft og dermed også statens magt” (ÆPM: 141). Ifølge dette metodemæssige perspektiv er – eller rettere var – kunstens rolle at “afspejle den sociale verden” (ÆPM: 158), og det vil blandt andet sige at sætte dagsorden og definere og konstruere fællesskabets problemer (ÆPM: 161).

Den mere avancerede version af kunsten som æstetisk repræsentation finder man blandt andet hos Niels Albertsen i et af de tre antologiers mest læseværdige bidrag. Artiklen “Jazzen, politikken og det politiske” holder sig ellers til modellen kunsten-som-felt, men hen imod slutningen skitserer Albertsen en tese om, at jazzbandets “swingende kollektiv” kan tolkes som et utopisk billede af et forsonet politisk fællesskab. (Det er i øvrigt en tese, som også er blevet formuleret om de mangestemmige ensemblesatser i Mozarts operaer). Kunsten er altså et billede, men den er et billede snarere i kraft af sin form end sit indhold: “Denne jazzgruppens

politiske styreform mellem liberalisme og kommunitarisme, en styreform, der har musikens stadige tilblivelse gennem alles frie, interaktive improvisation som princip, vil jeg kalde kommunistisk, på ingen måde med reference til de stater og styreformer, som i det 20. århundrede blev betegnet således” (ÆPM: 132).

Den norske litterat Marit Grøta finder en tilsvarende tilgang til det politiske i Friedrich Schlegels poetik, ifølge hvilken kunsten er politisk ikke ved at *handle om* et politisk fællesskab, men ved at *handle som* et politisk fællesskab. De tidligt romantiske fragmentsamlinger er ifølge Schlegel et eksempel på en sådan æstetisk *Geselligkeit*; mylderet af tekstfragmenter holdes sammen “i dette frie og jævnyrdige samvær, i hvilket borgerne i den fuldkomne stat” befinder sig (F: 134).

### III.

Hvis man opfatter kunsten som *æstetisk erfaring*, er den ikke et produkt, der repræsenterer den sociale virkelighed, men snarere en proces, der bearbejder vores allerede eksisterende billeder af virkeligheden. Også denne tilgang findes i to forskellige versioner i antologierne, henholdsvis en diskursteoretisk og en avantgardeteoretisk.

Førstnævnte præsenteres øjenåbnende af mellemøstforskeren Morten Valbjørn i artiklen “Film (s)om internationale relationer”. Forholdet mellem filmmediet og den internationale politik er traditionelt blevet tænkt med udgangspunkt i repræsentationens model, ifølge hvilken filmene må forstås som en form for “vindue mod verden” (ÆPM: 189). Heroverfor placerer Valbjørn den nyere diskursteoretiske forskning på området. Den vælger i stedet at undersøge, hvordan filmene forholder sig til kulturens foreliggende “imagebank”, det vil sige det arsenal af sprog og billeder, der skaber vores fælles forståelse af den internationale politik (ÆPM: 197). Set i dette perspektiv er filmene en del af en langt mere omfattende diskursiv praksis, men de er samtidig også en kritik af vores halvvejs ubevidste repræsentationsmekanismer, for så vidt som de udfordrer og denaturaliserer de fremherskende fortællinger om internationale relationer (ÆPM: 204).

Camilla Paldam anlægger et tilsvarende perspektiv på den engelske kunstner Damien Hirsts “biopolitiske installationer”. Hirsts værker fungerer som “politiske øjenåbnere”, skriver Paldam, for de “kan virke afdækkende og bevidstgørende i forhold til den måde, hvorpå biomagten influerer vores liv” (ÆP: 108). På dette diskursive niveau er værkerne med andre ord “fremmedgørende på brechtsk maner” (ÆPM: 114).

