

Bent Fausing

Æstetik, kommunikation, socialisation

Indledning 36

Æstetik og fascinationsformer 38

Sanselighedens skæbne 38 – Ændringen af fantasivirksomheden, medierne og sansemulighederne 42 – Den æstetiske binding af fantasien. Driftmodellering og æstetik 45

Sanselighedens dobbelthed 48

Æstetik og historicitet. Æstetiseringen af politikken 51

Den repræsentative offentligheds æstetik 51 – Fascismen og social-realismen 65 – Den æstetiske fascinations binding i ideologien og i varerne/vareæstetikken 66 – Tilbage til naturen 67 – Autoritetens rolleændring. Mandens dobbeltbillede og pigeopdragelsen 69

Sammenfatning og perspektivering ved hjælp af nogle erkendelsesteoretiske og bevidsthedsmæssige synspunkter 74

Noter 79

Litteraturliste 82

1. Indledning

Indledningsvis vil jeg søge at skitsere den umiddelbare grund til at gå i gang med emnet „Æstetik, kommunikation, socialisation“.

Det har i en del år ikke været god tone at tale om æstetik. I opgøret med den borgerlige æstetik var man tilbøjelig til at identificere al beskæftigelse med æstetik som borgerlig og dermed al æstetik som borgerlig. Reaktionen var til en vis grad forståelig omend ikke rigtig; området er for vigtigt til at overlade til bagstrævet. Derimod fremtrådte især socialvidenskaberne som undervisnings- og forskningsfelter, der umiddelbart havde berøring med det politiske og det sociale. Dette førte bl. a. til en nødven-

dig samfundsmæssiggørelse af visse discipliner, der dog ikke nødvendigvis medførte en sammenkædning af disciplinerne (men altså en ukritisk udelukkelse).

Uden at ville fremtræde som den store forsoner eller lægge det store forsonende skær over emnet vil jeg mene, at man med fordel kunne sammenkæde *æstetik* og *socialitet*. Det medierende led imellem de to nævnte størrelser bliver *kommunikationen*, dvs. viderebringelsen af det æstetiske udtryk i en social sammenhæng.

Det *æstetiske* går ikke kun på det 'kunstskønne', men nærmere bestemt på sanseligheden, modelleringen af den menneskelige sensibilitet. *Kommunikationen* er de påvirknings- og formidlingsinstanser, medier, hvorigennem den æstetiske prægning af menneskets sansestruktur finder sted. Denne påvirkning er – i og med at den er bevidsthedsformende – en *socialisationsfaktor* og må for at have effekt korrelere med den primære socialisation i barndommen (eksempel til belysning: vareæstetikken har ingen effekt, hvis kvinden ikke allerede var opdraget til at være objekt).

For at anskueliggøre den før nævnte sammenkædning af artiklens begreber – æstetik, kommunikation, socialisation – og hvor i en forsknings- og undervisningsproces, de kommer ind, vil jeg opstille følgende model:

<i>Begrebsniveau</i>	<i>Undervisnings- og forskningsniveau</i>
1) politisk-økonomisk	→ økonomisk struktur, statsmagt
2) institutionelt-historisk	→ offentlige og private medier, deres historiske betingethed og udvikling; medier i produktions- og distributionsleddet
3) sociologisk	→ klasse- og lagforhold og andre relevante sociologiske specificeringer
4) social-psykologisk	→ køns- og klassespecifikke bevidstheds- og receptionsmonstre
5) æstetisk	→ teksternes udformning, indhold, budskab etc.

Nummereringen gælder kun for at hjælpe overskueligheden. Der er ikke tale om nogen nedtælling eller for den sags skyld optælling eller, at man er nærmere tæmpen, når man er ved nummer et. Alle niveauerne er nødvendige, hvis man vil søge en materialistisk bestemmelse af æstetikken uden, at jeg dog her af pladsmæssige grunde kan dække alle aspekterne i de analyser, der bliver foretaget.

I det følgende vil jeg nærmere forsøge at bestemme *hvilken del* af de æstetiske, kommunikative og socialisationsmæssige teorier og de hertil knyttede analyseemner, som jeg mener er anvendelige *i denne sammenhæng*. Det drejer sig jo for alle tre begrebers vedkommende om brede områder, der i og for sig kan lægges alt i.

2. Æstetik og facinationsformer

a. Sanselighedens skæbne

Walter Benjamin taler om fascismen som en æstetisering af politikken¹ og tænker hermed på den ydre, kvasi-feudale iscenesættelse af det politiske liv. Man kan karakterisere fascismen som en *refeudalisering* af samfundet, en udvidelse og intensivering af den feudale *repræsentative* offentligheds skue-spil gennem de nye reproduktionsmedier. „Fascismen ser sin frelse i at lade masserne komme til *udtryk* (men absolut ikke til deres ret)“². Fascismen søgte i eminent grad at lade masserne komme tilsyneladende til udtryk i medierne i form af store bygningsværker, masseoptog, svulmende muskler og lignende, hvorved deres ret kun skinagtigt blev opfyldt. Eller rettere: undertrykkelsen af deres ret antog æstetiske facinationsformer. Denne refeudalisering af det politiske liv ved bl. a. at genopdyrke og intensivere den repræsentative kunst og i det hele taget den repræsentative offentligheds former for legemliggørelse af magten er unik for fascismen (mere herom senere i afsnit 4: „Æstetik og historicitet. Æstetiseringen af politikken“ s. 51 ff.).

Men også andre udformninger af det borgerlige samfund har og havde sin form æstetisering af det politiske, hvor man i æstetisk form søgte at give udtryk for en samfundsmæssig totalsyntese, hvor

alle led i samfundsmaskineriet var i harmoni med hinanden, styret af den naturbestemte fornuft. Tilsyneladende at gribe og omfatte hele verden er en central ideologisk funktion ved den borgerlige offentlighed (jvf. fjernsynet nu). Det vil sige det borgerlige samfund blev gengivet som et harmonisk hele hvor alt passede sammen, var æstetisk tiltalende efter devisen 'det skønne er det gode og sande'. Jürgen Habermas bestemmer den feudale repræsentative offentlighed som *retorisk*, hvorimod den klassiske borgerlige offentlighed er karakteristisk ved at være centreret om *diskussionen*³. På samme måde var æstetikken under feudaloffentligheden kun en stillen til skue, ikke noget folket selv kunne deltage i. Det gælder også for en del af befolkningen nemlig arbejderklassen under den borgerlige offentlighed; men man foregiver, at muligheden for, at alle på lige fod kan deltage i det skønne og gode, ligger åben for enhver. Får man ikke adgang til det skønnes og godes rige er det, fordi man ikke er nogen af delene selv, eller fordi man er uopmærksom og doven. Set fra borgerskabets synspunkt er det rigtigt: de omgås adelen, danner selv et nyt adelskab, og for at manifestere opstigningen overtager de den egentlige adels ritualer og vaner og udvikler først senere egne⁴.

Dette har til følge, at det ikke kun er en bestemt klasse og bestemte personer, der fortrænges, men også et bestemt æstetisk udtryk, der ikke får lov at manifestere sig: det *obskøne*, det *hæslige*. Menneskene selv skulle være billeder og kunstneriske projektioner af det harmoniske gesamtkunstværk, som man ønskede, det borgerlige samfund skulle være. Thorkild Bjørnvig har beskrevet det direkte had – „den æstetiske idiosynkrasi“ – der kan opstå imod de ting og personer, der ikke er skønne og smukke⁵. Det er også på dette tidspunkt – omkring 1800 – at det æstetiske udskilles som et særligt erkendelsesfelt (jvf. Peter Madsen „Historie, ideologi og litteratur“) og dogmet om det runde, lukkede kunstværk, der kan skildre samfundet i *total-syntese*, opstår i den borgerlige æstetik. Modernismen og absurdismen søgte derimod bevidst at afæstetisere det hidtidige felt for det kunstske skønne ved bevidst at gengive sider af det obskøne og dagligdags. Modsat dette er vareæstetikken en æstetisering af den uskønne hverdag.

Det uskønne, grimme og fattige gøres til hjemsted for perversionser og fordærv og bliver derved på to måder det nødvendige middel for bevarelsen „af borgerens respektabilitet: som gen-

stand for den selvfølende godgørenhed og som projektion for alt forkasteligt".⁶ Det umoralske og grimme, drifterne man har, men ikke vil kendes ved, projiceres over på underklassen, der på den måde bliver stemplet som mindreværdige æstetisk, menneskeligt og moralsk.

Arbejderens sanselighed bliver ikke-æstetisk, maskinel, hvorimod de æstetiske frembringelser forbeholdes de privilegerede. Tilfredsstillelsen af de sanselige behov uden for arbejdstiden bliver senere et område kapitalen også kan råde over og udbytte (jvf. senere). Produktionsmåden danner receptions- og konsumtionsmåder. Arbejderens sanselighed bliver tilpasset maskinens rytme. Produktiv virksomhed uddanner og kvalificerer ikke længere, men dequalificerer og gør fattigere på sanser. Borgerlige virksomhedsøkonomer konstaterer, at det *infantile* menneske er det bedst egnede til samlebandsarbejde, fordi det bedst er i stand til at gøre sanseligheden maskinel ved „at adskille den automatiserede gestik fra den øvrige personlighed. Et differentieret menneske, der til stadighed vil lade sin personlighed stråle ind i ethvert forehavende og arbejde, bringer ikke denne spaltning mellem personlig værd og automatiseret beskæftigelse i stand“.⁷

Men den borgerlige kunst havde ikke kun den tidligere nævnte repræsentative funktion. Kunsten blev også til et reservat for tilfredsstillelsen af illegale behov i det borgerlige samfund. Den borgerlige kunst har ikke i samme grad som religionen, filosofien og moralen overtaget opgaver fra det økonomiske og det politiske område, men i stedet indfanget residuale behov, som ikke kunne finde tilfredsstillelse i systemet.

Inden for den religiøse litteratur har man forskellige beretninger om eremitter og de ønskeforestillinger, der dukkede op i deres fantasi og fristede dem i deres ensomhed⁸. På lignende vis er borgermanden ensom i sin hægen om sin *privatejendom*. Konkurrencen forbyder ham at etablere noget fællesskab med andre. Kopieringen af adelslivet, som jeg omtalte før, bliver efterhånden suppleret med en specifik borgermandsfremtoning: asketisk i sin livsførelse, sikker i sin position, stram og stiv i holdning (jvf. citatet note 37).

Kunsten blev stedet hvor borgeren kunne få konkretiseret sine ønskefantasier. Kunsten blev en art imaginært sjælefjernsyn. Ønskefantasierne, der meldte sig i de ensomes magtpositioner, fø-

lelserne, der blev fortrængt i samfundslivet, blev tematiseret i kunsten. Ligesom eremitten blev borgeren fristet af sine egne ønskefantasier, der truede hans position, hans forbliven herre over sig selv og andre.

Området for og bærer af følelserne og fantasierne blev dog primært *hjemmet, kunstneren, barnet og kvinden*, dvs. personer der ikke direkte indgik i det økonomiske liv, hvor sanseligheden og legen og de dertil knyttede følelser og fantasier ville være forstyrrende elementer, der kunne lede tankerne i forkert retning.

Det var i første omgang kvinden, der gav sig hen i kunsten og primært litteraturen i borgerhjemmets intimsfære. Men ikke kun gennem nydelsen af det kunstske blev hun præget af det æstetiske. Også på anden måde prægedes hendes bevidsthed i æstetiserende retning. Hendes position uden for samfundsprocessen og de hertil knyttede funktioner og beslutninger medførte en kontemplativ, konservativ holdning til samfundet. Hvad der ikke passede til ideologien eller truede det tilsyneladende naturbestemte ved den sociale position blev fortrængt eller udglattet. Borgerkvinden fik en æstetiserende holdning til omverdenen og de samfundsmæssige processer: udglattende, forsonende og forskønnende. Karin Schrader-Klebert⁹ karakteriserer *generelt* kvindens forhold til omverdenen som *æstetisk* fordi (a) hendes bevidsthed ikke konstitueres gennem frembringelse af tingene, men gennem pleje og betragtning af dem. Hun omgås tingene, men bestemmer ikke selv over dem, skal se smuk ud ligesom de ting hun omgiver og pynter sig selv og hjemmet med. Den æstetiske fetichering af tingene og hendes egen person kommer til udtryk i hendes ordens- og rengøringsvanvid og den kosmetiske maskering. (b) hendes forhold til verden ikke indbefatter handling, hun stiller sig passivt til skue for andres blikke. En holdning, der udelukker handling, kan ikke udvikle evnen til rationelt at tage i besiddelse og agere (og heller ikke til selv at være bevidst æstetisk produktiv, et forhold jeg vil tage op senere).

Kvindens bevidsthed er æstetisk, ja hun *er* æstetisk: hun *er* sit udseende og sin skønhed, og hun drages selv af det, der giver hende succes og eksistensberettigelse. „I den europæiske nøgenfigurtradition var både kunstner og betragter-besidder som oftest mænd, mens personerne der gjordes til genstand oftest kvinder. Dette ulige forhold er så dybt rodfæstet i vor kultur, at det

stadig danner basis for mange kvinders bevidsthed. De er over for sig selv, som mænd er over for dem. De overvåger, på samme måde som mændene gør, deres kvindelighed¹⁰. Et dobbelttydigt og komplekst eksempel på at *bevidsthedsformer reproduceres igennem æstetisk bundne fascinationsformer*. Dette forhold vil jeg søge at uddybe i det følgende afsnit i forbindelse med ændringen af medierne og de deraf følgende ændringer i oplevelsesformer og fantasibindinger.

b. Ændringen af fantasivirksomheden, medierne og sansemulighederne

Medierne, hvorigennem fantasiudnyttelsen kan finde sted, har ændret sig. Man kan på flere måder tale om en stigende *samfundsmæssiggørelse* af fantasiaktiviteten/oplevelsesformen: det gælder både en stigende samfundsmæssiggørelse af *produktionen* af medieprodukterne (bogen, udsendelsen etc.) og *recipienten* (den modtagende). Den lystbetonede fantasiudfoldelse, som det før overvejende havde været litteraturens funktion at formidle, sætter senere sit præg på den nye, udvidede medieproduktion (f. eks. via scenisk udmalende sensationsstof, fikcionaliseringen af faktiske begivenheder og intimsfærestof i aviser og ugeblade (skilsmisser, ægteskaber, det privateste privatliv osv.). Massemedierne bearbejder med andre ord nu intimsfærens livssammenhænge ved hjælp af erfaringsmateriale og udtryksform hentet fra den samme sfæres tidligere unikke emneområder og udtryksform (det hele menneske, følelser, kærlighed etc. og fiktionen).