Formuleret med denne anmeldelses begreber foreslår Jakob Ladegaard at skifte metodemodel fra æstetisk repræsentation til æstetisk erfaring i tolkningen af den danske socialrealistiske litteratur. Kritikere og forfattere har ellers været nogenlunde enige om at forstå socialrealismen som et særligt pålideligt billede af den samfundsmæssige virkelighed. Denne ambition om pålidelig samfundsskildring har imidlertid haft en tendens til at bekræfte de eksisterende forestillinger om et samfund, der er ordnet i statiske klasser, grupper og typer. Med afsæt i Jacques Rancière foreslår Ladegaard at tolke socialrealismen som en bevidsthedsakt, der

lader den sociale virkelighed komme til syne på en anderledes måde: “For mig at se er problemet med såvel kritikere som forfatterne til den sociale litteratur, at de opprioriterer den repræsentative side af realismens dobbelte logik og erstatter den kreative og egalitære brydning af de gængse sociale identiteter med en halvhjertet og formynderisk fejring af menneskets værdighed [...]” (ÆP: 96). Rancières lidt uklare begreb om “rekonfiguration” – det er det, der i citatet ovenfor omtales som “den kreative og egalitære brydning” – betegner den diskursive omkalfatring, der finder sted i den æstetiske erfaring.

Af andre bidrag, der bygger på den diskursive udgave af kunsten som bevidsthedsakt, kan man nævne Lotte Philipsens artikel om den globalt orienterede kunstscene (der fremkalder en “uophørlig konfliktuel forhandling af diskursive formationer”, ÆP: 136); Mads Anders Baggesgaards artikel om Michel Houellebecqs utopiske roman (der er et “middel til afkodning og genkodning af tekstuelle og diskursive strukturer i samfundet”, ÆP: 51); samt Charlotte Greves artikel om den russiske kunstteoretiker Boris Groys (der blotlægger den ideologiske forbindelse mellem kunst og liv i stalinismens æstetiske diskurs, ÆP: 70).

Den avantgardeteoretiske version af modellen kunst som bevidsthedsakt ser på tilsvarende vis den æstetiske erfaring som en proces, der gør et eller andet ved vores gængse repræsentation af virkeligheden. Men det, kunsten gør her, er snarere en destruktion end en refleksion; det drejer sig i denne tradition ikke om at bevidstgøre politiske repræsentationer, men snarere om at umuliggøre dem. Jacob Lund foreslår en sådan tolkning af Becketts *The Unnameable*. Becketts værk, skriver Lund, “saboterer [...] den diskursive udsigelses formelle apparat ved ikke at lade nogen identificere sig med og påtage sig dens tid, sted og person” (ÆP: 79). Hvis vi antager, at subjektet konstitueres som sprogligt og politisk subjekt gennem en række talehandlinger – jeg understreger her ordet “hvis” – så kan man forsøge at unddrage sig det politiske gennem en Beckett’sk “negering eller ‘u-sigen’” af det sproglige subjektiveringsmaskineri (ÆP: 83). Andre versioner af dette avantgardeteoretiske perspektiv findes i en række hidtil uoversatte og stadig læseværdige originalbidrag af Jean-Luc Nancy og Giorgio Agamben i antologien *Fællesskabsfølelser*.

#### IV.

Undersøgelsen af kunsten som *æstetisk praksis*, endelig, foreligger i henholdsvis en sociologisk og en avantgardeteoretisk udgave. Niels Albertsens analyse af jazz og politik tager udgangspunkt i Pierre Bourdieus begreb om det sociale felt. Op igennem historien har jazzens sociale felt været gennemkrydset af en række politiske antagonismer, heriblandt modsætningen mellem sort og hvid, mellem folkemusik og populærmusik og mellem jazzmusik og klassisk musik. Det afgørende i dette sociologiske perspektiv er således ikke at se jazzen som et billede af virkeligheden, men som et rum, en platform, en danseplads, hvor mennesker har mulighed for at agere politisk og socialt.

Lene Tortzen Bagger tænker inden for den samme model, når hun tolker en

række helt nye og primært danske kunstværker som invitationer til deltagelse. Det metodemæssige udgangspunkt er her Nicolas Bourriauds “relationelle æstetik”, der opfatter kunst som kunstpraksis, dvs. som en konkret social sammenhæng, et “udvekslingsområde, hvori den menneskelige forhandling kan finde sted” (ÆP: 151).

To parallelle bidrag undersøger, hvad det vil sige, at sociale praksisser uden for kunstinstitutionen i disse år har en tendens til at blive mere og mere “kunstagtige”. Jan Løhmann Stephensen tager udgangspunkt i sociologerne Luc Boltanski og Eve Chiapello og diskuterer, hvilke konsekvenser den moderne kapitalismes “allestedsnærværende kreativitetsdiskurs” har for vores forestillinger om og forventninger til kunstinstitutionen (ÆP: 35). Henrik Kaare Nielsen nærmer sig de aktuelle sammenflydninger mellem det politiske og det æstetiske praksisfelt (ÆP: 185). Også han hæfter sig ved den moderne verdens stærke og problematiske “æstetiseringstendens”, dvs. den gradvise de-differentiering af sociale praksisser, fx den kunstneriske og den politiske. Det metodemæssige fokus er her kunsten ikke som repræsentation eller erfaring, men netop som social praksis.

Af andre bidrag, der bygger på denne metodemodell, kan nævnes Louise Ejgød Hansens artikel om teater- og kulturpolitik, Rasmus Ugilts artikel om skandaleudstillinger og Hans Hauges polemik mod statslig kunststøtte.

Den avantgardeteoretiske interesse for den æstetiske praksis afsøges i Mikkel Bolts to bidrag. I den ene artikel skriver han om den situationistiske avantgarde, der mente, at skuespilsamfundet holdt samfundsborgerne i tømme ved hjælp af et flimmer af bedøvende æstetiske billeder. Opgaven var derfor at sprænge kunstinstitutionens produktion og cirkulation af anæstetiserende billeder gennem en revolutionær æstetisk praksis (ÆPM: 23). I sin anden artikel fortæller Bolt underholdende om Georges Bataille og hans syrede avantgardegruppe Acéphale, der i midten af 1930’erne afstod fra at skabe kunstværker for i stedet at mødes i en skov uden for Paris og gennemføre obskure ritualer under et tordenramt egetræ. I en politisk fortvivlelse, der grænser til det tragikomiske, forestillede de sig, at denne værkløse æstetiske praksis skulle grundlægge en ny, dionysisk religion (F: 16).

## V.

De tre skitserede metodemodeller – billedet, bevidsthedsakten, feltet – rummer hver især et udvalg af endemiske teoretiske uklarheder. Den slags lokale tågedannelser kan f.eks. tage form som uoversættelige metaforer eller begrebslige blankochecks. De 33 antologibidrag er ikke kun interessante i kraft af alt det væsentlige, de siger om konkrete overlap mellem æstetik og politik; de er også interessante i kraft af alt det, som de – og det vil sige: som vi, kulturforskerne i dag – har vanskeligt ved at artikulere teoretisk. Bidragene kan med andre ord studeres som symptomer på de indbyggede maskinfejl i vores foreliggende repertoire af metodemodeller. I denne korte tekst har jeg kun plads til at pege på tre sejlivede, men problematiske metaforer, der for mig at se indsnævrer og skævvrider de tre metodemæssige skemaer.

Forestillingsmønstrer kunsten som billede har en tendens til at tage form som

en mere begrænset metafor: kunsten som *spejl*. Denne metaforiske forestilling ligger bag de velkendte begreber om genspejling, afspejling og realisme. Der er tale om et sæt af begreber, der i disse år har lav *street cred* i de kulturvidenskabelige miljøer, men ikke desto mindre har spejlets metafor en bemærkelsesværdig evne til at overleve den massive teorihistoriske fortrængning.

Når spejlets metafor er resilient, er det, fordi den tilbyder en anskuelig og over-skuelig model for den æstetiske repræsentation af den samfundsmæssige virkelighed. Når metaforen imidlertid skaber problemer, er det, fordi den tager sig betalt ved at holde den teoretiske fantasi fanget i en platonisk mimesis-forståelse. Det vil sige en tænkning af den æstetiske repræsentation, der ser kunstværket som en 1:1 kopi af en objektiv verden, og som på den baggrund vurderer kunstværkets kopi ud fra, hvor godt den så ligner originalen. Den teoretiske opgave må her være at frigøre repræsentationens model fra den indsnævrende spejlmetafor, og det vil sige at gentænke kunstens bidrag til den sociale imagination.