I læsesituationen indgår kun en *sans*: synssansen, men det er vel og mærke kun bogstaverne på papiret, der eksisterer umiddelbart sansekongret, de forskellige begivenheder, handlinger, personer bliver netop *beskrevet* og derved billedliggjorte (ikke direkte visualiseret). I forhold til barnets leg kan man sige, at der er tale om en indsnævring af sanse- og oplevelsesmåder.

Rytmen i læsningen er i langt højere grad bestemt af konsumenten end det er tilfældet foran fjernsynet og filmræddet. I læsningen er der mulighed for at vende tilbage til noget tidligere læst, til afbrydelser, om- og eftertanke. Billedliggørelsen i forbindelse med læsningen er afhængig af den læsendes omsætning af bogstaverne til fantasibilleder. I modsætning hertil præsenterer

fjernsyn og film en scenisk, konkret billedlig forhåndsorganisering af oplevelsen, der er i større overenstemmelse med den oprindelige – barnets – tilegnelse af omverdenen og brug af sanser, men som samtidig også giver mulighed for langt større binding af sanserne og fantasien.

De forskellige visuelle elementer ved de nyere medier medfører en anden involvering af synssansen og en større konkretisering og binding af fantasien. Samtidig er isolationen ved læsningen erstattet af *en form* for fælles oplevelse (man er sammen med andre, der oplever det samme på en gang, eller andre ser det samme program på samme tid som jeg)¹¹.

Men konsumenten, subjektet (f. eks. en fjernseer) møder den stigende samfundsmæssiggørelse som en fremmed magt, som noget der er organiseret på forhånd, og som ikke styres af subjektets egne erfaringer og ønsker. Det er ikke fjernseerens ønsker, der strukturerer forløbet, men omvendt: det er forløbet, der er sådan struktureret, at det kan binde reelle ønskefantasier og erfaringer i oplevelsen, f. eks. kan seeren blive handlende subjekt i fantasien ved at identificere sig med helten i filmen, fodboldspilleren på grønsværen og lignende.

Afmagtsfølelsen gælder også oplevelsens rytme, styret af et forløb, der er underlagt de formelle tidskrav til en udsendelse, og som subjektet ikke har nogen reel mulighed for at bryde ind i (her ses der bort fra, at man kan slukke og skifte kanal). Det gælder også atomiseringen af indtryk og erfaringer, mest gennemført i nyhedsudsendelsernes kalejdoskopiske opbygning. Og det gælder endvidere uigennemsigtheden i organiseringen af fjernsynsforløbet: under hvilke samfundsmæssige betingelser er udsendelserne produceret og distribueret (eksempelvis storkapitalistisk serieproduktion af kriminalfilm), hvad er sigtet med dem, hvor vil de have seeren hen osv.? Baggrunden for udsendelsen er skjult i dens tilstedeværelse. Fjernsynet giver i sin form et skin af umiddelbarhed og fuldstændighed, der skjuler de bagvedliggende årsager til denne form (jvf. s. 77 f.).

Samfundsmæssiggørelsen af oplevelsen bliver således en mere omfattende *afhængighed* af en fremmed magt, skærmen, i udnyttelsen af forestillings- og fantasiønskerne via oplevelsen på skærmen. Friheden til at slukke for fjernsynet ændrer ikke ved dette forhold. Det er blot en frihed til at afbryde oplevelsen. Det sam-

me gælder friheden til at vælge kanal: den stadige jagt efter højdepunkter på forskellige programmer, som især finder sted i USA, må netop siges at betegne topmålet af afhængighed: ønsket om den vedvarende, totale oplevelsesfylde via den almægtige skærm.

Man kan skifte program eller medium, effekten er den samme: individet tror selv at forme sit liv. Støder det på vanskeligheder skifter det medium eller kanal og bliver derved tilsyneladende herre over sin egen skæbne i den afhistoriserede samtidighed, der opbygges og hvor det postuleres, at man selv er det styrende subjekt: „Ikke „gribe skjebnen i struben“, som ennå Beethoven foreslår, men når hevnen gjør seg gjeldende, søke en annen skjebne. I denne forstand er jeg også herre over tiden. Som westernhelt eller gangster forføyer jeg over førborgerlige rovinstinkter. Som kripesjef, i politikerens, kommentatorens, ekspertens fjernsynsrolle har jeg del i nåtidens industrielle disiplin, som UFO-menneske tar jeg en tur inn i fremtiden, har kjærlighetsopplevelser på ethvert tidspunkt (..) osv. Her drejer det seg ikke bare om vekslingen mellom virkelig liv og media; også i det virkelig liv kan jeg veksle slik at jeg om våren gjør et kvinnebekjentskap, dette venskaps høydepunkt opplever jeg i løpet av sommeren med en annen kvinne og – hvis forbindelsen blir for komplisert – skiller jeg meg om høsten fra en tredje kvinne. I løpet av vinteren lar jeg meg så igjen forsone med en fjerde kvinne (det hele skjer i mine følelsers syklus). Jeg har 'opplevd' fire stadier av *en* opplevelse, bare skiftet objekter for den“.¹²

Men som tidligere omtalt er det ikke kun ved mediernes, der sker en deformering af sanseligheden. Idet kapitalismen underordner sig produktionsprocessen og udvikler denne til (stor) industriel produktion forandres ikke kun produktionsprocessens objektive side, men også dens subjektive side, arbejdskraften, forandres, idet den underkastes de økonomiske krav. Derved formes og deformeres arbejdskraftens sanselighed, tidsfornemmelsen (arbejdet følger ikke døgnets eller årstidens naturlige rytme, men et abstrakt fastlagt tidsskema, der gælder til enhver tid), forholdet til det produktive arbejde, til genstande og seksualiteten. Det, den kapitalistiske produktionsmåde modellerer, er altså oplevelses-, iagttagelses- og erkendelsesformer. Sanselighedens

skæbne som følge af den ændrede produktionsform er derfor en central del af en materialistisk æstetik. Alfred Krovoza¹³ fremhæver, at en af de ting, der er sket med sanseligheden som følge af ændringen fra en brugs- til en bytteværdiorienteret produktion, dvs. fremmedgørelsen af arbejdsprocessen, er, at *nærsanserne* (dvs. smag, lugt og følelse) er trådt i baggrunden til fordel for *fjernsanserne* (syn, hørelse). Af de sidstnævnte sanser er det især synssansen, der er kommet til at spille en afgørende rolle ikke kun i forholdet til arbejdet med produkterne, som Krovoza sigter til, men især i forbindelse med de nye visuelle reproduktionsmedier.

Man kan sige, at der er sket en forskydning af seksualdriften fra genitalitetens til synssansens – en af partialdrifternes – overherredømme. Seksualiseringen af varerne er et udtryk herfor, samtidig bliver den seksuelle bemestring af omverdenen mulig gennem den visuelle kontakt via medierne og sikrer trygge og ukomplicerede relationer. Denne okulære erotik, skuelyst, virker igen tilbage på driftsstrukturen: individet får tilfredsstillet sin lyst ved at se. Voyeurismen gøres til alt.

Med opdelingen af hjem og arbejde i det borgerlige samfund følger, at seksualiteten og følelserne udelukkes fra produktionen og begrænses til og formes som noget, der kun gælder intimssfæren. Erotiseringen af vare- og kontorlandskabet viser blot kapitalens evne til at omstille sig og forandre undertrykkelsen, så den tager form af lystopfyldelse.

c. Den æstetiske binding af fantasien.

Driftmodellering og æstetik

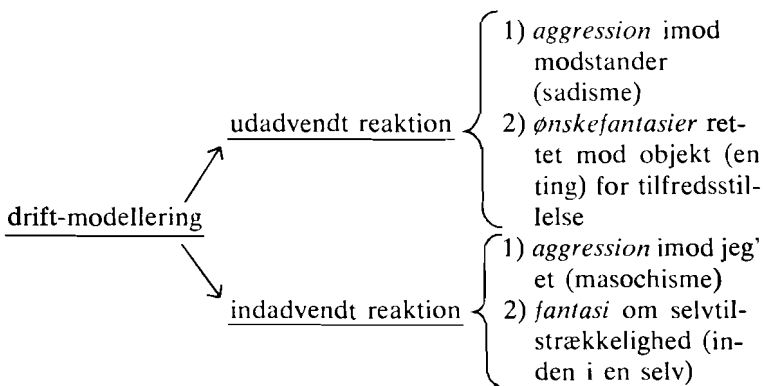
Sanselighedens skæbne, ændringen og deformerings af iagttagelses-, oplevelses- og erkendelsesformer fører til, at tilfredsstillelsen af de sanselige, æstetiske behov bliver en kompensation for dagligdagens elendighed (hvad enten det foregår i og/eller efter arbejdstid).

Menneskets fantasi bliver benyttet som råstof og katalysator i merværdiproduktionen. Produktionen af „fantasiværdi“ (Negt/Kluge) spiller en stadig større rolle. Menneskets driftfantasier, håb, ønsker, behov er ikke sat fri, kan ikke udfolde sig efter tilfældige interesser, men besættes med skinbrugsværdier. Fanta-

sien bliver iscenesat på forhånd gennem medietotaliteten, så der ikke kan skabes nogen fantasier, der kunne være kritiske over for samfundets mangler.

Drømmen har sine psykiske funktioner og kan være en kilde til indsigt i disse. På samme måde forholder det sig med dagdrømmeriet og ønskefantasier (jvf. den efterfølgende model). Sigmund Freud mener, at fantasivirkksomheden opstår, når ønske og virkelighed er gerådet i modsætning: „Man kan sige, at den lykkelige aldrig fantasierer, kun den utilfredsstillende. Utilfredsstillende ønsker er fantasiens driftkrav og hver enkelt fantasi er en ønskeopfyldelse, en korrigerende af den utilfredsstillende virkelighed“.¹⁴ Vareæstetikken indfanger sanseligt disse drømme, men forløser dem kun som skin, gør mere sulten end mæt. Spørgsmålene, der rejser sig, bliver derved dels hvilke ønskefantasier, der opstår af hvilke mangler i virkeligheden for hvem, og dels hvilke årsager, der ligger til grund for den manglende tilfredsstillende af ønskerne¹⁵. Freud betoner ikke det emancipative element, der ligger i fantasiblokeringen, idet ønskerne kun bliver tilfredsstillende i fantasien: at det kan være en vej ud af mangelsituationen, med andre ord føre til en bevidsthed om den givne virkeligheds utilstrækkelighed.

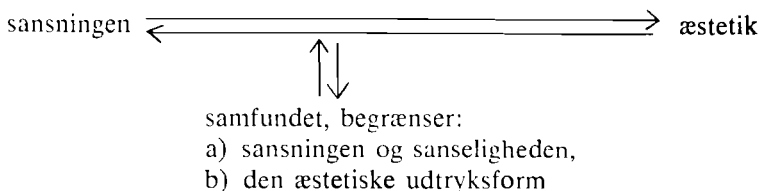
Den nævnte forbindelse mellem driftmodellering, fantasiønsker og æstetisk binding af bevidstheden kan skematiseres på følgende måde:



I denne sammenhæng er det de to punkter mærket med tallet 2, der er væsentlige at hæfte sig ved. I begge tilfælde finder der en udnyttelse sted af fantasien i henholdsvis ekstrovert (uden for en selv) og i introvert (inden i en selv) form. I denne sammenhæng er det yderligere primært værd at bemærke ønskefantasierne, der retter sig imod et objekt uden for en selv. *Vareæstetikken* er netop et forsøg på at lokke med konkretiseringer af disse behov. I modsætning til den 'sande psykotiker', som frembringer sin egen hallucinatoriske skinverden af egen kraft, dvs. frembragt af 'idet's' ønskeforestillinger, henter 'varepsykotikeren' på en vis måde sin hallucinatoriske kraft i de varers løfter, som usurperer hans eller hendes egne forestillinger og fantasiønsker. Vareæstetikens drømmebilleder er til en vis grad de på vareoverfladen projicerede, standardiserede og massefremstillede drømmebilleder hos menneskene, som er blevet afluret dem af marketingfolk og reklamepsykologer.

Også de to øvrige felter i modellen – sadisme og masochisme – kan føres ind under det æstetiske, men de er til forskel fra de før nævnte fantasiformer af introvert og ekstrovert art ikke *umiddelbart* billedskabende. Sadismen set som et udslag af æstetisk idiosynkrasi søger med vold og destruktion at udrydde det, der ikke er æstetisk tiltalende¹⁶. Masochismen kan man, som Pil Dahlerup bemærker¹⁷, forbinde med det æstetiske hos de kvindelige naturalister (Amalie Skram, Victoria Benedictsson). De benyttede en bestemt æstetisk teknik, naturalismen, til at gøre op med de løgne, de selv og andre af borgerskabets piger var blevet opdraget med. Men samtidig med at de via naturalismen kunne få indsigt i de samfundsmæssige årsager til deres egen undertrykkelse, blev den deterministiske insisteren på de materielle forholds altafgørende betydning også brugt som masochistisk selv-pineri, idet de ustandselig opsøgte og beseglede deres nederlag og ydmygelse.

I de æstetiske fascinationsformer, som indfanger menneskenes sanselighed, ligger der et oplevelsesfællesskab, der er historisk betinget. Dette kan formaliseres ved hjælp af følgende model:



En æstetik, som ikke vil reducere sig selv til ren normativ klassifikatorisk beskæftigelse (eks. hvad er kunst, og hvad er ikke etc.) eller lignende, må eftersøge disse æstetiske oplevelsers forankring i de forskellige medier (jvf. ovenfor) og i konsumenterne. Det er samtidig vigtigt at fastholde, at funktionen af æstetikken ikke kun behøver at være negativ, men også kan være åbnende for videre bearbejdning af erfaringer, oplevelser, ønsker.

3. Sanselighedens dobbelthed

På den ene side har man altså sanseligheden og dermed æstetikken som emancipatorisk faktor (erkendelse) og på den anden side udnyttelsen af sanseligheden og æstetikken i vareafsetningen, iscenesættelsen af omverdenen (såvel varen sæbe som varen bog, ugeblad, film etc.). Men selv som konsumtionsfremmende element fremtræder vareæstetikken som et modsætningsfyldt fænomen. Wolfgang Fritz Haug påpeger, at vareæstetikken nok kun tilfredsstillende med det tilsyneladende, men, at der i dragningen imod skinnet, ligger et reelt ønske, der stræber ud over det blot tilsyneladendes sfære. Denne *dobelthed* gælder det også om at efterstræbe metodisk. Haug benævner denne metodologi „den bestemte negations hermeneutik“, fordi den „ikke ganske enkelt kaster det kritisk fortolkede bort, men allierer sig med illusionens virksomme indhold og retter interessen mod dets virkeliggørelsesmulighed“.¹⁸

Men hvorledes kan man gå imod sanselighedens varegørelse i kunstværkets egen æstetiske fremtoning? Spørgsmålet bliver særlig markant i tilfælde hvor kvinden vil være *æstetisk produktiv* og ikke kun æstetisk objekt. Jeg har tidligere været inde på, hvorledes borgerkvinden var blevet bærer af kunsten og det kunstkønne, det var primært hende der læste, følsomheden der tematise-

redes i kunsten gjordes identisk med hendes egen natur, ligesom hun selv på samme tidspunkt begyndte at blive gengivet som æstetisk skønhedsobjekt, men selv kun var æstetisk udøvende i bogstaveligste forstand til husbehov (hjemmets indretning etc.). Dette rejser nogle særlige problemer som antydnet ovenfor: for hvilken æstetisk metode skal kvinden benytte, når hun selv vil være æstetisk produktiv og ikke kun æstetisk udtryk.

Et andet spørgsmål, der står tilbage, er, om det er muligt at forene legen, der er knyttet til sanseligheden, og det politiske i den æstetiske refleksion? Bertolt Brecht mener eksempelvis, at det er skuespilkunstens opgave at underholde „børnene af den videnskabelige tidsalder, vel og mærke sanseligt og muntert. Det kan ikke gentages ofte nok, især ikke af os tyskere for hos os har alt en stærk tendens til at rutsche over i det abstrakte og uanskelige, hvorpå vi begynder at tale om verdensanskuelse, efter at selve verden er opløst. Selv materialismen er hos os knap nok andet end en idé. Den seksuelle nydelse bliver hos os til ægte-skabelige pligter, kunstnydelsen står i dannelsens tjeneste, og ved at lære forstår vi ikke det, at man muntert stifter bekendtskab med noget, men at det bankes ind med pegepind. Vor færden har intet at gøre med en glad kiggen sig omkring, og for at retfærdiggøre os henviser vi ikke til, hvor meget vi har moret os ved at gøre noget, men til hvor meget sved det har kostet os“.¹⁹

Et eksempel på den sansevækkende og muntre erkendelse som Brecht efterlyser, finder Dieter Prokop i tyvernes filmkomedier, *slapstick-filmene*. Prokop mener, at slapstick-filmenes æstetik indeholder progressive elementer, der kan skabe erkendelsesmuligheder og ønske om forandring hos tilskueren, ligesom psykoanalysens frigørelse af det fortrængte, patientens genopliven af den i nutiden forbudte fortid, kan få en progressiv funktion: „Slapstick-filmen provokerer med æstetiske midler (gestik, mimik, handling, filmklip, belysning, retardering etc.) på barnlig-sanselig måde – på linje med den psykoanalytiske situation – sjælelige tilstande (skræk, glæde, sorg etc.) praktisk frem og bevirker, idet den fremkalder vrede, angst eller latter, erkendelse og forandring hos tilskueren. Æstetik producerer forandring på lignende måde som drømmearbejde og psykoanalyse“.²⁰ I mange af stumfilmens slapstick-film bestod publikumsforholdet (på dette tidspunkt i filmhistorien bestod publikum overvejende af arbejdere, især (i

USA) indvandrere som ved denne medieform ikke havde nogen sprogvanskeligheder) i at en arbejdererfaring, specialiseringen og forarmningen af sanseapparatet, dvs. den tidligere omtalte selvstændiggørelse af visse bevægelser ved samlebåndet, i filmene sammenføres til nye mønstre, som ikke forekom i arbejdsverdenen.

Det, der bliver problemkernepunktet for nu at forsøge at samle disse ansatser, er, om det specifikt æstetiske, teknikken, formår at fremstille sanseligheden, ikke som den evigt pirrende forlyst, der aldrig leder til tilfredsstillelse, men kun appellerer til nye køb og fastholder den samme pubertetsagtige driftsspænding, ikke som sublimeret tilfredsstillelse, men som *krav*. Walter Benjamin skriver om afbrydelsens funktion i Brechts teater, at den her „ikke har parringskarakter, men en organiserende funktion. Den bringer handlingen i forløb til stilstand og tvinger dermed tilhøreren til at tage stilling til det, der sker“.²¹ Det er én mulighed. I videre sammenhæng må man se teknik/mediebrug sammen med den økonomiske basis, der også netop er det system, der betinger vare-fetichismen. Brecht skriver om kunstneren, der ikke er sig disse forhold bevidst: „Thi i den tro, at de er i besiddelse af et apparat, som i virkeligheden besidder dem, forsvarer de et apparat, som de ikke mere har nogen kontrol med, og som ikke mere – hvad de stadig tror – er et middel for de producerende, men er blevet et middel mod de producerende, altså mod deres egen produktion“.²²

Det æstetiske skin, der skal øge produktets værdi på varemarkedet, er forbundet med den økonomiske basis samtidig med, at den – eventuelle repression – i skintilfredsstillelsen sikrer status quo, opretholder den i dobbelte forstand fysiske undertrykkelse: den *økonomiske* og den *seksuelle/sanselige*.

4. Æstetik og historicitet

Æstetiseringen af politikken

a. Den repræsentative offentligheds æstetik

Fascismens repræsentations-æstetik omsatte ideologien i sanselig ydre manifestation, som umiddelbart sanseligt-fatbart forhold. „Menneskehedens fremmedhed overfor sig selv har nået den grad, hvor den formår at opleve sin egen tilintetgørelse som en æstetisk nydelse af første klasse“.²³ Højdepunktet af æstetiseringen af det politiske liv er *krigen*. De italienske futurister lovpriser krigens skønhed, fordi den „beriger de blomstrende enge med maskingeværernes gnistrende orkideer“ (Marinetti). Som eksempel på hvorledes æstetik, historie og socialisation glider sammen, vil jeg forsøge at fokusere ind på denne fascistiske æstetisering af livssammenhængene.

Det konkrete analysemateriale jeg har anvendt stammer især fra følgende to steder: (a) en fascistisk bydel i Rom, der hedder E.U.R. (Esposizione Universale di Roma), og som blev bygget til en planligt verdensudstilling, der skulle have fundet sted i 1942; (b) i Vest-Tyskland har der det forløbne års tid fundet en udstilling sted forskellige steder i landet om „Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung“ arrangeret af Universitet i Frankfurt am Main. På denne udstilling havde man for første gang siden 2. Verdenskrig fået de fascistiske kunstgenstande ud af arkiver og private samlinger. Jeg så udstillingen i Wuppertal, juli 1975.

Det feudale samfund var præget af en repræsentationsoffentlighed. Den repræsentative offentlighed er ikke et socialt område, dvs. en offentlig sfære, men derimod en *statusmarkør*, en offentliggørelse af status. Habermas kalder det en *legemliggørelse* af en eller anden højere myndighed, der repræsenterer herredømmet „'foran' folket og ikke for folket“.²⁴ Legemliggørelsen er knyttet til personens attributter: våbenmærke, klædedragt, frisure, gestus og retorik, dvs. hvad der kan sammenfattes i det adelige dydssystem. Kun kirken havde et lokalt til repræsentationen, hvor det tidligere omtalte retoriske ved den feudale repræsentative offentlighed (i modsætning til den borgerlige offentlighedens diskussion) blev ført ud i sin fulde konsekvens: messe

og bibel blev læst på latin, ikke på folkets sprog. Barokkens adelsfester bliver i modsætning til middelalderens offentlige repræsentative hofliv lukket inde i parkanlæg og slotssale væk fra de tidligere benyttede offentlige pladser (torvene) og gaderne. Det borgerlige samfund overtager elementer fra denne repræsentative offentlighed: borgerne overtager adelens attributter, og især omsætter man repræsentationen arkitektonisk. Grundertidens stuk viser således misforholdet mellem det nu afmægtige borgerskab og den magt, det gerne vil udtrykke at besidde.

Tydeligst bliver disse tendenser i facismens refeudalisering, hvor repræsentativiteten søges omsat i distanceskabende monumetalitet. I ideologisk henseende går man tilbage til den feudale repræsentationsoffentlighed, refeudaliserer samfundet (den borgerlige-liberalistiske ideologi havde netop vist sig, mente man, at være ubrugelig, svag, kvindagtig), i ydre æstetisk henseende henter man især inspiration fra klassikken, enevældens barok og den revolutionære borgerlige arkitektur. Heraf kunne man yderligere udvikle og dermed understrege en ren mekanisk forbindelse mellem offentlighed, bygningens og statuens størrelse, musklernes svulmen, politisk idé, magt og formål. For eksempel er tribunebygningerne i det tidligere Nürnberg partikongres-landskab, som ser ud som dekorative fæstningstårne med tykke mure og dybe skydeskår, i virkeligheden pissoirer.²⁵

Hverken den repræsentative eller den borgerlige offentlighed kunne i og med, at det drejede sig om legitimering af et klasse-samfund som en *organisk totalitet* være andet end en skin-offentlighed. Det bemærkelsesværdige og uhyggelige bevidsthedsmæssige perspektiv ved denne form for legitimering er, at også de undertrykte klasser orienterer sig imod den: „Fascismen ser sin frelse i at lade masserne komme til *udtryk* (men absolut ikke til sin ret). Masserne har ret til en forandring af ejendomsforholdene; fascismen søger at give dem *udtryksmuligheder inden for sine rammer*. Derfor arbejder fascismen henimod en *æstetisering* af det politiske liv. Undertrykkelsen af masserne, som den tvinger til jorden i form af en førerkult, svarer til undertrykkelsen af et apparat, som den udnytter til fremstilling af *kultværdier*“.²⁶

De kultiske værdier skulle betone systemet pagt med det store forgangne og det evige, der skulle komme og skulle samtidig hylle det i en guddommelig aura. Den fascistiske æstetik var et for-

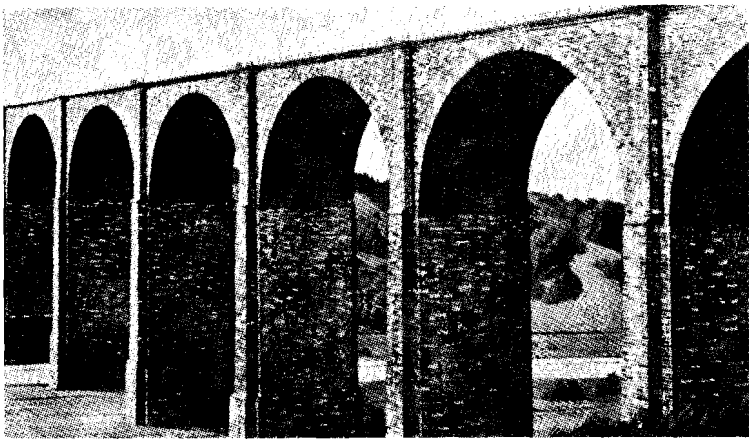


Fig. 1

søg på at realisere en evighedsforestilling om det nationalsocialistiske system i kunsten. Derfor blev det holdbare og uforgængelige betonet. Stenene blev tilhugget på en særlig måde for at give et skær af håndarbejde (dvs. før-kapitalistisk/-industrielt arbejdsmåde), man omkransede jernkonstruerede broer med disse sten for at give et ældre, evigere præg, dvs. på denne måde betone at fascismen var i pagt med fortiden og realiserede det gode herfra nu til fremtidens bedste (fig. 1). Kunstværkkarakteren prægede også autostradaerne. Man tænkte ikke militært-strategisk, da man opførte autostradaerne, også her tænkte man ideologisk-æstetisk. Man bildte arbejderne ved vejanlæggene ind, at de ved det fysisk og psykisk meget krævende arbejde arbejdede for deres egne kommunikationsmuligheder og Tysklands ære. Men den ringe udbredelse af biler i forhold til de store vejanlæg, der allerede tidligt blev iværksat, talte for andet. Den manglende brugsmulighed skulle erstattes gennem æstetik. Monumentaliteten tilstræbtes også her: de brede, tilsyneladende uendelige veje gennem landskabet. Man sammenlignede gerne projektet med de største antikke bygningsværker såsom den kinesiske mur, keops-pyramiden, det romerske vej- og vandsystem. Den mindesmærke-karakter disse forbilleder besad, søgte man (som nævnt) direkte at intensivere gennem arkaiseringen af broerne, der var knyttet

til vejanlægene, som man søgte æstetisk at føre tilbage til før-industriell form, og gennem at placere mindesmærker side om side med vejene.

Æstetiske midler blev indsat som real magtudøvelse. Ødselhed og storhed blev iscenesat for at lade massen komme til udtryk kvantitativt, men ikke til dens ret kvalitativt. Reelle behov for fællesskab og social retfærdighed, hvis opfyldelse ville forudsætte en forandring af produktionsforholdene, bliver, adskilt fra dets indhold, kun *skinagtigt* tilfredsstillet.

Man skulle ikke identificere sig personligt, privat; men i afmagten over for monumentaliteten føle tryk i den styrke den repræsenterer. Det er den styrke, man selv kan komme til at besidde: „Loven om monumentalitet (..) den må i *praktisk henseende være formålsløs*, men til gengæld *bærer af en idé*. Den må bære noget utilnærmeligt, som fylder mennesket med beundring, men også med ængstelse. Den må være upersonlig, fordi den ikke er et enkelt værk, men sindbillede på et gennem et fælles ideal forbundet fællesskab“²⁷ hedder det i en officiel udtalelse fra 1944. Fascismens kunst er ikke kun udtryk for ideologien, men på grund af dens autoritære og skræmmende virkning samtidig også en retten ind efter denne idé. Kunsten er, hedder det officielt, „...gestaltet tænke måde, formgjort verdensanskuelse (..) den antænder, river med, opflammer (..) Kunst bliver til en af de virksomste ordens- og ledelsesmagter i folkets liv“.²⁸

En stat, der på samme tid teknologisk var i stand til fuldt at teknificere krigen, afbildede i sin kunst deciderede før-industrielle motiver: okser foran træplov, hestevogne, rok, ambolt, hammer o. l. Man søgte at afbilde i de naturnære uerhverv: manden som jæger, bonden, håndværkeren, kvinden som moderen og naturens beskytter eller inkarnationen af skønhed.

Kunsten tematiserer altså livsforhold, der står i fuldstændig modsætning til realiteten. Ved at tage de feudale elementer op – og her især *bondelivet* – kunne man videregive et billede af et samfund, hvor sikkerhed, tryk, overskuelige forhold, kontinuitet i en eksistentielt sikret livsform herskede og som tillod den enkelte at virkeliggøre sig selv inden for et fællesskab. Fremmedgjorte arbejdsforhold er her overvundet eller udelukket, ligesom konflikter og eksistentiel nød ikke eksisterer. Arbejde og nydelse, ungdom og alderdom, herre og knægt, menneske og dyr,

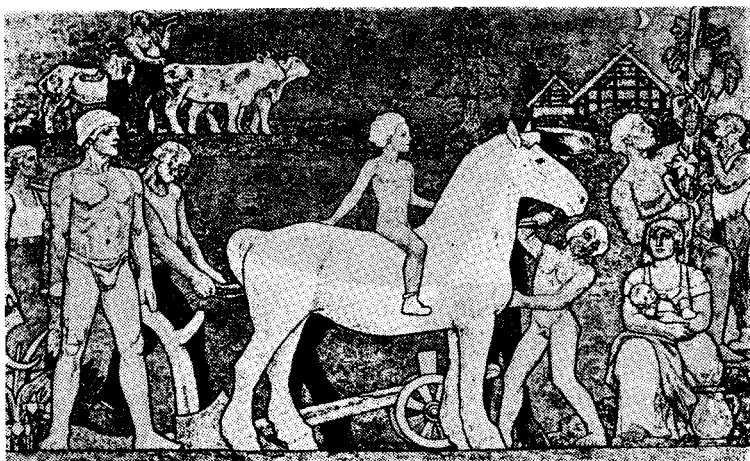


Fig. 2

alle disse gengives i harmonisk samklang med hverandre på afbildningerne. Mændenes muskuløse kroppe, de velnærede og stærke dyr, de ranke træer, soliditeten i bygningerne, det begyndende liv (jvf. fig. 2 Fritz Erlers „Das Land“ 1940, en del af en større mosaik i Reichshauptbank i Berlin) symboliseret ved såning, unge dyr, amning, repræsenterer en sikret eksistens indhyllet i 'familie', 'hjemstavn', 'folk' og 'race'.

Bernhard Müllers billede „Ernte“ (1939, fig. 3) formidler et sådant ideologisk æskesystem i det sceneri, der udfolder sig for beskuerens øjne. Billedet viser et landskab i fugleperspektiv. I centrum er *familien*, far, mor og børn. Moren holder et barn i hænderne, barnet rækker ud mod faren, der støtter begge hænder til sin attribut, en spade. Forældrene og barnet opholder sig på en klippeø i midten af landskabet, og foruden denne centrale placering fremhæver morens røde kjole deres eksistens fremfor andres. Nedenfor klippen til højre leger to børn, der er nøgne ligesom barnet, moren holder. Et andet barn ligger med hovedet støttet i hænderne.

Denne familieidyl indrammes til venstre af et klippeparti og til højre af et frugttræ, hvorved der dannes en slugt, der indrammer og perspektivisk forener familien med landsbyen, hjem-



Fig. 3

stavnens og fædrelandet, dvs. de centrale ideologiske størrelser i den fascistiske ideologi.

I forgrunden er der foruden familieidyllen i midten i hvert hjørne af feltet fire personkonstellationer: markarbejde (kartoffelhøst), frugtplukning, en bonde med en ko, en pige, der sidder blandt nogle fredeligt græssende dyr og kigger lige frem for sig. Bagved disse forgrundsscenerier er der en læsset hestevogn og tre mænd, der høster med le. Som overgang mellem forgrund og mellemgrund står en mand med en le over skulderen. Som i en

paradisets have er alt til stede inden for et overskueligt felt og til overflod.

Billedets udsagn er frem for alt idyl og harmoni. Det viser sig i opbygningen såvel som i scenerierne. Det er symmetrisk opbygget med akse omkring familien, floden og inskriptionen. Billedplanerne er tydeligt markeret i de ideologiske størrelser og ved farverne: det brune er knyttet til familien, det grønne til hjemstavnen og det blå til fædrelandet, der på den måde glider sammen med himmelen, hvor den religiøst farvede indskrift forkynder: „Hvad du blomstrende har lovet og modnende har skabt, natur, opfylder du nu for os i lykkesaliggørende høst“.

Naturen har lovet og givet, og menneskene arbejder i overensstemmelse med naturen. Personernes kropsholdning og bevægelser er rolige, afventende, hviler i sig selv. Især er det tydeligt hos pigen og bonden i henholdsvis nederste venstre og højre hjørne. Arbejdet i de enkelte grupperinger foregår gnidningsfrit og i indbyrdes harmoni, ligesom floden i baggrunden løber harmonisk med bløde bugtninger igennem landskabet og forbinder det nære med det fjerne.

Inden for de enkelte grupper er personerne sluttet sammen i harmoni og fælles arbejde. Men grupperne imellem har ingen kontakt, de ænser ikke hinandens eksistens. De udgør isolerede tablauer, der postulerer en helhed. Figurerne repræsenterer forskellige *principper* i ideologien fremfor egentlige daglige situationer. Derfor fremtræder de enkelte personer og persongrupperinger autonome og statueagtige. Figurerne repræsenterer idéen om bonden, om faren, om moren, om børnene, om dyrene, om livet.

På to måder forflygtiger billedet sin tid: i dets æstetiske form og i afbildningerne.

I kunsten greb man til tidligere æstetiske former, i dette tilfælde henter man elementer fra 1700-tallets hollandske genremaleri. Fascismens kunst kan ikke forstås inden for et lineært kunstudviklingssystem. Dens malerier lader sig kun karakterisere som en retning, der tager elementer fra det borgerlige maleri op, da dette var trådt i baggrunden efter modernismens gennembrud, som man fra fascistisk side opfattede konkret som et *brud* nemlig med traditionen og folket og derfor ufolkelig, uforståelig, „entartet“. Billedet udfolder en til mindste detalje har-

monisk, sluttet og overskuelig verden (hvor modernismens bilde var sprængt, disharmonisk) og korrelerer således med et politisk system, der postulerer, at alle problemer er væk, fordi man har bragt menneskene tilbage til at leve i overensstemmelse med naturen og Guds orden. I det omfang der opstår problemer, er det, fordi man ikke lever i denne harmoni og det hierarki, den byder. Sociale disharmonier naturaliseres og æstetiseres bort. Ved æstetiske midler skulle arbejderne moralsk højnes for derved at foregive, at klassesamfundet var overvundet.

Sceneriet er tidløst. Personer og ting lader sig ikke nøjere tidsfæste, men indicerer noget vagt „før“, som også den verbale og den visuelle udformning af inskriptionen peger hen på. Dette vage „før“ bliver nærmere præciseret, hvis man kigger på fraværet af ting. Der er ingen højspændingsledninger, ingen mekanisering af landbruget – traktorer, mejetærskere, såmaskiner. Udformningen af sceneriet peger væk fra den historiske nutid mod et før-industrialiseret samfund.

Billedet er et udsagn om fascismens organismetanke: mennesket der har sin naturlige plads i samfundsorganismen (de isolerede grupper) og her arbejder til helhedens bedste (fædrelandet) i pagt med naturens orden. „Idéen om et samfund hvor det ene mennesket ikke lenger er en ulv for det andre, hvor utbytning, undertrykkelse og sosial usikkerhet er opphevet og alle arbeider for helhetens vel, er en kjernetanke i alle store sosialutopier, og har også vesentlig vært med på å forme den sosialistiske bevegelsen. Bare på den måten kan en forstå den begeistring som disse parolene vakte. Fascismen dro fordel av dette, men forvrenget de genuint demokratiske ideene til deres motsetning: Folkefelleskap blir framstilt som noe som *allerede* fantes, gitt med *eksistensen av folket fra naturen av*, slik at det bestående herredømmet synes rettferdiggjort, og de som vil overvinne klasseherredømmet og dermed for første gang oprette det virkelige folkefelleskap, kan nettopp feies til side som urostiftere og folkefiender“.²⁹

Billedet formidler et verdensbillede, hvor familien er intakt, hvor man arbejder i overensstemmelse med naturens rytme, hvor der er en overskuelig arbejdsproces, hvor fællesskabet råder uden at privatejendommen er truet. Fascismens paradys er taget fra det fortidige: et samfund af småhandlere og småproducenter,

hvor hver disponerer over sin lille ejendom, og hvor småborgeren hverken er truet af storkapitalen eller fagforeningens krav.

At man foretrak og altid kun gengav bondefamilier var ikke nogen tilfældighed. Her gaves der mulighed for at gengive en storfamilie, som ikke mere kunne eksistere i industrielle områder (bl. a. på grund af boligpolitikken, hvor man centrerede sig om to-værelses lejligheder; i øvrigt var det få lejligheder, der overhovedet blev opført, man prioriterede i stedet det offentlige byggeri³⁰) og derved tilbyde en kompensation for storbyboerens ønske om trykthed, overskuelighed og kontinuitet i livet.

Bøndernes frihedskrige omkring 1500-tallet blev også taget op som motiv. Fascismen fremstilledes derved som værende i pagt med det forgangne, folkets egen krig blev nu igen taget op på ny. At man gjorde bonden lig med soldaten var igen en form for *historisk legitimation* af den fascistiske skin-revolution: vi fortsætter i samme ånd, dér hvor de måtte give op i 1500-tallet, fortsætter vi. Men mens bondekrigene var en revolutionær kamp mod den feudale og klerikale afhængighed, udbytning og undertrykkelse, forsøgte netop fascismen at føre den arbejdende befolkning tilbage til et *nyt livegenskab*, idet man forbød og opløste fagforeningerne og partierne.

Hvordan kommer den *nutidige* krig ind som motiv i billederne, og hvilken betydning tillægges soldaten i forhold til bonden og arbejderen? Dette kan belyses via Hans Schmitz-Wiedenbruchs „Arbeiter, Bauern und Soldaten“ (1942, fig. 4). Billedet er formet som en trefløjet altertavle, en triptychon, altså en sakral form, der signalerer patos, frelse, forløsning. Det aktuelle er knyttet til soldaterne i midten, der repræsenterer de tre værn. De er tidsligt nøjagtigt identificerbare på deres uniformer. De er fastholdt i en pludselig, aggressiv handling. Den bevægende, nutidige historieskabende energi er koncentreret hos soldaterne. Synsvinkelmæssigt er de ophøjede gennem frøperspektivet, de står som på en jordsokkel, kigger ud over beskueren og fremtræder ophøjede, monumentale, statueagtige i modsætning til minearbejderen og bonden, som man ser ned på. De er knyttet til de naturlige elementer – mineralerne, jorden, vandet, ilden. Minearbejderen i forgrunden indtager en knælende, servil holdning, ligesom bonden står med tyren som til offerhandling. De er tilbehør til naturen, tjenestefolk og servile energi- og materialele-



Fig. 4



Fig. 5

verandører til krigen. I modsætning til soldaterne er de klædt i ahistoriske gevandter. Det aktive er kun forbeholdt krigen, soldaterne, produktionsområdet og arbejderne er passive, ahistoriske størrelser, arbejdet er vedvarende og uforanderligt. Krigen fremtræder som det nutidige historiske forsvar mod truslen imod folkets evige natur og legitimation for angreb mod dem, der truer naturen.

Fascismen tager berettigede, ubefriede behov hos befolkningen *symbolisk* op. Den gør det nemlig ikke for virkelig at opfylde behovene, men for at give det skær omkring sig, at ideologien arbejdede i denne retning.

Man besmykkede sine æstetisk legitimerende bestræbelser med betegnelser som „*Volkskunst*“ og „*Die Kunst dem Volk*“. Men i i virkeligheden griber man i sine forbilleder tilbage til og genopliver typisk eksklusive og elitære æstetiske normer fra overklassens kultur. De tilsyneladende nye aktmalerier for eksempel er i virkeligheden en *eviggørelse af en senborgerlig smag* (jvf. fig. 5, Bernhard Müller „*Gelöste Stunde*“ 1942) og nydelsesmiddel for en ny overklasse. Nøgenbillederne skulle gengive den rene, sun-

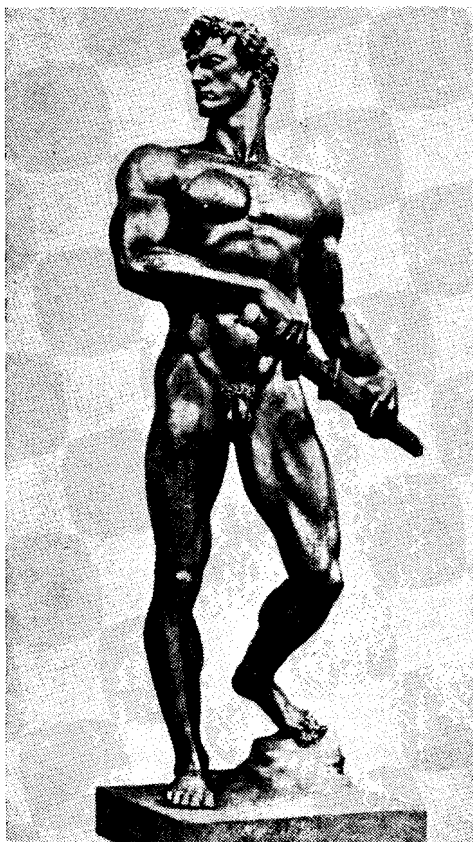


Fig. 6

de kropslige basis, den biologiske værdi af mennesket som nødvendig forudsætning for den folkelige og åndelige nyfødsel. Kvinden og manden rykkes ud af enhver historisk sammenhæng og gøres kun til *biologi*. Det biologiske for kvinden er dobbeltnaturen: skønheden (i ungdommen) og moderen (senere hen) og for manden: soldaten, kæmperen, jvf. de mange nøgenskulpturer af mænd, hvor de kun er udstyret med et sværd eller et andet våben, skrællet af til det inderste, det biologiske, er det naturlige for manden at kæmpe (jvf. fig. 6, Arno Breker „Bereitschaft“

1937).

„Denne store, monumentale betoning af vort fællesskab har hjulpet med til at oprette en *autoritet*, uden hvilken *det bestående samfund* og det *blomstrende handelsliv* ikke skulle kunne eksistere“ siger Adolf Hitler i en kulturtale fra 1937.³¹ Den sammenkædning der foretages i dette citat mellem autoritet, økonomi og æstetik kræver en nærmere forklaring. Og hvad er det, der binder individet til autoriteten? Hvad er det, der betinger den afhængighedsskabende jeg-svagthed?

Det kapitalistiske industrisamfunds uoverskuelighed og følelsen af magtesløshed, at være udleveret til anonyme magter, producerer *angst*. For at komme ud af afmagtsfølelsen og angsten søger individet efter et fast holdepunkt. Under disse betingelser kan jeg'et ikke udvikles til en selvbevidst instans, men søger sin redning i underkastelsen under en stærk autoritet. Dette kan ytre sig i identificeringen med en kollektiv instans – staten, nationen, virksomheden – og/eller med en førerperson. Dette autoritært-masochistiske individ projicerer sit jeg-ideal over på førerfiguren og allehånde symboler, der *repræsenterer* magten. Individet bliver på en vis måde stående på et barnligt udviklingsstadium, der er karakteristisk ved, at den faderlige autoritet dominerer absolut. Denne infantile grundstruktur kommer ikke bare til udtryk i individets hjælpeløshed og ubeslutsomhed, som kræver en bestemmende autoritet, men absoluteringen af visse bestemte dyder såsom disciplin, renlighed og lydighed – altså de dyder der spiller en central rolle i fascismen. (Jeg skal ikke komme mere ind på dette aspekt her, men blot henvise til W. Reichs, R. Kühnls og R. Westphals arbejder³²). Det, der imidlertid er vigtigt at fremhæve i denne forbindelse, er, at der sker en *æstetisk-libidinøs* binding af individets bevidsthed i bestemte former og symboler. De forbudte seksuelle følelser, der i barndommen rettes imod forældrene (og som i særlig grad er forbudte, når de rettes imod faderen, primær autoriteten) kan omsættes i *æstetiske fascinationsbilleder* og må endvidere nødvendigvis gøre det senere hen, fordi seksualiteten i voksenalderen kun er legitim som forplantningsdrift.

Fascismen søgte at *totalisere* den æstetiske påvirkning i den forstand, at æstetiseringen ikke kun skulle være noget, der gjorde sig gældende i cirkulationssfæren og derved uden for arbejdsti-

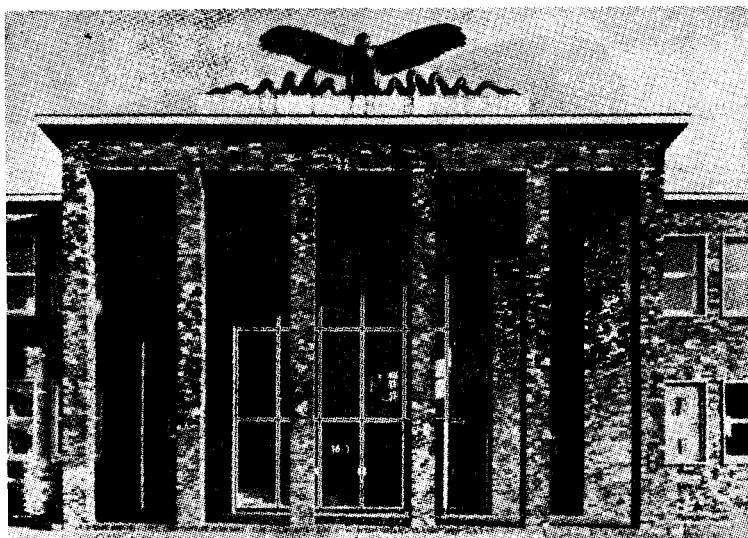


Fig. 7

den, men også på selve arbejdsstederne. Produktionssfæren skulle ikke længere tage sig ud som et udbytningssted, men gives ud for at være stedet hvor man arbejdede i fællesskab til fælles bedste. Klassesamfundet postuleredes æstetisk at være overvundet. Organisationerne „Deutsche Arbeits Front“ og „Schönheit der Arbeit“³³ sørgede for ideologisk rigtigt smykkede forsamlings-sale, bestik, monumenter for arbejdets ofre, tempel- og borglig-nende fabriksbygninger (for igen at understrege det militære og det guddommelige, jvf. fig. 7 Herbert Rimpl „Heinkel-Werke, Vorhalle“ (1936-40)) og lignende.

Afbildninger af fabrikker er sjældne og i det omfang, det har fundet sted, tager de karakter af kæmpe industri-*landskaber*, hvor det konkrete arbejde forsvinder, og fabrikkerne tager form af en *anden natur*. Denne „enkle gengivelse af virkeligheden“ (Brecht, jvf. nærmere s. 74), hvor fabrikker tager sig ud som monumenter uden menneskeligt arbejde, siger ikke noget om arbejdsforholdene, modsætningerne og fremmedgørelsen, som den industrielle produktionsmåde indebærer (fig. 8 Peter Ludwig Kowalsky „Grubenhof Johannisschacht“ 1941/42).



Fig. 8

For at vende tilbage til Hitler-citateret fra en anden vinkel findes der et slående bevis for sammenkædningen mellem kapital og autoritære symboler i E.U.R.: moderne bank- og forsikringsbygninger er gledet ind i den oprindelige fascistiske bydel fra 1942, så det kan være svært at se forskel på det ene og det andet, og de oprindelige fascistiske bygninger anvendes nu ironisk nok til ministerier, offentlige kontorer og al-italienske firmaer.

b. Fascismen og social-realismen

Hvad er så det typiske ved fascismens æstetik? Det er svært at pege på det typiske, fordi æstetikken mere er præget af diverse afarter af noget tidligere end noget unikt. Det typiske er snarere denne stilistiske eklekticisme om noget. Men det der gør det svært at besvare spørgsmålet er også, at ligheden mellem fascismens æstetik og stalinismens social-realisme på visse punkter ikke er til at komme uden om. Og endvidere: hvor stor er forskellen mellem fascismens mastodont bygning og vor egen tids „tårnhøje helvede“?

Med hensyn til fascismens æstetik og socialrealismen er der som nævnt klare lighedspunkter, hvilket bl. a. også fik visse publikummer og visse kritikere af udstillingen i Vest-Tyskland til at generalisere: fascisme og socialisme er et fedt og dermed underforstået: lad os hellere beholde det, vi har nu.³⁴ Derved har man set bort fra de væsentlige forskellige historiske forhold, der lå til grund for de i visse tilfælde enslignende æstetiske udtryk.

Der er forskel på de historiske totaliteter, de æstetiske ligheder har tjent. Der er afgørende forskel på den konkrete sag, de monumentale sindbilleder og alle heltenes muskler og aggressivitet har skullet mobilisere til. (Heri ligger der nogle metodiske problemer som sådan i forbindelse med især visuel kommunikation: det er udenomsvidenen (af æstetisk, historisk og lignende art), der er det betydningsafdækkende, billederne som sådan kan man lægge næsten alt i). På den anden side skal man også passe på ikke at falde i den anden grøft og kun ville se de historiske forskelle, men ikke de æstetiske ligheder. Yderligere kommer man ikke uden om, at der har været umiddelbare ligheder i f. eks. den fælles førerkult, der har kunnet befordre en direkte sammenligning mellem fascismens og social-realismens æstetik.

Sammenligningerne mellem fascismens og social-realismens æstetik kan heller ikke ud fra en dybere, ideologisk analyse afvises som ganske irrelevant med mindre, man opfatter æstetiske størrelser som noget udvendigt og apolitisk uden forbindelse med indholdet. At social-realismen i lighed med fascismens æstetik i sit (billed)sprog har argumenteret monumentalt og mytologiserende, snarere end rationelt indgribende og forandrende siger noget om fraværet af en egentlig proletarisk offentlighed i begge tilfælde.

c. Den æstetiske fascinations binding i ideologien og i varerne/vareæstetikken

Materialet som proletarisk offentlighed kan dannes af – den daglige erfaring, sanseforarmningen – er netop det som medieæstetikken også forarbejder. Hvor man under fascismen ledte fantasien ind i ideologien (om familiens, folkets og fædrelandets helighed), kan man nu lede den ind i varerne, hvorved den tilsyneladende antager materiel, umiddelbar skikkelse af brugsværdi.

Michael Schneider skriver, at kapitalens løsen nu ikke hedder „styrke gennem glæde“, som det var tilfældet under fascismen („Kraft durch Freude“), men i stedet „glæde gennem købekraft“.³⁵ At den ideologiske påvirkningsmåde har ændret sig er i al fald sikkert. Men der er af den grund ikke tale om en generation nu uden „autoritært over-jeg“ eller „faderløst“ samme, eller hvad man nu kan finde på at sige og som Schneider siger. Prægningen af bevidstheden er blot ændret fra en ikke-materiel instans (idéen om fædrelandet etc.) til at have en form for materiel fundering, nemlig i varerne og hvad deraf følger (der ikke umiddelbart virker autoritært undertrykkende, men snarere lystfremmende). Man kan heller ikke slutte, at ændringen i ideologidannelsen har betydet, at der ikke skulle findes nogle fascistoide elementer i dagens samfund. Den føromtalte udstilling – „Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung“ – havde netop sin svaghed ved, at den kun gjorde fascismen til et historisk overstået fænomen uden at vise de latente fascistoide træk, der som sådan ligger i den borgerlige ideologi og dermed de betydnings-elementer, vi omgås dagligt.

De to problemfelter, der her har aftegnet sig – (1) de latente fascistoide træk i betydningselementer i nutiden og (2) autoritetsændringen under socialstaten, dvs. ændringen fra den repræsentative offentligheds autoritet til produktionsoffentlighedens skjulte magtstrukturer – vil jeg søge at tage op i de to følgende afsnit.

d. Tilbage til naturen

Det er en kendt sag, at man i reklamer finder en centrering omkring det unge og det nye. I reklamerne ligger der et løfte om det oprindelige og uforanderlige, en *regression* imod en fiktiv „urtilstand“, som ikke kender til personlige og sociale konflikter, og som mennesket er i stand til at tage del i ved hjælp af varen, som reklamen tilbyder.

Et af de træk, der kendetegner denne tilstand, er renheden, der ofte bliver synonym med hvidhed. Dette kommer frem i reklameringer for især f. eks. sæbe, tandpasta og vaskepulver, der renser i dybden og fremdrager det *naturlige*: „Fabkraften (fortsætter) hvor almindelige vaskepulvere må give op: de boraxforstær-

kede enzymer trænger dybt ind i tøjets inderste fibre“ (Samvirke 7,71). Renhedens funktion er fornyelse, at fremdrage det oprindelige udseende – „det gulnede vaskes/nyhvidt igen“ (Eva 18, 74). Fornyselsen bliver lig med *natur*. Snavset og urenhederne fjernes ikke kun fra overfladen, men uddrives også fra dybden i deres skjulte opholdssteder. Denne evne tildeles også kosmetikken samtidig med, at den tilskrives en funktion af næring, når den er kommet langt nok ned i rengørings/rensningsprocessen: „De uforlignelige fenjal naturingredienser trænger dybt ned i de slappe hudceller og aktiverer dem indefra“ (Søndags-BT 8.11. 68).

På den ene side er der altså nogle produkter, der fremdrager det oprindelige og naturlige udseende. På den anden side har man produkter, der *i sig selv* er den rene, skære natur. Varen er med andre ord den indpakkede og uskadte natur, der bliver videregivet, idet der sker en elimination af den industrielle færdiggørelsesproces. Produktet løftes op i en guddommelig aura. Industrien tjener kun, hvad naturen giver den for at viderebringe det til individuel nydelse: „Pool med Lime/ har naturens friskhed“ (Alt for damerne 9,73). Den evigt unge natur bliver symbolet på det uforbrugte, det nye og det bedste middel mod slitage.

I enhver reklame for drikkevarer, der afbildes med perler på glassene og brusende eller skummende væske, ligeledes i al sol og vitaminindhold i plantemargarine – „Gør som Flora. Hent sundhed/i naturen“ (Bo Bedre 10,72) – ligger der er forestilling om overgivelse af den rene natur. Den dagligdags virkelighed bliver overdækket af en anden, drømmeagtig virkelighed: konsumenten kan et øjeblik have illusionen at drikke nektar lige fra kilden.

Dyrkelsen af naturen, det rene og uskadte, medfører også at begreber som *forurening* finder vej ind i reklamerne: „Det er en beskidt verden/vi lever i/(..) I dag er vasketøjet fyldt med langt alvorligere snavspartikler end bare for få år siden. (..) Et almindeligt vaskepulver er ikke længere nok. Der skal mere til. Ny Fab med ekstra Borax gennemtrænger tøjjet og løfter snavset væk“ (Billed Bladet 17,72). Løsningen på forureningsspørgsmålet bliver lagt i enkelte produkter uden, at der tages hensyn til den forurening, produkterne selv forvolder, og uden at de politi-

ske og økonomiske magtstrukturer anfægtes, dvs. en fortrængning af produktionsprocessen og produktionsformen, der er bestemmende for forureningens tilstedeværelse. Forureningen bliver i reklamerne i stedet en virkelighedsfornægtelse, en regression mod en fiktiv ren natur, der passer til de tidligere fundne regressive træk: vi skal tilbage til det biologiske og naturlige grundlag for livet.

Det er blevet påpeget, at forureningsspørgsmålet brugt regressivt har ligheder med den fascistiske ideologiske antimaterialisme og blod og jord teorier: „Forureningsspørgsmålet er i særlig grad taget op af de fascistiske kulturskribenter, hvis hovedtema er en kritik af det eksisterende samfunds materialisme og teknologiske kultur, overfor hvilket de stiller et alternativt samfund, hvor alt er ført tilbage til de oprindelige idéer, hvor traditionen æres, livet forenkles, myterne og forbindelsen mellem jord og slægt genoplives“.³⁶ I den fascistiske ideologi anvendes forureningsspørgsmålet *historisk regressivt* (vi skal tilbage til en tidligere produktionsform, ikke-industrialiseret, hvor mennesket var i pagt med de naturlige elementer etc.) modsat en *historisk progressiv* anvendelse (ændringen af produktionsforholdene og en anden udnyttelse af teknologien). Det er vigtigt at påpege, at der ikke hermed er sagt, at reklamernes borgerlige ideologi er fascistisk, men at dens holdning repræsenterer ideologiske åbninger for en reaktion, der kan blive tendentielt fascistisk i kraft af sine temaer.

e. Autoritetens rolleændring. Mandens dobbeltbillede og pigeopdragelsen

Den kønspolitiske analyse har fremdraget og tydeliggjort de forskellige kønskaraktistika: mandens aktivitet overfor kvindens passivitet, mandens hårdhed overfor kvindens blødhed etc. Disse karakteristika eksisterer fortsat, men ikke i samme umiddelbare og tydelige form som i f. eks. fascismens repræsentative offentlighedsstat.

Mandsrollen er blevet *feminiseret* og har derved indoptaget nogle af de tidligere kvindelige kønsrollekaraktistika. Der er sket en forskydning, der er baseret på kvindens værdiorientering. Der antydes en bevægelse for manden bort fra det offentlige til det private. Manden drejes nu imod værdier, der repræsenteres

af kvinden og hendes traditionelle domæne, imod hjemmets varme og tryghed bort fra det udenforliggende samfunds hårdhed og kulde – „Vi skulle aldrig ha' lært at gå .../Folk har så travlt med at overgå hinanden. Altid skal vi være et skridt foran vore medmennesker. Med et væg-til-væg tæppe i Ren Ny Uld kommer man ned på jorden igen. Ren Ny Uld er det naturlige grundlag for et levende hjem (..) Her kan De hygge Dem og ha' det som på Deres barndoms græsplæne. Smid skoene og vær menneske“ (Bo Bedre 11,71).

Manden overtager visse kvindelige værdier, der sker en feminisering. Idealbilledet af manden bliver *dobbelt*: på en gang mandig og øm, beskyttende og beskyttet. Hvordan giver denne ændring af autoriteten sig så til kende?

Illustrationen (fig. 9) er hentet fra bladet Sabrina (nr. 16, 1974). Konkret om bladet ved jeg, at det handler om mandlige beat- og popgrupper og sangere og som primær målgruppe har piger i 12-15 års-alderen og efter forlydende skulle komme i et oplag på 30-40.000 hver måned.

Umiddelbart kan man på billedet iagttage en ung mand, sangeren David Cassidy, der kigger direkte frem for sig, det ene ben er hævet, og hænderne er placeret på henholdsvis hoften og det hævdede lår. Kroppen er slank og virker ikke stiv på trods af det direkte og faste blik. Overgangen fra baggrunden til den afbildede figur er flydende, der er ingen skarpe konturer.

Pile markerer de forskellige legemsdele på David Cassidy, og en tekst karakteriserer den enkelte legemsdel, og hvad der eventuelt kan gøres ved den (kysses, masseres). Teksten anvendes også som en art poetisk forstørrelsesapparat eller zoom-linse, eksempelvis bringer man ikke noget nærbillede af hans overlæbe, men skriver derimod – „...blide, bløde læber, især har han et eller andet ved overlæben, som ikke er til at stå for, den stritter lidt udad og opad, når han smiler“. I mellemrummene mellem teksterne har man anbragt stjerner, visuelle symboler for sangstjernen David Cassidy.

Analyserer man den beskrevne og viste tekst/billedmeddelelse vil man opdage, at det føromtalt dobbeltbillede af manden ligger gemt i det verbale og det visuelle lag.

Kategorier som det *blide* og *bløde*, der i den traditionelle kønsrolleopfattelse hører kvinden til, bruges her til at karakteri-

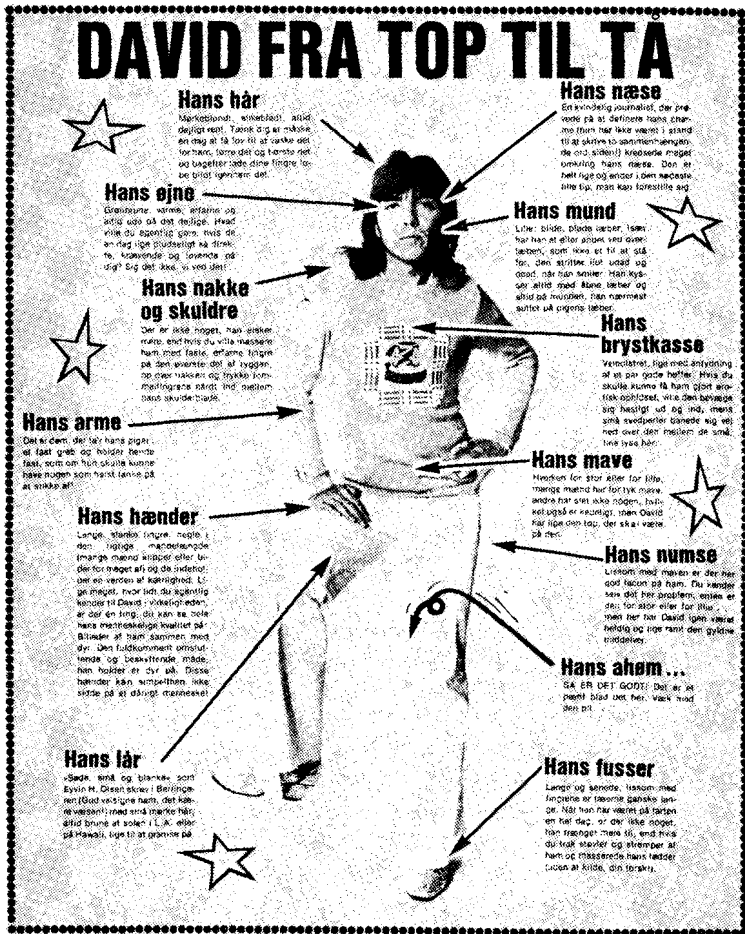


Fig. 9

sere David Cassidy positivt: „blide, bløde læber“, „silkeblødt hår“ og i forlængelse heraf også karakteristikken „søde, små og blanke lår“. Men samtidig hører man også om, at han har en „velpolstret“ brystkasse og desuden er udstyret „lige med andtyning af et par gode bøffer“, og man får at vide at hans arm kan tage et „fast greb“ om pigen.

I forbindelse med karakteristikken af hans negle kommer modsætningen mellem de to roller tydeligt frem, dog sådan at der i teksten tages parti for det feminine (lange negle) i et opgør med den gamle mandsrolles udseende (korte negle, der peger hen på det fysisk hårde arbejde, som den gamle mandsrolle blandt andet har sin rod i): „...lange, slanke fingre, negle i den *rigtige* mandslængde (mange mænd klipper eller bider for meget af)“ (min fremhævning).

Det idelle udseende for bagdelen er ens for mænd og kvinder: „Du kender selv det her problem, enten er den for stor eller for lille ... men her har David igen været heldig og ramt den gyldne middelvej“. I og med der finder en feminisering sted, opstår der også en seksualisering og objektgørelse.

Teksten indeholder en række opfordringer til læseren. Alt der stilles til skue er midler til rådighed for hende til gunst for ham. Hun skal give sig hen i hans arme, hans øjne, hun skal vaske hans hår, massere hans ryg, nakke og fødder. Mandsrollen ændres til en vis grad, kvinden fastholdes i den traditionelle tjenende og plejende rolle, men er dog i modsætning til traditionen understøttet med seksuelle følelser. Teksten spørger hende direkte, hvad hun vil gøre, hvis hun en dag stod over for David Cassidy: „Hvad vil du egentlig gøre, hvis de (: hans øjne) en dag lige pludselig så direkte, krævende og lovende på dig. Sig det ikke, vi ved det!“ Dagen er kommet med Sabrina, pigen kan nu smage voksenkvindens vilkår. I realiteten er der tale om et onanibillede, idet pigen bliver presset ind som seksualobjekt for den beundrede stjerne.

Tiltrukket af det, der er blødt og rart, forføres og leges hun ind i voksentilværelsens undertrykte rolle. David Cassidy repræsenterer for pigen både *barndommens dukke* og *voksenverdens seksualitet* og derved også denne undertrykkelse. De begyndende seksuelle følelser organiseres gennem billedets og tekstens æstetiske udformning, der her stilles til rådighed for hende, hvorved hun bliver forberedt på de betingelser, de kommende seksuelle forbindelser skal foregå under. Der anslås et sadomasochistisk forhold mellem kønnene som det naturlige. Voksenverdens undertrykte rolle bliver vist som det naturlige forhold mellem kønnene: undertrykkelsen under den blide autoritet. David Cassidy bliver den formidlende instans, det bløde og krævende kæle-

og plejeobjekt, mellem barndom og voksendom. Han står til rådighed for hende for at hun skal stå til rådighed for ham.

Billedet understreger den dobbelthed i mandsrollen, som markerede sig i tekstlaget. Billedet viser ikke en traditionel mandlig stiv og ukropslig fremtoning, tværtimod er kropsbevidstheden og -fornemmelsen tydelig: bukser og bluse slutter tæt til kroppen, og det bløde og runde bliver visuelt betonet gennem det tætslutende tøj og frisuren. Men samtidig udtrykker kropsfremtoningen (det hævede ben, hånden i hoften, det direkte og dermed sikre blik, den vurderende krusning ved munden), at manden ikke er blevet totalt feminiseret. Krops- og ansigtsudtryk viser afslappet sikkerhed. Dobbeltrollen som mand er fastlagt: på en gang blød, blid og bestemmende.

Dette gør hele det autoritative element i dagens patriarkalske samfund sværere at gennemskue og analysere. Og det gør det naturligvis sværere at lave alternativer til mandsrollen, fordi de umiddelbare alternativer (følsomheden, blidheden) – for længst – er blevet overtaget og varegjort: „...skift til rullekrave/Dejlige, bløde – ligesom mænd ... og piger kan li' dem“ (Se og Hør 48, 71).

Orienteringen imod de kvindelige værdier kan opfattes som en protest imod det kapitalistiske samfunds mandsrolle (kapitalismens karakteristika er samtidig mandsrollens traditionelle karakteristika: konkurrence, isolation, hårdhed, kulde etc.), men har samtidig en repressiv funktion. Dels fordi den kan give kvinder indtryk af større indflydelse og magt, men alligevel bevare manden og de værdier han repræsenterer, som den skjulte og egentlige værdisætter i samfundet. Dels fordi feminiseringen af manden kun er en skinprotest, fordi denne ændring af mandsrollen ikke tager fat i de egentlige mekanismer, men kun opfordrer til større varekøb.

Den klassiske (handels)borgermandsfremtoning er rammende blevet karakteriseret med følgende ord: „...det klare energiske blik, opret og stram holdning, en selvbevidst klang i stemmen, hænder der ikke kun er beregnet til at gribe fat, men også til at fastholde det engang grebne, ben til energiske skridt og til sikker stilling i en engang tiltvunget position“.³⁷

David Cassidy kan kun middelbart passes ind i denne karakteristik, umiddelbart falder han ved siden af. Den samfunds-

mæssige magt og harmoni, som borgermanden skulle *repræsentere* i sin fremtoning (jvf. afs. II a „Sanselighedens skæbne“ s. 38 ff.), gør sig ikke gældende på samme måde mere. Mandsrollens repræsentative funktion i den borgerlige offentlighed har ændret sig, ligesom den borgerlige offentlighed i dag har ændret sig til en produktionsoffentlighed, der ikke direkte stiller sin magt til skue, men søger at skjule sin eksistens og undertrykkelse.³⁸

5. Sammenfatning og perspektivering ved hjælp af nogle erkendelsesteoretiske og bevidsthedsmæssige synspunkter

I forbindelse med gengivelsen af fabrikslandskaber i det fascistiske maleri (jvf. afs. 4 a „Den repræsentative offentligheds æstetik“ s. 64) inddrog jeg kort et Bertolt Brecht citat, hvor han kommer ind på virkelighedens uformåen ved den umiddelbare betragtning og gengivelse af omverdenen. Den fotografisk nøjagtige gengivelse – sprogligt eller billedlige – af f. eks. en fabrik gengiver ikke noget om fremmedgørelsen og undertrykkelsen på et sådant arbejdssted. Brecht skrev nærmere bestemt: „Situationen kompliceres ved at den enkle *gengivelse af virkeligheden* i mindre grad end nogensinde siger noget om virkeligheden. Et fotografi af Krupp-fabrikkerne eller A.E.G. giver praktisk taget ingen information overhovedet om disse institutioner. Den egentlige virkelighed er gledet over i en funktionssammenhæng. Tingsliggørelsen af de menneskelige relationer, for eksempel i form af en fabrik, slipper ikke længere nogen oplysning ud om arten af disse menneskelige relationer. Det gælder om at *opbygge noget*, som er kunstigt, en model. Den gamle opfattelse af, at kunsten stammer fra oplevelsen, er ikke mere fyldestgørende. Thi hvem der af realiteten kun gengiver det, der umiddelbart opleves, han gengiver ikke selve realiteten. Den har det ikke i lang tid været mulig at opleve i totalitet. I kan ikke længere genkende frugterne på deres smag“.³⁹ Brecht foreslår altså, at man i stedet for at gengive virkeligheden umiddelbart skal sammensætte virkeligheden på en anden måde end den fremtræder i dagligdagen, og ved hjælp af de brud, denne montageteknik frembringer, vise *mod-*

sætningerne i virkeligheden frem til analyse og ikke kontemplativ indfølen.

Her ligger der naturligvis oplagte emner til at genoplive tredjernes realismediskussion mellem primært Georg Lukács og Bertolt Brecht/Walter Benjamin. Det vil jeg imidlertid ikke gøre. Men i stedet skitsere nogle overordnede erkendelsesteoretiske implikationer, det citerede berører i denne sammenhæng.

Området for fiktionen er ikke mere kun det skønlitterære. Fiktionaliseringen griber om sig og kendetegner flere og flere medier. Det, der har fundet sted i virkeligheden, bliver pyntet op med fiktionens form. Samtidig bliver fiktive hændelser pyntet med facts for at give dem virkelighedens skær og dermed større troværdighedsaura. Der sker en sammensmeltning af facts og fiktion. Virkeligheden skal se fantastisk ud, og det fantastiske skal se virkeligt ud. Her nogle eksempler på hvorledes det gøres i Rapport.

Visuelt bringer man denne fusion i stand ved, at man giver rekonstruktioner ud for at være autentiske billeder. Således bragte man (i nr. 12, 1972) et billede, som man skrev, viste en vis Marshall S. Carter, chef for den amerikanske spionorganisation NSA. Manden på billedet viser sig i virkeligheden at være Jørgen Helberg, direktør for Allers Bogtryk. Sprogligt kan fusionen opnås ved (a) man går frit 'ind i folk' og giver alvidende udtryk for og tolker deres sindstilstand, som det sker i følgende rapport fra en skibulykke: „Anne Marie Feddersen, 35, var lykkelig (..) Hendes mand, kaptajn på 'Merc Interprise', Jan Feddersen var også lykkelig. Han tænkte på deres fælles børn (..) Samtidig var han lidt vemodig. Om få timer skulle skibet anløbe Cork i Irland og her skulle Anne Marie Feddersen af. Hjem til børnene. Det var onsdag formiddag kl. 10,00. I Den engelske Kanal. Fire timer senere var hans vemod forvandlet til dyb sorg! Med et slag havde naturens ubønhørlige magt gjort hans børn moderløse. Ham selv til enkemand ..“.

(b) man benytter sig af direkte tale i tilfælde hvor det har været umuligt at kunne gengive direkte tale. I en beretning om Francos liv, hører man bl. a. om følgende samtale mellem en vis Millan Astray og Franco, der sammen omkring 1920 blev sat til at lave en spansk fremmedlegion: „Franco føler sig i sit es. Trods hans hårdhed elsker soldaterne ham. Han kræver ikke mere af dem, end at han selv kan gå i

spidsen (..) Millan Astray bebrejder ham det en dag med følgende ord: „En gruppefører skal være forrest i sin gruppe. Næstkommanderende i legionen skal holde sig i nogenlunde sikkerhed. Jeg kan bedre undvære 100 legionærer end én Franco“. Franco svarer: „En officer, der falder i forreste linje, styrker kampmoralen bedre end 100 faldne legionærer..“

Det er måske værd at indskyde, at denne fusionstendens ikke kun er noget, der gør sig gældende for den 'underholdningsprægede' avis- og ugebladspresse, jvf. eksempelvis Informations lyriske udenrigsreportager.⁴⁰

Hvis man betragter fusionstendensen historisk, vil man skematisk kunne sige, at det skønlitterære (fiktionen), der oprindeligt hørte til i intimsfæren, og factsene, der hørte til offentlighedssfæren (oplysninger om handel, lovgivning, statsadministration, som udgjorde de første avisers stof) nu indgår i en fusion og tilbydes til individuel konsumtion i intimsfæren. Der skal fremhæves, at fiktionspræget stof ikke er noget radikalt nyt i avismediet, det prægede eksempelvis også de første avisers nyhedsbreve. Afgørende er imidlertid ændringen fra en ræsonnerende til en forretningsmæssig presse, der markant udvider fiktionsfeltet i afsætningsøjemed. Skematiseret ser fusionen således ud:

<u>Stat</u>	<u>Hof</u>
<u>Offentlighedssfære</u> (handels- og lovinf.)	
<u>Produktionssfære</u>	
<u>Intimsfære</u> (det skønlitterære)	

Yderligere sker der det, at massemedierne bearbejder intimsfærens livssammenhænge ved hjælp af motiver og erfaringsmateriale hentet fra samme sfæres tidligere substans.

Lad mig forsøge at præcisere det gennemgående forhold i medierne i dag (1) den *naturo* virkelighedsgengivelse og (2) fik-

tionaliseringen/æstetiseringen af virkeligheden. Idet fiktionaliseringen og æstetiseringen griber om sig i alle livssammenhænge, vil det (som oftest) sige den naturtro gengivelse af virkelighedens fiktionalisering og æstetisering.

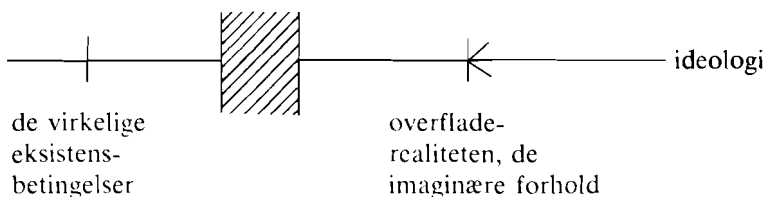
Inden for tv hersker der en form for naiv materialistisk verdensopfattelse, der går ud på, at omverdenen eksisterer og at vi (Danmarks Radio/Tv) er i stand til at opfatte/optage omverdenen og gengive den, som den *er*. Eksempelvis siger redaktionschefen for tv-avisen, Ole Sippel, herom: „Det er vores opgave realistisk at skildre, hvad der sker omkring os. Vi skal ikke censurere, fordi noget kan virke stærkt“.⁴¹ Det realistiske er det, man umiddelbart perciperer, dvs. det kameraet indfanger. Drivkræfter, væsnet, bag de ydre, umiddelbare fænomener, fremdrages ikke, fordi der i bogstaveligste forstand *tilsyneladende* ikke er nogen.

Dette forhold er i og for sig ikke unikt for tv, men gælder umiddelbar erkendelse overhovedet. Det, der er det særegne for tv og den ideologi, det repræsenterer, er, at det tror at gengive væsen, årsag og fremtrædelsesform på en og samme tid. Det fundamentale spørgsmål her bliver, om man *billedligt* kan gengive kapitalens væsen, bytteloven, der jo er en abstrakt kategori. Man kan måske ikke gengive bytteloven konkret, men derimod dens virkninger. Det vil sige, at byttelovens virkninger i cirkulations- og konsumtionssfæren må sammenkædes med en analytisk-teoretisk viden om årsagerne til denne fremtrædelsesform.

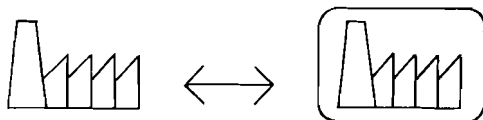
Lad mig sige dette på en lidt anden måde, der måske kan klargøre nærmere. Varerne er ifølge Karl Marx karakteristiske ved at være *sanselige-oversanselige* på en og samme tid; f. eks. et bord, som man kan tage, føle og se på, dvs. umiddelbart sanse det, men samtidig indeholder bordet noget oversanseligt, der ikke er til at forstå ud fra den enkelte vare: de samfundsforhold, der er bestemmende for dens byttelighed med andre varer – en lighed der er bestemt ud fra mængden af abstrakt samfundsmæssigt arbejde (dvs. historisk afhængig af produktivkræfternes udviklingsniveau, arbejdets organisering etc.). Med andre ord: den samfundsmæssige sammenhæng er skjult og kan kun fremdrages analytisk. Varens *fremtrædelsesform* røber ikke *direkte*, at den beror på bestemte i produktionssfæren forankrede samfundsforhold. Ingenting i cirkulationssfæren peger på, at det skulle være

nødvendigt at gå bagom denne sfære og finde sammenhænge.

Theodor W. Adorno (og andre) kritiserer massemedierne og specielt tv for mekanisk at formidle den umiddelbare virkelighed og derved reproducere den dagligdags *overfladerealitet*, dvs. i bogstaveligste forstand visuelt supplere, hvad Louis Althusser kalder „individernes *imaginære* forhold til deres virkelige eksistensbetingelser“ i sin karakteristik af ideologien.⁴² Grafisk kan man anskueliggøre forholdet mellem overfladerealiteten, de imaginære forhold, og de virkelige, objektive erkendbare forhold på følgende måde:



Man kan sammenfattende sige, at der herved visuelt opstår en *tautologiseringseffekt* af samme art, som Roland Barthes finder i den borgerlige mytologi/ideologi som sådan. Barthes finder syv mytefigurer, der er karakteristiske for den borgerlige ideologi, og en af disse figurer er *tautologien*.⁴³ Tautologien begrunder en død verden, siger han, fordi der sker en naturalisering af det historiske, når beviset på et begreb er det selv samme begreb endnu engang, dvs. man definerer det samme ved det samme: politik er politik, børn er børn, kvinder er kvinder, mænd er mænd, kunst er nu engang kunst osv. På lignende vis sættes den samme tautologiseringseffekt i gang via tv: en fabrik (for at tage Brecht-citatet op igen) er nu engang en fabrik, se selv:



Ligesom ved de øvrige nævnte eksempler udsiger naturaliseringen af begreberne, at man ikke kan pille ved og ændre dem.

Men overfladerealiteten er i højere og højere grad karaktere-

ristisk ved en æstetisering/fiktionalisering, og det bliver den medierne naturtro skal gengive. (Herved bliver det offentlige – radio/tv – der ikke umiddelbart er underlagt loven om merværdi også præget af de vareæstetiske normer, der gælder for privatkapitalen). Ikke kun varerne bliver noget andet og tilsyneladende mere, end de egentlig er, også selve købsituationen gøres til noget mere og bedre: „Et besøg hos IKEA i Tåstrup skal være en skovtur. Giv dig tid, tag familien med, få en bid brød undervejs. Der er tre restauranter ..“ (Ikea katalog 1975).

Påvirkningsfelterne for opfyldelsen af de sanselige, æstetiske behov er udvidet. Guy Debord karakteriserer samfundet som „skuespil“,⁴⁴ Henri Lefebvre karakteriserer det i lighed hermed som „spectacle“ og Hans Magnus Enzensberger kalder det i tilknytning til Lefebvres karakteristik for „en permanent iscenesættelse“.⁴⁵ Området for det æstetiske er ikke kun det kunstskønne, kapitalens æstetiske formgivning og prægning af menneskets sansestruktur gør alt til potentielle afsætningsmuligheder gennem det æstetiske: varer, udstillingsvinduer, bytrafik, reklame, stormagasiner, nyhedsformidling, emballage, arkitektur, medieproduktion. Og det er nødvendigt at tage disse æstetiske former op, analysere deres indvirkning på sanseligheden, hvis man vil komme med samfundsmæssige, politiske og æstetiske alternativer.

*Bent Fausing,
september 1975, januar 1976*

Noter:

1. Walter Benjamin „Kunstværket i den tekniske reproduktions tidsalder“ p. 85 ff. in: „Kulturindustri. Udvalgte skrifter,, Rhodos 1973 (1936).
2. Sammesteds p. 85, min fremhævnning.
3. Jürgen Habermas „Borgerlig offentlighed. Henimot en teori om det borgerlige samfund“ Fremad 1974 (1962) p. 7.
4. Jvf. Werner Sombart „Liebe, Luxus und Kapitalismus“ dtv 1967 (1912).

5. Thorkild *Bjørnvig* „Den æstetiske idiosynkrasi“ in: „Begyndelsen. Essays“ Gyldendal 1960. Jvf. også senere i forbindelse med note 16.
6. Anne Birgitte *Richard* „Forvandling og destruktion. En historie om borgeren og driften“ p. 43 in: Vindrosen nr. 4, 1973.
7. U. *Moser* „Psychologie der Arbeitwahl under der Arbeitsstörung“ Bern/Stuttgart 1953, p. 137, citeret efter Alfred *Krovoza* „Die Verinnerlichung der Normen abstrakter Arbeit und das Schicksal der Sinnlichkeit“ p. 28 in: „Das Unvermögen der Realität“ ed. Chris Bezzel (m. fl.) Wagenbach 1974, min oversættelse.
8. Jvf. W. F. *Haug* „Wirkungsbedingungen einer 'Ästhetik von Manipulation'“ p. 161 f. in: „Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik“ ed. W. F. Haug, Suhrkamp 1975.
9. Karin *Schrader-Klebert* „Die Kulturelle Revolution der Frau“ in: Kursbuch nr. 17, 1969, artiklen findes oversat i „Rødstrømpekompendium“ Århus 1971.
10. John *Berger* „Ways Of Seeing“ Pelican 1974 (1972), p. 63, min oversættelse. Malerkunsten havde i højere grad end litteraturen en ydre økonomisk og social repræsentativ funktion og havde derfor i højere grad mandens (bourgeoisens) bevågenhed. Maleriet kunne bruges som et ydre tegn på status alene ved besiddelsen af et bestemt maleri, men også ved motiverne, hvor man kunne gengive bourgeoisens besiddelser (ejendom, hustruen, familien etc.).
11. Jvf. Ralf *Pittelkow* „Fantasiens organisering“ Stencil, Institut for Litteraturvidenskab 1975.
12. Oscar *Negt* og Alexander *Kluge* „Offentlighed og erfaring. Til organisationsanalysen av borgerlig og proletarisk offentlighed“ GMT/Nordisk Sommeruniversitet 1974 (1972), p. 153.
13. Alfred *Krovoza* „Die Verinnerlichung der Normen abstrakter Arbeit und das Schicksal der Sinnlichkeit (jvf. note 6), p. 30.
14. Sigmund *Freud* „Der Dichter und das Phantasieren“ Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur, bd. X, 1969 (1916), min oversættelse.
15. De her involverede sociale spørgsmål tager Freud ikke op, (jvf. i denne forbindelse Peter *Schneider* „Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution“ in: Kursbuch nr. 16, 1969, findes på dansk i „HUG!“ nr. 9, Tiderne Skifter, Kbh. 1976).
16. Jvf. note 5.
17. Pil *Dahlerup* „Den kvindelige naturalist“ in: Vinduet nr. 2, 1975.
18. W. F. *Haug* „Kritik der Warenästhetik“ Suhrkamp 1972 (1971), p. 159, min oversættelse.
19. Bertolt *Brecht* „Kleines Organon für das Theater“ citeret efter Ernst *Fischer* „På jagt efter virkeligheden“ Schultz 1970, p. 122.
20. Dieter *Prokop* „Ökonomie und Phantasie“ p. 294 in: „Theorie

des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik“ ed. Karsten Witte, Suhrkamp 1972 (1971), min oversættelse.

21. „Skribenten som producent“ p. 242 in: „Kulturindustri. Udvalgte skrifter“ Rhodos 1973.
22. „Om tidens teater“ Gyldendals Uglebøger 1966, p. 14.
23. Samme som note 1, p. 87.
24. Samme som note 3, p. 7.
25. Jvf. Oscar *Negt* og Alexander *Kluge* „Offentlighed og erfaring“ p. 281. Mine oplysninger om fascismens æstetik stammer fra den omtalte udstilling og desuden især fra Georg *Bussmann* ed. „Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung“ Frankfurter Kunstverein 1975, Georg *Bussmann* ed. „Betrifft: Reaktionen, Anlass: Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Ort: Frankfurt“ Frankfurter Kunstverein 1975, „Ästhetik und Kommunikation“ nr. 19, 1975, Werner *Hofmann* ed. „Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt“ Suhrkamp 1974, Berthold *Hinz* „Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution“ Hanser 1974.
26. Samme som note 1, p. 85 mine fremhævninger.
27. Friedrich *Tamms* citeret efter Georg *Bussmann* „Plastik“ in: „Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung“ Frankfurter Kunstverein 1975, p. 120, min oversættelse.
28. Sammesteds p. 120, min oversættelse.
29. Reinhard *Kühnl* „Borgerskabet og fascismen. En undersøgelse af årsagerne til fascismens fremvækst“ Fremad 1974 (1971), min fremhævning p. 81 f.
30. Følgende tal er i mill. RM:

byggeår	beboelse	offentlige byg.	hand./ind.
1929	3500	2700	2700
1932	700	900	600
1933	800	1700	600
1934	1400	3000	800
1935	1500	3000	800

tallene stammer fra udstillingen „Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung“.
31. Citeret efter Ingamaj *Beck* „Arkitekturens magtsprog“ Politiken 6/7/75.
32. Nærmere bestemt er der Wilhelm *Reich* „Fascismens massepsykologi“ Rhodos 1974 (1933), Reinhard *Kühnl* „Borgerskabet og fascismen“ Fremad 1974 (1971) og Reinhart *Westphal* „Psychologische Theorien über den Faschismus“ in: Das Argument nr. 32, 1965.
33. Jvf. Chup *Friemert* „Das Amt 'Schönheit der Arbeit'. Ein Beispiel zur Verwendung des Ästhetischen in der Produktionssphäre“ in: Das Argument nr. 72, 1972.
34. Jvf. Georg *Bussmann* ed. „Betrifft: Reaktionen, Anlass: Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Ort: Frankfurt“

- Frankfurter Kunstverein 1975.
35. Michael *Schneider* „Neurose und Klassenkampf. Materialische Kritik und Versuch einer emanzipativen Neubegründung der Psychoanalyse“ Rowohlt 1973, p. 309, min oversættelse.
 36. Karen *Dissing Melega* „Den kulturelle fascismes vækst i Italien“ Information 22/2/72.
 37. Eduard *Fuchs* „Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart“ München 1912, p. 134, citeret efter Peter *Gorsen* „Seksualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie“ Rowohlt 1972, p. 67, min oversættelse.
 38. Hermed er ikke sagt, at det ikke er vigtigt at satse på ændringen af mandens følelser og fremtoning, men at det – i al fald til en vis grad – ikke er modstridende med tendenserne i markedsmekanismeme. Og det er nødvendigt også at analysere disse mekanismer, hvis man vil komme med virkelige alternativer.
 39. „Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment“ p. 171 f. in: „Schriften zur Literatur und Kunst“ bd. I Suhrkamp, min oversættelse.
 40. Jvf. Jørgen *Bonde Jensen* „Hjørner af virkeligheden set gennem et temperament“ Information 17/9/75.
 41. Aktuelt 30/3/73.
 42. „Om ideologiske statsapparater“ p. 49 in: Monde nr. 3, 1972 (1969) min fremhævning.
 43. „Mytologier“ Rhodos 1969 (1957) p. 183.
 44. Guy *Debord* „Skuespilsamfundet“ Rhodos 1972 (1967).
 45. Hans Magnus *Enzensberger* „Byggesæt til en medieteorii“ in: Vindrosen nr. 3, 1971.

Litteraturliste

- Barthes*, Roland „Mytologier. Udvalgte essays om vor mytologiske hverdag“ Rhodos 1969 (1957).
- Bezzel*, Chris (m. fl.) „Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik“ Wagenbach 1974.
- Benjamin*, Walter „Kulturindustri. Udvalgte skrifter“ Rhodos 1973.
- Berger*, John „Ways Of Seeing“ Pelican 1974 (1972).
- Bjørnvig*, Thorkild „Den æstetiske idiosynkrasi“ in: „Begyndelsen. Essays“ Gyldendal 1960.
- Brinkmann*, Heinrich (m. fl.) „Sinnlichkeit und Abstraktion. Prolegomena zu einer materialistischen Empirie“ Focus-Verlag 1973.
- Bussmann*, Georg (m. fl.) „Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung“ Frankfurter Kunstverein 1975.

- Bussmann, Georg* (m. fl.) „Betrifft: Reaktionen, Anlass: Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Ort: Frankfurt“ Frankfurter Kunstverein 1975.
- Dahlerup, Pil* „Den kvindelige naturalist“ in: *Vinduet* nr. 2, 1975.
- Dorfles, Gilo* (m. fl.) „Kitsch. An anthology of bad taste“ Studio Vista 1969 (1968).
- Dunèr, Sten* „Caspar David Friedrich, Gud, Hitler och Mamon“ in: *Bilderbok. Från Altamira till Texaco Grand Prix*“ Gidlunds 1975.
- Fausing, Bent* „Sanselighedens bytteværdi. Om reklamens æstetiske bedrag“ in: *Vindrosen* nr. 4, 1973.
- Freud, Sigmund* „Kulturens byrde“ Hans Reitzel 1970 (1929).
- Freud, Sigmund* „Der Dichter und das Phantasieren“ Studienausgabe, *Bildende Kunst und Literatur*, bd. X, 1969 (1916).
- Friemert, Chup* „Das Amt 'Schönheit der Arbeit'. Ein Beispiel zur Verwendung des Ästhetischen in der Produktionssphäre“ in: *Das Argument* nr. 72, 1972.
- Giffhorn, Hans* „Einfluss ästhetischer Phänomene auf politische Vorurteile“ in: „Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewusstseins-Industrie“ ed. Hermann K. Ehmer, DuMont 1971.
- Gorsen, Peter* „Das Bild Pygmalions. Kunstsoziologische Essays“ Rowohlt 1969.
- Gorsen, Peter* „Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie“ Rowohlt 1972.
- Habermas, Jürgen* „Borgerlig offentlighed. Henimot en teori om det borgerlige samfund“ Fremad 1974 (1962).
- Haug, W. F.* „Kritik der Warenästhetik“ Suhrkamp 1972 (1971).
- Haug, W. F.* „Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik“ Suhrkamp 1975.
- Hinz, Berthold* „Die Malerei im Deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution“ Hanser 1974.
- Hock, Wilhelm* „Kunst als Suche nach Freiheit. Entwürfe einer ästhetischen Gesellschaft von der Romantik bis zur moderne“ DuMont 1973.
- Hofman, Werner* ed. „Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Aspekte zum Verhältnis von Mensch und Natur in der bürgerlichen Gesellschaft“ Suhrkamp 1974.
- Jürgens, Martin* „Bemerkungen zur Ästhetisierung der Politik“ in: „Ästhetik und Gewalt“ Bertelsmann Kunstverlag 1970.
- Kühnl, Reinhard* „Borgerskabet og fascismen. En undersøgelse af årsagerne til fascismens fremvækst,“ Fremad 1974 (1971).
- Lenzen, K. D.* „Literarische Produktion, Phantasie, ästhetische Erziehung“ in: *Das Argument* nr. 86.
- Madsen, Peter* „Socialhistorie, tematik og æstetik“ in: *Poetik* nr. 24, 1975.
- Madsen, Peter* „Tidens smerte og storbyens atmosfære, journalisten Herman Bang og hans roman *Stuk*“ in: *Poetik* nr. 24, 1975.
- Marcuse, Herbert* „Eros og civilisationen. En filosofisk analyse af

- Freuds psykoanalytiske teorier“ Gyldendals Uglebøger 1970 (1955).
- Negt, Oscar; Kluge, Alexander* „Offentlighed og erfaring“ GMT 1974 (1972).
- Nielsen, Hans-Jørgen* „Æstetisering af politikken eller politisering af æstetikken?“ in: Hug nr. 6, 1975.
- Nitzchke, Bernd* „Die Zerstörung der Sinnlichkeit“ Kindler Verlag 1974.
- Pedersen, Ebbe* „Virkelighedens uformåen – socialistisk realisme eller realistisk æstetik?“ in: Hug nr. 6, 1975.
- Pittelkow, Ralf* „Fantasiens organisering“ Stencil, Institut for Litteraturvidenskab 1975.
- Pittelkow, Ralf* „Narcissus og kapitalen. En analyse af Knud Sønderby: Midt i en jazztid“ Stencil, Institut for Litteraturvidenskab.
- Prokop, Dieter* „Ökonomie und Phantasie“ in: „Theorie des Kinos. Ideologikritik der Traumfabrik“ ed. Karsten Witte Suhrkamp 1972.
- Reich, Wilhelm* „Fascismens massepsykologi“ Rhodos 1974 (1933).
- Richard, Anne Birgitte* „Forvandling og destruktion. En historie om borgeren og driften“ in: Vindrosen nr. 4, 1973.
- Schiller, Friedrich* „Menneskets æstetiske opdragelse“ Gyldendals Uglebøger 1970 (1793).
- Schneider, Michael* „Neurose und Klassenkampf. Materialistische Kritik und Versuch einer emanzipativen Neubegründung der Psychoanalyse“ Rowohlt 1973.
- Sneider, Peter* „Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution“ in: Kursbuch nr. 16, 1969. Oversat i „Hug!“ nr. 9, Tiderne Skifter, Kbh. 1976.
- Schrader-Klebert, Karin* „Die Kulturelle Revolution der Frau“ in: Kursbuch nr. 17, 1969.
- Schrader-Klebert, Karin* „Verbrechen und Ritual“ in: „Ästhetik und Gewalt“ Bertelsmann Kunstverlag 1970.
- Selle, Gert* „Ideologie und Utopie des Design. Zur gesellschaftlichen Theorie der Industriellen Formgebung“ DuMont 1973.
- Sombart, Werner* „Liebe, Luxus und Kapitalismus“ dtv 1967 (1912).
- Tideström, Gunnar* „Dikt och bild. Epoker och strömningar. Glimtar av samspelet mellan konst, litteratur och liv“ CWK Gleerup 1968 (1965).
- Westphal, Reinhart* „Psychologische Theorien über den Faschismus“ in: Das Argument nr. 32, 1965.
- Ästhetik und Kommunikation* nr. 19, 1975.

Flere af de behandlede problemområder og rejste spørgsmål i artiklen har jeg arbejdet videre med i min bog *Fascination og Socialisation. Æstetik og medier under fascismen og i socialstaten* in print, udkommer efterår 1977.