Forestillingsmønstrer kunsten som bevidsthedsakt har en tilsvarende tendens til metaforisk forsnavring, nemlig når man opfatter den æstetiske bevidsthedsakt gennem metaforen: kunsten som *forhandling*. Forhandling er et metaforisk begreb, der, så vidt jeg kan overskue, opstod i 1970'erne sammen med den angloamerikanske *new historicism*. Metaforen findes også i andre udgaver, der er velkendte fra engelsksproget kulturvidenskab af progressiv observans: vi har vænnet os til at læse og skrive om, hvordan et kunstværk *contests, confronts, interrogates, debates, questions*, osv.

Når forhandlingsmetaforen pludselig blev teoretisk attraktiv, var det, fordi den kunne bruges som en vej ud af spejlmetaforens forestilling om en 1:1 kopi. Kunstværket er ikke passiv afspejling af en billedløs, objektiv verden; det er en aktiv forhandling med det foreliggende kulturelle arsenal af verdensbilleder. Verden er altid allerede billedimprægneret. Forhandlingsmetaforen er imidlertid håbløst antropomorf, og det giver problemer. I en politisk forhandling mødes mennesker med formulerede intentioner og formulerede interesser for at overbevise hinanden ved hjælp af argumenter. Det, der foregår i et kunstværk, har ikke mange ligheder med det, der foregår i et forhandlingslokale eller et parlament. Begge steder finder man ganske vist en slags bearbejdning og transformation af eksisterende diskursive mønstre og meninger – men i kunstværket har denne bearbejdning kun meget glimtvis form som en egentlig argumentation. Den teoretiske opgave bliver her at frigøre den æstetiske erfarings metodemodel fra den antropomorfisme, der tegner et alt for anskueligt billede af forhandlende politiske aktører.

Endelig forsnavres forestillingsmønstrer kunsten som praksis, for så vidt som man opfatter denne praksis gennem metaforen: kunsten som *aktion*. Denne teorimetafor er ikke helt så klart kontureret som spejlet og forhandlingen; i antologibidragene er der snarere tale om en klynge af metaforer: Mikkel Bolt skriver om situationisternes praksis som en form for aktivisme (en “æstetisk aktivitet drevet af revolutionær bevidsthed”); Henrik Kaare Nielsen skriver om den æstetiske praksis som en “intervention”; Lene Tortzen Bager skriver om kunstværket som et tilbud

om “aktions- og deltagelsesmuligheder”; Niels Albertsen skriver om jazzentusiastens “involverethed” i jazzens spil.

Når denne metafor (eller denne metafor-familie) er attraktiv, er det, fordi den gør det muligt at sondre mellem god og dårlig æstetisering. Den gode er den, man finder i den aktivt aktionerende og kritiske kunst; den dårlige er den, man finder i det senkapitalistiske samfunds passiviserende billedbombardement. Når aktionsmetaforen er problematisk, er det, fordi også den er antropomorf. Den bagvedliggende anskuelige forestilling er en *passage à l'acte*, hvor en gruppe mennesker tager sig sammen og går ud på gaden med deres bannere og plakater. Det er ikke tilfældigt, at Henrik Kaare Nielsen blandt andet bruger Solvognens berømte Julemandshær som eksempel på den prisværdige sammenblanding af æstetisk og politisk praksis. Denne antropomorfe og svagt revolutionsromantiske indfarvning af begrebet er forståelig, men den blokerer for en mere præcis beskrivelse af den æstetiske praksis. Det kan dårligt være et kriterium for en vellykket æstetisk praksis, at den ligner en revolutionær menneskemængde. Den teoretiske opgave består altså også her i en frigørelse fra en forsnævrende og antropomorfiserende metafor. En sådan metaforkritik ville kunne skabe rum for en mere nøgtern begrebslig beskrivelse af, hvordan æstetiske praksisser iscenesætter og bearbejder det kulturelle grundlag for det politiske liv.

For at sammenfatte: hvis man tænker kunsten som æstetisk repræsentation, får man typisk problemer med spejlets metafor (hvad enten man nævner ordet spejl eller ej). Hvis man tænker kunsten som æstetisk erfaring, får man gerne problemer med forhandlingens metafor (i en af dens mange afskygninger). Og hvis man tænker kunsten som æstetisk praksis, får man i hvert fald nogle gange problemer med aktionens metafor (eller beslægtede metaforer). Hermed har jeg peget på et lille udvalg af sejlivede teoriforbistringer, som man ikke bare finder i de tre antologier om æstetik og politik, men overalt i de aktuelle kulturvidenskaber.

Antologibidragene demonstrerer imidlertid ikke kun de ovennævnte teoretiske problemer; de demonstrerer først og fremmest, at det faktisk er frugtbart at tænke forbindelsen mellem æstetik og politik med afsæt i henholdsvis billedets, bevidsthedsaktens og feltets metodemodell. Trods repræsentationens teoretiske lavkonjunktur dokumenterer en række af antologibidragene, at det giver mening at undersøge, hvordan kunstværker producerer social imagination, og det vil sige: forestillingsbilleder af faktiske og forestillede fællesskaber; alt andet ville også være underligt. Antologierne viser også, at det er påtrængende vigtigt at forstå, hvordan den æstetiske erfaring bearbejder den “imagebank”, der ligger til grund for den sociale imagination. Og endelig peger de på den æstetiske praksis som et vigtigt og endnu ikke fuldt udforsket aspekt af kunstens applikation og transformation af den sociale imagination.

På den måde indkredser antologierne tre vigtige områder for de kommende års kulturteoretiske arbejde. De fortæller ikke bare noget om det politiskes tilbagekomst til kulturvidenskaberne, men stiller også en opgave til de aktuelle kulturvidenskaber. De bedste antologibidrag er allerede gået i gang med at løse denne opgave; de nøjes



ikke med at anvende det foreliggende repertoire af teorimetaphorer, men forholder sig kritisk og begrebsligt reflekteret til metaforerne, og de nøjes heller ikke med bare at resumere udenlandske teoretiske berømtheder, men har en klar forestilling om, hvilke problemer der skal belyses med teoridiskussionen.

Mikkel Bolt giver et bud på en løsning af denne opgave i en vigtig note til situationisme-artiklen. Her præsenteres et bidrag til en metodemæssig afklaring af forholdet mellem kunst, æstetik og politik, der et langt stykke ad vejen flugter med denne artikels tredeling. “De tre vigtigste måder, hvorpå æstetikken kan have en politisk funktion,” skriver Bolt, er: “1) forestillingen om den æstetiske smagsdoms grundlæggelse af et politisk fællesskab, 2) kunstens affirmative karakter (den æstetiske “misforståelse” af kunstværkets funktion) og 3) æstetiseringen af hverdagen, der findes i to modsatte versioner, dels den ‘negative’ som f.eks. fascismens æstetisering af politikken, dels den ‘positive’ som avantgardens sammensmeltning af kunst og liv” (ÆPM: 43). Formuleret med mine begreber er det første punkt et spørgsmål om den æstetiske *erfaring* og denne erfarings mulige skabelse af en *sensus communis*. Min kommentar – på baggrund af de 33 antologibidrag – vil her være, at erfaringens metodemodel rummer flere aspekter end blot den begrebsløse følelse af at indgå i et politisk fællesskab (se hertil f.eks. Ladegaards artikel). Det andet punkt er et spørgsmål om æstetisk *repræsentation* som en bekræftende og fasthamrende gentagelse af det bestående. Æstetiske repræsentationer kan uden tvivl have denne ideologiske funktion, men for mig at se er det langt fra den eneste måde, hvorpå billeder af verden kan fungere politisk (se hertil f.eks. Diken og Laustsens artikel). Det tredje punkt er endelig et spørgsmål om æstetisk *praksis* som en bestræbelse på at ændre den ekstra-æstetiske hverdag. På baggrund af antologibidragene vil min kommentar endnu en gang være, at praksissens metodemodel rummer flere aspekter end spørgsmålet om hverdagen (se hertil f.eks. Albertsens artikel).

Der forestår en teoretisk opgave, der handler om at afklare kulturvidenskabens tre dominerende metodemodeller. Denne opgave lader sig bedst løse, tror jeg, hvis man er i stand til at tænke på tværs af grænserne mellem disse tre modeller. For mig at se består opgaven ikke i at træffe det rigtige valg mellem kunsten som henholdsvis repræsentation, erfaring eller praksis – men i at nå frem til en mere dybtgående forståelse af, hvordan disse tre aspekter af forholdet mellem æstetik og politik hænger sammen.

Isak Winkel Holm er lektor ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet