

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM

13

Repræsentationens endeligt og kunstkritikkens almene subjekt

David Lloyd

I samme serie

- 01 Mustafa Dikeç, *Æstetik og skabelsen af fælles verdener*, 2021
- 02 Bojana Kunst, *Feministisk omsorgspolitik og nærheden mellem kunst og liv*, 2021
- 03 Cecilia Sjöholm, *Virkelighedssans: Hannah Arendt om Kant og æstetik*, 2021
- 04 Nishant Shah, *Falske fremtider: Morgendagen gennem computernetværkets filtre*, 2022
- 05 Linda Hilfling Ritasdatter, *Crisis Computing*, 2022
- 06 Nora Sternfeld, *I det postrepræsentative museum*, 2022
- 07 Emma Sofie Brogaard, Mathias Overgaard, Frederik Tygstrup, *Fremtrædelsens æstetik og politik*, 2022
- 08 Solveig Daugaard og Cecilie Ullerup Schmidt, *Vi skriver sammen*, 2022
- 09 Josefine Wikström, *Kan det strukturalistiske subjekt danse?*, 2023
- 10 Siegfried Zielinski, *Varianter af fælles handling i kunsten*, 2023
- 11 Kristoffer Gansing, *Hjemmedyrket, outsourcet, organiseret*, 2023
- 12 Shannon Mattern, *Reparationsmanualer*, 2023
- 13 David Lloyd, *Repræsentationens endeligt og kunstkritikkens almene subjekt*, 2023
- 14 Shannon Jackson, *Økologisk tid i tidsbaseret mediekunst*, 2023
- 15 Julia Bryan-Wilson, *At pynte på Madalenas tråde*, 2023

David Lloyd

Repræsentationens endeligt og kunstkritikkens almene subjekt

Oversat fra engelsk af Marie Louise Krogh efter

The End of Representation and the Subject of Art Criticism's

Universalism

© David Lloyd

Forord af Mikkel Bolt, James Day, Frida Sandström og

Fredrik Svensk

Redaktion ved Solveig Daugaard og Frederik Tygstrup

© Kunsten som Forum, Københavns Universitet 2024

© Billedkunstskolernes Forlag, Det Kongelige

Danske Kunstakademi 2024

Layout og omslag: Eckardt ApS, 21221281.dk

Tryk: Tarm Bogtryk a/s

Sat med Arnhem

Papir: Munken Lynx, 100g/240g

ISBN: 978-87-7945-036-3

1. udgave, 1. oplag

Printed in Denmark 2024

**NY
CARLSBERG
FONDET**
NEW CARLSBERG FOUNDATION

K:
Statens
Kunstfond

Kunsten som Forum er støttet af Ny Carlsbergfondet

Kunsten som Forum på tryk er støttet af Statens Kunstfond

David Lloyd

Repræsentationens endeligt og kunstkritikkens almene subjekt

På dansk ved Marie Louise Krogh

Billedkunstskolernes Forlag

Det Kongelige Danske Kunstakademi 2024

Forord

Hvis ikke det allerede stod lysende klart, har Ruslands invasion af Ukraine og den israelske stats brutale militære kampagne i Gaza efter Hamas' aktion den 7. oktober 2023 slået fast, at verden befinder sig i en ekstraordinær krisesituation. Det er en situation, hvor den herskende orden har store vanskeligheder ved at reproducere sig uden samtidigt at fremstå som ekstraordinært brutal eller barbarisk. I sin artikel 'Climates of Capital' fra 2021 går den feministiske marxist Nancy Fraser så langt som til at kalde sammenføjnngen af kriser – en 40 år lang økonomisk krise, en politisk krise, en sundhedskrise og en klimakrise, afslutningen på Holocæn – for 'epokal'. Konsekvenserne af den epokale krise manifesterer sig blandt andet i de senfascistiske politikere, der desperat og klovnagtigt forsøger at holde en affolket nationaldemokratisk offentlighed i live gennem xenofobi og kulturkamp. Vi ser det også i de antipolitiske bevægelser, der afviser politiet, staten og dens billeder – både på gaden og på nettet. Efter mere end fire årtiers neoliberal globalisering har den politiske midte stadigt sværere ved at reproducere sig selv. Det politiske demokrati er i krise, savner et sammenhængende

program, og krisen søges håndteret med mere af det samme, kredit og besparelser, tilsat nye indslag såsom grønne investeringer. Intet, imidlertid, som rigtigt virker, hvorfor der også skrues op for statens repressive side og bruges mere og mere hårdhændede metoder. Det har vi set i Frankrig med politiets voldsomme fremfærd mod De Gule Veste og de unge i bevægelsen Les Soulèvements de la Terre (Jordens opstand). Vi ser det også manifesteret i den xenofobi, som de senfascistiske partier fremturer med. Når krisen spidser til, skrues der op for repressionen. I delstater i Tyskland er en ny lovgivning ved at træde i kraft, ifølge hvilken støtte til Israels våbenmagt er et krav for statsborgerskab. Sådanne tiltag forskyder ansvaret for en voksende europæisk antisemitisme fra europæerne selv til de migranter, der kommer til fra udenfor EUs grænser.

Den irske kulturhistoriker David Lloyds tekst *Representationens endeligt*, som her trykkes i dansk oversættelse, indskrives i denne kontekst af krise og oprør. Den er et bidrag til en kritisk genlæsning af den euromoderne æstetikfilosofi, som ifølge Lloyd ikke, som det ellers vanemæssigt antages, udgør et udgangspunkt for et demokratisk, æstetisk-politisk fællesskab. Derimod er den kendetegnet ved en racialiserende eksklusion, hvor det gennemsigtige subjekt viser sig at være grundlagt på en racialiserende distinktion, der producerer subalterne. Den racialiserende grænsedragning reproducere igen og igen og muliggør en selektiv retfærdighed, hvor nogle mennesker er mindre værd end andre. Det ser vi i

forbindelse med de druknede i Middelhavet, der desperat forsøger at komme til Europa på flugt fra krig eller i drømmen om et lidt bedre liv. Vi ser det også i kategorien 'ikke-vestlige indvandrere og efterkommere' der, i officiel dansk terminologi, konstruerer racegjorte mennesker som 'fremmede' for det 'nationale fællesskab' og som potentielt kriminelle, der derfor skal underkastes særlige foranstaltninger såsom Parallelsamfundspakken, der giver dobbeltstraf i almene boligområder og giver staten lov til at ekspropriere ejendom.

Lloyds tekst bygger på en forelæsning, han holdt i forbindelse med et symposium om "Kunstkritikkens subjekt" i København i maj 2021. Symposiet var en kritisk diskussion af det moderne subjekts universalisme og de racialiserende gradueringer, som fremskrivningen af dette subjekt var kendetegnet ved. Gradueringer som går igen i størstedelen af de politiske og æstetiske forestillinger, som kendetegner den moderne verden. Disse spørgsmål har længe været Lloyds fokus, og allerede i 1998 skrev han bogen *Culture and the State* sammen med den politiske teoretiker Paul Thomas. I denne bog diskuterer forfatterne den moderne nationalstats kulturbegreb gennem kritiske læsninger af blandt andre kulturteoretikeren Raymond Williams. Lloyds forelæsning i København ligger i forlængelse af bogen *Under Representation. The Racial Regime of Aesthetics* fra 2018, hvori han blotlægger den moderne æstetikfilosofis forudsætninger i en racialiseret antropologi. Sammen med en gruppe postkoloniale og

radical Black tænkere som Sylvia Wynter, Denise Ferreira da Silva, Fred Moten, Nahum Chandler og Gayatri Spivak – for blot at nævne nogle få – indgår Lloyds arbejde i en teoretisk vending, der gentænker det moderne subjekt og dets funktion i kolonialismen, kapitalismen og den demokratiske nationalstat. Det er væsentligt at bemærke, at denne vending inden for æstetikstudier er foregået sideløbende med bevægelser, der under slagord som ‘Alle monumenter skal falde’, forsøger at gøre op med racegørelsens og koloniseringens fortsatte efterliv på tværs af kloden.

Som Lloyd redegør for i nærværende tekst, skal kunstkritikeren, forstået i bred forstand som et subjekt, der fælder en smagsdom, tænkes i sammenhæng med konstruktionen af den koloniale og kapitalistiske modernitets sociale kategorier, ikke mindst kategorien statsborger. Lloyd tydeliggør at repræsentation, politisk og æstetisk, hænger uløseligt sammen i æstetikens raciale regime. Dette regime, som Lloyd detaljeret beskriver i *Under Representation* og i denne tekst, tager form gennem processer af indoptagelse i og udelukkelse fra det nationale fællesskab. I relation til idéen om Kunsten som Forum, forskningscentret, der udgiver denne publikationsserie, er det vigtigt at pointere, at denne inklusion og eksklusion også findes i kunstens forskellige fællesskaber og i forestillingen om en offentlighed. Lloyds argument rejser derfor nogle ganske omfattende spørgsmål angående den æstetiske dom, som det kunstkritiske subjekt opretholder med

sin praksis og sin selvforståede radikalitet. Det er denne praksis, som enhver kritisk refleksion, analyse eller dom reproducerer, uanset om det sker i kulturteoriundervisning på universitetet, i tildelingen af statsborgerskab, eller når politiet kører rundt i Københavns Nordvestkvarter og standser forbipasserende og visiterer dem. Selvom der uden tvivl er sket en række omfattende historiske ændringer af kunstkritikken – i dens igangværende udvidelser i menneskelige og ikke-menneskelige feedbackloops – er denne stadigvæk baseret på de grænsedragninger og autonomipåstande, som det æstetiske regime indstifter. Spørgsmålet om kunstkritikkens samfundsmæssige funktion kan således ikke adskilles fra normative forestillinger om, hvordan mennesket er eller kan være. Sådanne forestillinger gennemsliver de institutioner, i hvilke vi forsøger at reflektere over kunstens politiske potentiale og det politiskes meta-æstetiske dimension. Det æstetiske regime er således en forudsætning, som vi er nødt til at forholde os til.

Disse spørgsmål har naturligvis ikke blot med æstetik og kunst at gøre. Som Lloyd formulerede det i et foredrag på UC Irvine i november 2019, er ‘enhver krig, der udføres af en stat, altid de civiliseredes krig mod de uciviliserede’. At det æstetiske regimes racialiserede logik – der deler folk op i civiliserede og uciviliserede – stadigvæk gennemsliver det politiske, ser vi kun alt for godt, når vi betragter fænomener som ‘krigen mod terror’ og ikke mindst konstruktionen og den stadige udvidelse af Frontex og

EU's enorme eksklusions- og sorteringsapparat, der skal forhindre flygtninge og migranter i at komme til Europa. I en lokal kontekst er det slående hvor massive reaktioner, der har været mod forskellige former for afkoloniserede praksisser, inklusive sænkningen af en buste af Frederik V i havnen i København i 2020.

Hvis *Under Representation* bidrager til at afdække æstetikens raciale regime, forsøger Lloyd i nærværende tekst at stille spørgsmålet om repræsentationens mulige slutning. Denne afslutning på repræsentationen rejser en række spørgsmål vedrørende det kritiske subjekts mulighedsbetingelser og (kommende) udsigelsesposition: Indebærer afviklingen af det æstetiske regime ikke en afskaffelse af kunsten, af universitetet og af nationalstaten? Det mener i hvert fald Lloyds kollega, performanceteoretikeren Fred Moten og den politiske teoretiker Stefano Harney. I oplægget 'The University, Last Words', som de holdt ved seminaret 'Fuck You Pay Us', arrangeret i forbindelse med en studenterstrejke ved University of California i 2020, forklarer de, at meget skal laves om: 'Det ville være der, hvor genereringen af viden på universitetet – både i forhold til dens form, indhold og praksis – tenderer mod universitetets vidende degeneration, desorganisering og ubalance.' Gennem en sådan vending imod kritikens historiske former er det nødvendigt at spørge, hvilke former for subjektivitet der i det hele taget er mulige i dag? Sammen med Lloyd kan vi videre spørge, hvordan det overhovedet er muligt at agere som subjekt på en

anden måde – på en måde, som ikke direkte eller indirekte reproducerer euromodernitetens konstitutive hierarkiseringer? Hvordan er det muligt at praktisere kritik i eller uden for universitetet? Og hvem er det overhovedet, som skal svare på disse spørgsmål?

Mikkel Bolt, James Day, Frida Sandström og Fredrik Svensk

Repræsentationens endeligt og kunstkritikkens almene subjekt

DAVID LLOYD

Dette essay er oprindeligt skrevet til symposiet 'Om kunstkritikkens almene subjekt'. Mine overvejelser over dette temas tre grundtermer – subjektet, kritik, almenhed – trækker på to af mine tidligere værker, *Culture and the State* (1998) og *Under Representation* (2019), med henblik på at afdække kunstværkets receptionshistoriske og institutionelle betingelser og den æstetiske formgivning af det kritiske subjekt, som disse betingelser forudsætter. Af samme grund er dette essay ikke særligt optaget af kunstværker som sådan, og selvom det forhåbentligt indeholder en kritik, er det ikke et stykke kunstkritik. For uanset hvor gennemgribende et kunstværk, i pædagogisk øjemed eller under en udstilling, indrammes og inddæmnes i dets institutionelle overlevering, overskrider det altid dets givne betingelser. I dets afsæt fra disse betingelser er værket nødvendigvis

præget med mærker og ar fra det beskadigede liv, som det med nødvendighed udspringer af. Af samme grund bringer værket netop dét, som det æstetiske bestræbte sig på at overskride, tilbage til æstetikken: sporene fra det kollektive menneskelige subjekt, med åndedræt, begær og behov. Kort sagt, det bringer alt det, som Kant – som vi vil få at se – antog tilhørte nødvendighedens rent ‘patologiske’ subjekt, tilbage til det æstetiske: alt det, der tilhører det ufrie subjekt, som æstetikens frie og almene kritiske subjekt defineres i modsætning til.

I *Under Representation*, argumenterede jeg for, at det æstetiske, som humanismen siden sidst i det attende århundrede har betragtet som et reservoir af frihed og et tvangsfrit forhold til verden, er et raciale regime.¹ Jeg anførte, at kritisk raceteori alt for konsekvent har forsømt

1 [Oversætterens anmærkning: Ordet ‘racialt’ høres endnu ikke ofte i dansk sprogbrug, selvom ‘racialisering’ efterhånden har vundet indpas i det kritiske vokabular. I den ordliste som i 2017 blev udgivet af det dekoloniale feministiske kollektiv Marronage, trækker de på Nazila Kivis brug af termerne ‘racegørelse’ og det at ‘være racegjort’, til at beskrivelse den socialt ontologiske proces hvori racer, og det institutionaliserede hierarki mellem dem, skabes og reproduceres. Lloyd’s begreb om æstetikens raciale regime sigter netop mod at forstå æstetikens rolle i denne sammenhæng. Marronage, ‘Vigtige Ord & Begreber’ i *Marronage*, No. 1 (København: Forlaget Nemo, 2017), s.8]

at tage højde for både de grundlæggende følger af æstetikens raciale regime og følgerne af dets reproduktion. En sådan forsømmelse går ud over vores evne til at begribe, hvordan det netop var gennem subjektivitetens, autonomiens, frihedens og repræsentationens sprog, at den raciale opdeling af det menneskelige kom til at gennemsyre den moderne tidsalder. De mest indflydelsesrige formuleringer i dette sprog kom til udtryk inden for det felt, som kunne synes mest afskåret fra socialt og politisk engagement, i den æstetiske teori. Kernen i denne æstetiske teori er en gennemgående opfattelse af *repræsentation*, der opererer på alle erfarings- og praksisniveauer fra de mest grundlæggende former for sansning til den almene repræsentativitet, der alene tilhører det frie menneskelige subjekt.²

2 [Oversætterens anmærkning: Gennem hele essayet trækker Lloyd på den dobbeltbetydning af ‘*representation*’ som også står centralt i Gayatri Spivaks ‘Can the Subaltern Speak’: nemlig repræsentation som forestilling (med en tilhørende forestillingsevne eller indbildningskraft), og repræsentation som det at stå i en andens sted og på den måde repræsentere dem, politisk eller i anden sammenhæng. For at bevare denne dobbelttydighed, har jeg valgt konsekvent at bruge ‘repræsentation’, selv i de citater fra Kants *Kritik af dømmekraften* hvor det ellers ville være mere mundret at bruge forestilling og forestillingskræfterne, som jo også ligger den tyske *Vorstellung* nærmere. Gayatri Chakravorty Spivak, ‘Can the Subaltern Speak?’ I *Marxism*

Lad mig kort redegøre for disse termer. Det æstetiske skaber i første omgang selve muligheden for et menneskeligt subjekt frigjort fra alle ydre bestemmelser, som med Kant og Schillers ord nyder 'åndsevnerens frie spil' og kan dømme uden hensyn til egne særegenheder eller særlige egenskaber. Dette subjekt er frihedens almene subjekt, repræsentativt for *alle* subjekter i almindelighed og derfor i stand til at stå i deres sted. I anden omgang stilles det autonome og frit dømmende subjekt overfor det ufrie subjekt, som det adskiller sig fra. Det ufrie subjekt betegner Kant både i *Kritik af den praktiske fornuft* og i *Kritik af dømmekraften* som nødvendighedens 'patologiske' eller *lidende* subjekt. Dette patologiske subjekt er underkastet både den indre og den ydre natur, og dets behov, frygt og begær gør det til et heteronomt snarere end et frit subjekt. Eftersom dette subjekt fremstår som et endnu-ikke-menneskeligt subjekt, fastholdt på tærsklen til udvikling eller dannelse, sætter det æstetiske en grænse eller barre, som til stadighed adskiller menneskelige subjekter fra lidende mennesker.

Denne æstetiske fordeling af menneskelige subjekter på en akse af forskellige udviklingsstadier fra det naturafhængige subjekt til frihedens subjekt, etablerer samtidig et

repræsentationsregime. Med repræsentation mener jeg her ikke kun de rent demografiske krav om at opnå numerisk repræsentation inden for institutioner eller om at forbedre negative afbildninger af enkeltpersoner og grupper. Jeg mener heller ikke, at repræsentation skal forstås som et spørgsmål om organiseringen af *mimesis* i almindelighed, som Jaques Rancière misvisende gør i sit indflydelsesrige værk om politik og æstetik.³ For i så fald reduceres spørgsmålet om repræsentation til et spørgsmål om afbildningen af verden og dens subjekter, og dermed tilsløres den æstetiske filosofis komplekse artikulationer af termen repræsentation i det sene attende århundrede, netop i den tid hvor Rancière ellers antager at det repræsentative regime fandt sin ende.

På det mest grundlæggende plan, er repræsentation ikke en imitations- eller afbildningsproces, men en dematerialiserings- eller formaliseringsproces. Den beror på en evne, i sansningen, i tanken og i domfældelsen, til at frigøre sig fra det materielle fænomen og fra enhver personlig interesse i det – begær eller nydelse – og hæve sig op til en reflekterende betragtning af det materielle fænomen som *form*. En sådan betragtning gør det muligt at fælde domme, der tilsvarende i deres blotte form er repræsentative, eller, for at bruge Kants termer, domme der fungerer *som om* de var objektive og kunne gøre krav på almen gyldighed. Så-

and the Interpretation of Culture, redigeret af Cary Nelson and Larry Grossberg (Champaign: University of Illinois Press, 1988) s. 271–313.]

3 Se for eksempel, Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, oversat af Gabriel Rockhill (London: Verso, 2004), s. 21-2.

ledes beskriver den æstetiske opfattelse af repræsentationen en bevægelse fra at opfatte objektet i dets materialitet til at betragte det som form. En ren æstetisk dom, skriver Kant,

nås ved at sammenligne dommen med andre *mulige* snarere end med andre *virkelige* domme. Altså ved at sætte sig selv i enhver andens sted, idet man abstraherer fra de begrænsninger der tilfældigvis er knyttet til ens egen bedømmelse. Endvidere udvirkes dette ved, at man i videst mulige omfang udelader det der i repræsentationstilstanden er materie, dvs. sansning; i stedet rettes opmærksomheden ene og alene mod de formelle særegenheder ved ens repræsentation eller repræsentationstilstand.⁴

Det er vigtigt for Kant at 'udelade det der i repræsentationstilstanden er materie', fordi det frigør subjektet fra uvedkommende bevægegrunde – som det sanselige begær og nydelsen – og fra enhver tilskyndelse fra frygten eller appetitten.

4 Immanuel Kant, *Kritik af dømmekraften*, oversat af Claus Bratt Østergaard, (Frederiksberg: Det lille forlag, 2005), s. 136. I teksten citeret som Kd. [Oversætter note: Her, som i visse andre tilfælde, er Østergaards oversættelse tilpasset konteksten, ofte efter konsultation af Carsten Juhls oversættelse i Immanuel Kant, 'Kritik af den æstetiske dømmekraft', *Hæfter for Gæstfrihed*, nr. 6-7, 2006]

Kant giver os altså en slags fortælling om bevægelsen fra det lavtstående til det højere og fra det materielle til det abstrakte. Denne 'repræsentationsfortælling' leder subjektets opstigning fra partikularitet, interesse og underkastelse til en formel, repræsentativ almenhed. For at kunne 'udelade det der i repræsentationstilstanden er materie', abstraherer subjektet fra ethvert bestemmende særtræk, som kunne påvirke bedømmelsens renhed: alle de egenskaber, der udgør vores individualitet, må udelades, og dermed må der også gives afkald på alt hvad vi personligt måtte have en forkærlighed for. Således dømmer dommens kritiske subjekter ikke som individer med en historie og med kulturelt bestemte præferencer, men som repræsentanter for mennesket i almindelighed. At dømme fra dette Subjekts standpunkt, som et forbilledligt eksemplar af mennesket i almindelighed, er at hæve sig fra underkastelse og heteronomi til det menneskelige subjekts autonomi 'i overensstemmelse med menneskets endemål'. Den formalitet, som er repræsentationens betingelse, danner samtidigt basis for enhver fordring om almengyldighed: i en ren æstetisk dom (altså en dom upåvirket af interesse eller affekt), dømmer vi kategorisk og på vegne af ethvert muligt menneskeligt subjekt. Derfor kan Subjektet, når først det formår at betragte de egne forestillingers form, opnå status som repræsentant for Mennesket og stå for det menneskelige subjekt i almindelighed.

Denne udlægning af den æstetiske dømmekraft ligger ifølge Kant også til grund for selve muligheden for hvad han

kalder den 'offentlige sans',⁵ altså evnen til at dømme som repræsentant for mennesket i almindelighed og ikke som et interesseret og egenyttigt individ. Uddraget jeg netop citerede fra, begynder med disse bemærkninger:

Imidlertid må vi også ved *sensus communis* forstå ideen om en offentlig sans, dvs, en bedømmelsesevne, der i sin refleksion (*a priori*) har enhver andens repræsentationsmåde i tanken, for så at sige at jævnføre sin dom med menneskehedens samlede fornuft og på den måde at undgå den illusion der stammer fra de subjektive private omstændigheder, som så let og til skade for bedømmelsen kunne opfattes som objektive. (*Kd* 136 [overs. ændret])

Denne fælles eller offentlige sans, der viser sig i den æstetiske doms 'subjektive almengyldighed', bliver her til mulighedsbetingelse for det politiske: det æstetiske eller det kritiske subjekt, som er selve formen på det repræsentative menneske, er i det samme mulighedsbetingelsen for det

politiske subjekt, hvis rent formelle juridiske og politiske ligestilling er forfatningssikret i de nyopståede liberale stater.

Det vanskelige for Kant er at afgøre, hvorvidt denne 'fælles sans', uden hvilken den formelle identitet mellem alle individuelle subjekter ville være ufattelig, *unvorstellbar*, er det han kalder et bestemmende princip, eller om det er et rent regulativt princip for menneskeheden. Altså, besidder alle mennesker en 'fælles sans', uagtet deres øvrige forskelle, eller er det snarere et ideelt potentiale, som de skal ledes til at opnå? Kants løsning på denne problematik indstifter en udviklingsfortælling, der former sig som en menneskehedens universalhistorie. Denne fortælling kan kort opsummeres på denne måde: den frie, autonome dømmekraft og evnen til at fælde uafhængige og derfor almengyldige domme, opstår gradvist som en konstitutiv funktion af et civilisationsforløb og dettes fordring på hvad Kant kalder 'meddelelighed', en kritisk forhandling, der former det offentlige rum:

Dertil kommer, at man både forventer og fordrer, at også alle andre tager hensyn til almen meddelelighed – som var der tale om en oprindelig overenskomst dikteret af menneskeheden selv. Således var det utvivlsomt først kun de tillokkende genstande, som var vigtige i samfundet, og som blev modtaget med stor interesse: eksempelvis farver man kunne male sig med (rocou blandt karaiberne og cinnober blandt irokeserne), blomster, muslingeskaller, smukke fjer

5 [Oversætterens anmærkning: Lloyd trækker på den Engelske oversættelse af *Kritik af dømmekraften*, hvori 'gemeinschaftlichen Sinnes' oversættes med 'public sense' og 'common sense'. På dansk er det mere nærlæggende at oversætte det tyske til 'fælles sans', 'en sans, der er fælles for alle' (Østergaard) eller endda 'en sans for fællesskab' (Juhl).]

osv. men med tiden derudover også smukke former (som ved kanoer og tøj osv.), som ikke medfører en tilfredsstillelse og et nydelsesfuldt behag. Og en skønne dag når man så frem til det højeste punkt af civilisation og gør alt dette til et hovedanliggende af forfinet tilbøjelighed – hvorefter sanseførmelserne kun bliver betragtet som værdifulde, for så vidt de kan meddeles alment. (*Kd* 139, [overs. ændret])

Så længe de vilde irokesere eller karaibere, som befolker Kants raciale fantasi, er prisgivet tilfredsstillelsen, bliver de også ved med at være ‘patologiske’, heteronomt drevet af deres ‘tillokkende’ materielle interesser. Først ved civilisationens mellemkomst, hvor det ‘vilde’ menneske indtræder i socialt samvær, bliver den æstetiske nydelse, til forskel fra individuel tilfredsstillelse, et spørgsmål om ‘almen kommunikation.’

Det er netop forskellen mellem det autonome og det patologiske eller *lidende* subjekt, som gør dette repræsentationsregime til et racielt regime. Det raciale repræsentationsregime sætter forskellen mellem de æstetiske dommes selvberørende subjekt og det racegjorte og heteronomt underkastede subjekt. Hertil kommer, at det udelukker det racemærkede subjekt fra nogensinde at kunne regnes som et fuldgældigt medlem af menneskeheden, fordi det konstitutivt er underkastet naturen og indlejret i det materielle. Næsten alle Kants eksempler på et ‘patologisk subjekt’ er slavegjorte sorte eller indfødte amerikanere, om end han

på afgørende vis skelner mellem deres to former for underkastelse. Så længe den Nye Verdens indfødte ‘vilde’ lader sig påvirke af hvad Kant kalder det ‘tillokkende’, altså af den sanselige nydelse som materielle ting kan tilbyde, kan de ikke opnå evnen til den selvberørende æstetiske smag. Den sorte, eller, som Kant skriver, *der Neger*, er underkastet begæret og nødvendigheden, ude af stand til at hæve sig over appetit og tilfredsstillelse, og må derfor disciplineres med tvang. Den sorte er endnu ikke et fuldgældigt menneskeligt subjekt, men står på tærsklen til menneskeheden som en figur, der må tvinges til at blive menneske.

Som billeder af det patologiske subjekt er både den sorte og den vilde altså det endnu-ikke-menneskelige som ikke formår at opnå repræsentativt almen status: de er partikulære, materielle og stadig underkastet Naturen og derfor heteronome og ikke autonome subjekter. Det jeg kalder ‘repræsentationsfortællingen’, bevægelsen fra det partikulære til det almengyldige og fra materialitet til form, fordeler på den måde menneskelige subjekter på en akse, hvor visse subjekter endnu ikke kan, og måske ligefrem aldrig vil kunne, opnå den almene repræsentative menneskelighed. De står ikke fuldstændigt udenfor menneskelighedens grænser, men er snarere underlagt en besynderlig ‘indføjelse *som* det udelukkede’: som det ‘endnu-ikke-menneskelige’ står de bestandigt på tærsklen til det civiliserede samfunds udviklingshistorie.

Lad mig understrege, at æstetikens rene og repræsentative subjekt *ikke kan* tænkes uden at frembringe disse

modsvarende figurer som dets underlegne andre. Dette er tilfældet, fordi Subjektet uden egenskaber nødvendigvis må adskille sig fra heteronomiens patologiske subjekt. Som et kritisk subjekt må det frigøre sig fra det patologiske for at kunne hævde sin autonomi og partikularitet. Dette kan måske også forklare den ubekvemme men almindeligvished om, at det civiliserede subjekt altid i en eller anden form i sig bærer en forestilling om det uciviliserede, det smagløse og den vulgære pøbel, i modsætning til hvilke dens æstetiske dannelse og frie dom kan fremstå udmærket og værdifuld. Dets værdi er intimt forbundet med antagelserne om dets autonomi eller frihed i sammenligning med de påvirkelige og før-æstetiske væsner, der er bestemt af deres behov. De raciale eftervirkninger af denne fordom, der er indskrevet i hele diskriminationens logik, burde nu stå klart.

De racegjorte forbliver på den anden side underudviklede, partikulære individer, der er underkastet natur- og nødvendighedstilstanden, den *Notstaat* af naturlig underkastelse, som Denise da Silva så strålende har teoretiseret i essayet 'No-Bodies'.⁶ Dette bør få os til at erkende, at det spektrum af sondringer mellem mennesker som opstår i 'repræsentationsfortællingen', ikke kun har kulturelle eller, som det almindeligvis hedder, 'æstetiske' konsekvenser. Kants famøse ord i *Kritik af den praktiske fornuft*, om at intet menneske bør

betragtes som et middel men kun som et 'mål i sig selv', virker på ingen måde som et forbud mod slavebinding eller, i vores tid, brugen af tortur eller bombardement af civilbefolkninger. Tværtimod er Kants forskrift grundlagt i skillet mellem det frie subjekt, der er repræsentativt for menneskeheden, og heteronomiens patologiske subjekt, der altid allerede er underkastet tvang. Dehumaniseringen, eller som Aimé Césaire kaldte det, 'tingsliggørelsen'⁷ af de koloniserede og de racegjorte, fortsættes til stadighed i gentagelsen af skillet mellem frie, suveræne subjekter og de andre, der nægtes fuld menneskelig status og derfor udsættes for en uophørlig magtudøvelse. Israels angreb på Gaza, de udenretslige mord og lemlæstelser af demonstranter og en politik, der retter sig mod ødelæggelsen af civil infrastruktur under falsk dække af en suveræn stats ret til selvforsvar, og med hjælp af al den dødsensfarlige teknologi, som civilisationen har vist sig at kunne frembringe, er kun det seneste tilfælde af en sådan opdeling af verden mellem dem, der kategorisk regnes for menneskelige, og dem hvis endeligt kan ignoreres. Vi har set dette mønster tegne sig fra Afghanistan til Guantanamo, fra Irak til Yemen og på grænsen mellem USA og Mexico. De formelle sondringer, der strukturerer Kants grundlæggelse af den æstetiske filosofi, udspiller nu deres kun alt for materielle

6 Denise Ferreira da Silva, 'No Bodies', *Griffith Law Review* 18.2 (2009), s. 213-36.

7 Om 'tingsliggørelse', se Aimé Césaire, *Discourse on Colonialism*, oversat af Joan Pinkham, intro. Robin D.G. Kelley (New York: Monthly Review Press, 2000), s. 42.

eftervirkninger i vor samtids Nye Verdensorden og udgør bagtæppet for ethvert krav om frihed og kritisk dom, som det æstetiske subjekt kan formulere.

Af samme grund bør man også snarere betragte æstetikken som en antropologi end som en teori om kunstværket. Altså som en diskurs, der italesætter det menneskelige som sådant. Æstetikken hører hjemme i en gruppering eller klynge af diskurser – som også inkluderer jura, politik, politisk økonomi, geografi og filologi – der sammen har rammesat og opdelt det menneskeliges rum. Faktisk blev æstetikken, i dens oprindelige formuleringer, regnet som en underart til antropologien i netop denne forstand: det var en videnskab helliget bestemmelsen af menneskets almene form. I de forelæsninger, der senere blev udgivet som *Antropologi i pragmatisk perspektiv*, formulerede Kant det således:

En systematisk affattet lære om menneskekundskab (antropologi) kan enten anlægges i et *fysiologisk* eller i et *pragmatisk* perspektiv. Den fysiologiske viden om mennesket gælder undersøgelsen af, hvad naturen gør ved det, mens den pragmatiske drejer sig om, hvad det som et frit handlende væsen gør eller kan gøre, eller vil gøre ved sig selv.⁸

8 Immanuel Kant, *Hvad er mennesket? Antropologi i pragmatisk perspektiv*, overs. Claus Bratt Østergaard (København: Informations forlag, 2015), s.27.

Det hører med til det pragmatisk perspektiv, at det menneskelige i sidste ende defineres i modsætning til den blotte beskrivelse af forskellige typer mennesker. Det ultimative objekt for antropologien er derfor mennesket som selv-bestemmende subjekt, snarere end det fysiologiske menneske, fordi mennesket, som Kant uddyber, 'er sit eget ultimative formål' (27). Fysiologien undersøger kun 'hvad naturen gør ved det' – altså mennesket som nødvendighedens objekt, heteronomt underkastet naturens love eller fysiske begrænsninger – mens det pragmatiske perspektiv undersøger mennesket som frihedens subjekt eller som Subjekt for sig selv.

Endelig bliver det æstetiske i *Kritik af dømmekraften* bestemmelsesgrundlaget for enhver mulig ide om det menneskelige Subjekt i almindelighed, som både frihedens og den moralske lovs subjekt. Først da bliver det æstetiske antropologisk i den fulde udstrækning af det at 'betragte mennesket som sit eget endemål'.⁹ Som vi har set, er muligheden for en sådan formel dom, og for det interesseløse standpunkt den fordrer, ikke givet *a priori*, som en evne ethvert menneskeligt subjekt besidder. Det forudsætter derimod den udviklingsfortælling, der strækker

9 For en diskussion af hvorvidt og i hvilken grad Kants æstetik kan betragtes som 'nøglen til antropologien,' se John Zammito's *The Genesis of Kant's Critique of Judgment* (Chicago: Chicago University Press, 1992), s. 292-305.

sig fra de Vilde – Kants irokesere og karaibere, for hvem ‘det tillokkende’ og den interesserede æstetiske følelse stadig dominerede – til det civiliserede subjekt. Gennem denne fortælling, indstiftes fordelingen af racegørelsen på en tidslig akse.

I *Menneskets æstetiske opdragelse* (1795) oversatte Friedrich Schiller Kants udviklingsskema til et eksplicit pædagogisk projekt.¹⁰ Den æstetiske betragtning udgør for Schiller selve muligheden for et subjekts tvangsfri eller ‘liberale’ forhold til dets objekter, og den fremkalder derfor også det han kalder ‘et rent ideelt menneske’, hvis kanoniske form lokaliseres i staten.¹¹ Dette ideelle menneske, der svarer til Kants almene Subjekt, er i ethvert individ blot et potentiale, der gradvist realiseres gennem en æstetisk pædagogik, der udskyder indstiftelsen af den frihedstilstand, som den æstetiske tilstand foregriber. Den æstetiske dannelsesproces, som ethvert individ nødvendigvis må gennemgå som forberedelse til den ultimative frihedstilstand, svarer til menneskets universalhistorie. Schiller giver os en systematisk udviklingshistorie om menneskets

evolution fra de Vilde, der var underlagt nødens tilstand, til den barbariske og despotiske magtudøvelse i tvangstilstanden og endeligt til civilisationens retsstatslige tilstand. Den æstetiske tilstand foregriber men kan ikke virkeliggøre den ultimative frihedstilstand. Tydeligvis følger af denne skematisk raciale historie en lige så idealiseret politisk historie, hvori grundlæggelsen af statsformationer på samme vis leder fra en nødvendighedstilstand til magtstaten til frihedens stat. Schillers universalhistorie er altså en typologisk udviklingsantropologi styret af æstetisk dannelse.

I denne almene antropologi bekræftes det, at realiseringen af det almene er betinget af en latent evnes udvikling, fra dens indlejring i behovs- og tilfredsstillelsesmekanismer i nødens tilstand til dens udøvelse som en reflekterende evne til at repræsentere. Således fordeles graderne af menneskelighed på en akse, der adskiller nødvendighed fra frihed alt efter udviklingen af den evne til at forme de reflekterende domme, der definitivt former subjektet som menneske. Æstetikken afføder altså den diskurs, som knytter det politiske begreb om menneskets frihed, opnået gennem skabelsen af ens egen repræsentbarhed, med en racegjort fordeling af det menneskelige, i hvilken visse subjekter viser sig at ‘mangle’ menneskelighed, netop fordi det vurderes, at de endnu ikke er i stand til repræsentation. I denne raciale fordeling erstattes en rent biologisk beskrivelse af raceforskelle med en kulturel beskrivelse, hvis grupperinger løber på akse fra nødvendighed til frihed.

10 Jeg har diskuteret Schillers udarbejdelse af den pædagogiske logik der implicit er at finde i Kants *Kritik af dømmekraften* i ‘Kant’s Examples,’ *Representations* 28 (Autumn 1989), s. 34-54.

11 Friedrich Schiller, *Menneskets Æstetiske Opdragelse*, overs. Per Øhrgaard (København: Gyldendal, 1996), s.29. For yderligere diskussion af Schillers æstetik og dens politiske konsekvenser, se Lloyd og Thomas, *Culture and the State*, s. 46-53.

Af denne grund kan 'kunstkritiske subjekter' – der ellers absolut frasiger sig enhver biologisk racisme – stadig både videreføre og værne om de former for 'diskrimination', som reproduceres af og findes indskrevet i det raciale regime, sådanne subjekter selv er formet indenfor.

Jeg vil i det følgende vise, hvordan repræsentationsfortællingen stadig er styrende for æstetisk tænkning. Mit eksempel er Walter Benjamin, som ellers ofte er blevet fremhævet netop for hans eksplicitte kritik af æstetikken. På Benjamins tid henviste 'det antropologiske' selvfølgelig ikke længere til den alment menneskelige form, der både er filosofiens grundlag og endemål, men snarere de sekundære og særskilte menneskelige former, som antropologien kaldte 'primitive' eller 'etniske' kulturer. Det er velkendt, at sammenfaldet mellem mytologi og 'primitiv' eller 'kulturel antropologi' var til stor inspiration for den engelsksprogede modernisme. Det kan læses af T.S. Eliots brug af James Frazers *The Golden Bough* i *Ødemar-ken*, af Pounds henvisninger til afrikanisten Leo Frobenius og af J.M. Synges skoling i fransk antropologi. På samme måde er alle også bekendt med den indflydelse, 'primitiv' kunst har haft på maleriets historie fra Gauguin til Picasso og videre til surrealismen. Mindre kendt er det, i hvor høj grad tysk kultur sent i det nittende og tidligt i det tyvende århundrede var gennemsyret af en lignede interesse både for myter og 'primitive kulturer'. En interesse, der til dels blev stimuleret af den tyske tradition for kulturel antropologi og folkløse, der kan spores fra

Johann Gottfried Herder og Alexander von Humboldt til Franz Boas.¹²

Sigmund Freuds lange essay fra 1913, *Totem og tabu*, er den mest berømte og indflydelsesrige sammenfatning af denne tradition. Freud trækker deri på læsninger af antropologi og mytologi og overfører indsigter fra særligt den primitive antropologi (fra E.B. Tylor til Frazer og Boas) til psykoanalysen, på grund af det lys han mente primitive kulturelle praksisformer kunne kaste lys over sindets ætiologi.¹³ *Totem og tabu* vedblev at være en hjørnesten i Freuds arbejde, særligt i de senere metapsykologiske værker som *Massepsykologi og jeg-analyse* og *Manden Moses og den monoteistiske religion*. I disse værker lokaliserede Freud den oprindelige kilde til det moderne ødipuskompleks og til både infantile og neurotiske 'totemmer and tabuer' i den hypotetiske vilde horde domineret af den tyranniske fader. I Freuds oprindelsesmyte samles sønnerne for at

12 Om den tyske antropologiske tradition, se John H. Zammito, *Kant, Herder and the Birth of Anthropology* (Chicago: University of Chicago Press, 2002) og Andrew Zimmerman (ed.), *Volksgeist as Method and Ethic: Essays on Boasian Ethnography and the German Anthropological Tradition* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1996).

13 Sigmund Freud, *Totem og tabu: Nogle overensstemmelser mellem sjælelivet hos de vilde og hos neurotikere* i *Totem og tabu*, overs. Mogens Boisen (København: Hans Reitzel, 1961) Herefter citeret som *TT*.

myrde urfaderen, og den skyld, de efterfølgende føler, internaliseres som et racialet minde og forskydes således, at totemdyrets gentagne rituelle ofring bliver til en ambivalent sonings- og mindehøjtidelighed for denne akt. Freuds hovedsætning, ifølge hvilken 'ontogenesen gentager fylogenese', betyder altså at både urskylden over faderdrabet og måderne hvorpå det sones, fortsat eksisterer i moderne børns overbevisninger og handlinger samt i neurotiske voksnes tvangshandlinger. Disse, bemærker han, tager ofte form af overtro, ritualiseret undgåelse og 'forbud', samt beskyttende kvasi-magiske adfærdsformer.

Ideen om, at samtidens 'primitive folk' og deres praksis skulle kunne vidne om forhistoriske urmenneskers praksis, er et springende punkt i Freuds tænkning, også selvom et sådant vidnesbyrd nødvendigvis kompliceres af ritualets udvikling over tid og af tabet af ethvert bevidst minde om urforbrydelsen. Samtidens primitive 'vilde og halv-vilde folk' (TT 15) er tidssvarende både med moderne civilisationer og med vores urtidsforfædre. De repræsenterer det uudviklede overlevelse, et udsnit af fortiden i vores epoke og 'et velbevaret tidligere stadium i vor egen udvikling' (TT 15). På den måde fungerer det 'primitive' som et undertrykt eller ubevidst element, der til stadighed sætter sit aftryk på praksisformer, som spænder fra neurotiske tvangshandlinger til 'de store sociale produkter: kunst, religion og filosofi' (TT 68).

Af samme grund handler en stor del af *Totem og tabu* om magiske praksisformers oprindelse og om 'primitiv tænkning', hvilket ifølge Freud er de kategorier og klassifi-

kationer, der mest åbenlyst lever videre i infantil tænkning og neurotiske tvangshandlinger. Magi er en 'teknik' som kan spores til 'det praktiske behov for at bemægtige sig verden', hvad enten det drejer sig om beskyttelse eller beherskelse. Magiens overordnede operationsmodus eller 'princip' definerer Freud med et citat fra Tylor som 'fejlagtigt at tage en ideel forbindelse for en real' (TT 71). Som teknik fungerer magi enten på tværs af afstande, ved hjælp af lighedens eller imitationens princip (altså, 'homøopatisk magi'), eller gennem berøring og 'smitte'. Det er Freuds indsigt, at magien med andre ord udfolder sig på lighedens og nærhedens to akser – 'de to principper for association' (TT 76) – som *Drømmetydning* [1900] allerede havde udpeget i den drømmelogik, der betinges af komprimering og forskydning, metafor og metonymi.¹⁴ Eftersom magisk påvirkning kan udøves ved berøring, enten egentligt eller på afstand med hjælp af symbolske handlinger, er tabuet til stede for at beskytte det hellige objekt, enten gennem respekt og ærefrygt eller gennem afsky og skræk: tabu-objektet er helt grundlæggende det urørlige.

I sublimeret form bliver de grundlæggende træk, som magi og tabu har til fælles, projiceret ind i civilisationens

14 Se Marcel Mauss, *A General Theory of Magic* [1950], oversat af Robert Brain (London: Routledge and Kegan Paul, 1972), s. 11-12, for en opsummering af E.B. Tylor og Frazers bidrag til den generelle teori om 'sympatisk magi'.

institutioner: hvor tabuet for Freud er oprindelsen til overjeg'et, findes kunstens oprindelse i en sublimering af de mimetiske impulser, gennem hvilken magien forsøger at udøve sin lighedskraft for at afværge eller påvirke naturlige eller menneskelige fænomener (*TT* 79). Kunst, hævder Freud, er det eneste domæne i hvilket der i det moderne liv kan bevares en fornemmelse af 'tankernes almagt,' begærets virkeliggørelse gennem illusionen. Den oprindelige relation til det magiske er stadig aktiv i kunsten: 'Kunsten, der afgjort ikke er begyndt som *l'art pour l'art*, var oprindelig tjener for tendenser, der i dag for en stor dels vedkommende er udslettet. Blandt disse kan vi formode mange slags magiske hensigter.' (*TT* 80).

Sammenstillingen af magi, kunst, tvangshandling og tabu i *Totem og tabu* har vist sig at have en overraskende afgørende betydning for æstetisk teori i Tyskland. Freuds indflydelse på Frankfurterskolens kritiske teori, i hvilken syntesen mellem psykoanalytiske og marxistiske metodologier blev forsøgt, er velkendt. Men særligt Freuds tekster om primitiv kultur og dens fortsatte liv i den moderne civilisation gennemsyrrer både Walter Benjamin og Theodor Adornos æstetiske tænkning, særligt hvad angår de metapsykologiske skrifter fra 1920 som *Massepsykologi og jeg-analyse* og *Kulturens Byrde*, som bygger på argumentationen i *Totem og tabu*. Der er en bemærkelsesværdig genklang fra Freuds tænkning i den konstellation af *topoi*, som findes i deres værker: myte, magi, tvangshandlinger – med Adornos ord, 'forbandelsen' – og i særlig grad begrebet om *auraen*. Til

trods for at de også begge var interesserede i andre myte-teoretikere og kulturanthropologer, må mellemværendet med Freud anses som hovedåren for ethvert forsøg på at forstå deres forhold til historisk antropologi og etnografi.

Hvad angår Benjamin, kan en sådan påstand synes problematisk. Skønt han læste visse af Freuds sene værker, var hans kendskab til psykoanalysen begrænset, partielt og idiosynkratisk. På trods af Adornos gentagne tilskyndelser, forblev 'hans studie af Freud – ikke uligt hans flytning til Palæstina og hans tilegnelse af hebræisk – altid lovet og planlagt men aldrig fuldført.'¹⁵ Ikke desto mindre er sporene fra hans læsning af Freud tydeligt aflæselige i hans sene æstetiske teori, skrevet midt under hans mest intense korrespondance med Adorno og samtidig med det omfattende arbejde på *Passageværket*, hvor han eksplicit udfoldede sine begreber om det kollektivt ubevidste,

15 Se Peter Buse, Ken Hirschkop, Scott McCracken and Bertrand Taithe (eds.), *Benjamin's Arcades: An unGuided Tour* (Manchester: Manchester University Press, 2005), s. 160. Andre har fundet det mere spændende at fremhæve de direkte citater fra Freud i Benjamins værker eller at tegne 'konstellationen' mellem de to tænkere på baggrund af korrespondancer: se Rainer Nägele, citeret in Sarah Ley Roff, 'Benjamin and Psychoanalysis,' i *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, ed. David S. Ferris (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), s. 115-33. Se også Elizabeth Stewart, *Catastrophe and Survival: Walter Benjamin and Psychoanalysis* (New York: Continuum, 2010).

det primitives overlevelse og fantasmagorien som den moderne kapitalismes magi. Benjamins æstetiske teori har sit centrum i en dobbelt refleksion over den forandring- eller 'krise' – i sansningen, som moderne teknologier og masseforbrug afføder, og denne krises sammenfald med hvad han i et af de mest læste essays, 'Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder', kalder 'auraens forfald'.¹⁶ Ifølge Benjamin bestemmes det traditionelle kunstværks aura af to forbundne betingelser, der stammer fra dets unikke og partikulære karakter: dets afstand fra betragteren og dets urørlighed. Kortfattet og rammende, om end også noget gådefuldt, definerer han auraen som 'den enestående fremtræden af noget fjernt, hvor nært det end er' (Kt 135). I 'Om nogle motiver hos Baudelaire,' skrevet på nogenlunde samme tid, gør han desuden klart, at selvom det kan forekomme paradoksalt at afstand skulle kunne være en egenskab ved det forhåndenværende, må det betragtes sådan: 'Det *væsentligt* fjerne er det utilnærmelige og i grunden er det utilnærmelige et af kultbilledets primære egenskaber.'¹⁷ Kunstværket var i første omgang

'genstand for kulten' (Kt 136), det udsprang af ritualer og måtte derfor i al væsentlighed ikke tilnærmes eller berøres. Kunstværket og dets aura er altså oprindeligt beslægtet med tabugenstanden. Det er slående i hvor høj grad Benjamins ordvalg her praktisk taget citerer fra Freuds *Totem og tabu*, særligt de passager hvor Freud bemærker at 'der klæber til tabuet en art forbehold eller utilnærmelighed' (TT 27). Som ethvert kultobjekt, ligger kunstværket under for det tabu mod dets berøring, som dets aura er udtryk for.

Om et øjeblik vil jeg uddybe, hvordan aurabegrebet mobiliserer et modsætningsfyldt kompleks af kunst og magi, lighed og nærhed, mimesis og forbuddet imod det. Men i første omgang rækker det at bemærke, at aura – som Freuds analyse af tabuet og dets efterliv indikerede – tilhører en klasse af sublimerende æstetiske metaforer, hvis formål er forbuddet mod netop det, som de fremkalder. Således bliver smagssansen, der i æstetisk perspektiv er den lavest rangerende af sanserne for så vidt den indebærer objektets opløsning og sammensmeltning med subjektet, anledningen til den æstetiske doms centrale begrebsmetafor, Smag. Om ikke andet, så sker dette gennem buddet: 'Du må ikke smage'. På samme måde grunder sansen for 'takt', som er uundværlig for den æstetiske orden og vurderinger inden for denne, i forbuddet mod faktisk at røre ved kunstværket. Den vægt, som tillægges disse forbudssættende begrebsmetaforer, er på ingen måde ældgammel, hverken inden for ritualer og kultens sfære eller i kunsten, men den er intimt forbundet med etableringen

16 Walter Benjamin, 'Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder' overs. Jørgen Holmegaard i *Kulturkritiske Essays* (København: Gyldendal, 1998), s. 129-158. Herefter citeret i teksten som Kt).

17 Benjamin, 'Om nogle motiver hos Baudelaire,' overs. Peter Madsen, i *Fortælleren og andre essays* (København: Gyldendal, 1996), s. 135.

af kunstværkets autonomi, som omvendt er en nødvendig betingelse for den æstetiske teori. I ritualets sfære er det på ingen måde klart, at ethvert kultobjekt er omfattet af et berøringstabu. De talrige historiske beretninger om nærhedsbaserede lægende og påkaldende praksisformer, der beror på *berøring* af en statue eller et relikvie, er nok til at tilbagevise en sådan påstand. Men på kunstens felt kulminerer det gensidige forhold mellem det autonome kunstværk, der betragtes i schilleriansk kontemplation, og kunstværkes varegørelse, som er en betingelse for dets frihed fra mæcensystemet, i det Benjamin kalder værkets 'udstillingsværdi' (Kt, 138), om end dette skift indtræffer meget tidligere end han troede. Ifølge Benjamin er det gennem udstillingsværdien – faktisk bytteværdien af et kunstværk, der kan 'sendes både her og der' (Kt, 138) – at kunstværkets aura gradvist forfalder. Der indtræffer altså en dialektisk bevægelse, hvorved selve betingelsen for det auratiske kunstværk som sådant – dets autonomi – finder sin negation i den vareform, som værket nødvendigvis må antage for at kunne opfylde denne betingelse.

Kunstværkets varegørelse er grundlaget for Benjamins forståelse af dets stadige forandringsproces i 'dets tekniske reproducerbarheds tidsalder'. 'Auraens forfald' er for Benjamin betinget af to fænomener, der begge radikalt underminerer 'den enestående fremtræden af noget fjernt'. Det første af disse er massernes fremkomst, storbymængden som er den sociale fremtrædelsesform for måden hvorpå mennesket selv, gennem dets arbejde, antager

vareformen. Mængden, som med dens gnubben og skubben støder digteren Baudelaire og konfronterer ham med en evindelig oplevelse af at blive *berørt*, bringer den afgørende erfaring af storbychokket med sig, og dermed 'ødelæggelsen af auraen i chokoplevelsen [*Chockerlebnis*].'¹⁸ Nærhed er massernes medie, og '*de moderne massers begær efter rumligt og menneskeligt 'at bringe tingene tættere på'*' er uadskilleligt fra den måde hvorpå de overvinder '*det enestående ved noget foreliggende, ved at tage reproduktionen af det til sig.*' (Kt, 136, overs. ændret). 'Afskrælningen af det, der omgiver genstanden, nedbrydningen af auraen, er signaturen af en perception, hvis 'fornemmelse for det ensartede i verden' er vokset så meget, at den ved hjælp af reproduktionen også udvinder den af det unikke' (Kt, 136). Både auraens forfald og de masser, som fremskynder forfaldet, er betinget af kapitalismens karakteristiske tendens til at almindeliggøre udvekslingsforholdet og altså den både subjektive og objektive ækvivalens: massernes skæbne, deres egen reduktion til ækvivalens, projiceres ind i tingene og her iblandt også ind i kunstværket, som nu selv bliver offer for reproduktion og markedslove.

Effekterne af udveksling og ækvivalens modsvars af et andet fænomen, som i den kapitalistiske modernitet også tenderer mod 'ødelæggelse af auraen': en vilje til at *gennemtrænge* genstanden, som også ødelægger afstanden

18 Benjamin, 'Om nogle motiver hos Baudelaire,' s. 172.

og trækker tingene stadigt nærmere. Hvis auraen svarer til magi, som bekræfter kult eller tabuobjektets utilnærmelighed, så svarer de moderne reproduktionsteknologier til kirurgi:

Kirurgen udgør den ene pol i en orden, i hvilken magikeren står ved den anden. Holdningen hos magikeren, der helbreder en syg ved håndspålæggelse, er forskellig fra holdningen hos kirurgen, der foretager et indgreb i den syge. Magikeren opretholder den naturlige distance mellem sig selv og den behandlede; rettere sagt: han formindsker den – i kraft sin pålagte hånd – kun lidt og forøger den – i kraft af sin autoritet – meget. Kirurgen går omvendt til værks: han formindsker i høj grad distancen til den behandlede – idet han trænger ind i dennes indre. (Kt 148)¹⁹

Benjamin udstrækker denne analogi til også at inkludere filmmediets industrielle proces, hvori handlingen deles op i diskrete sekvenser for i montagen at samles igen: 'Magikeren og kirurgen forholder sig til hinanden som maleren og kameramanden' (Kt 148). Således afskaffes den

19 Benjamins antagelser om forholdet mellem autoritet og berøring i håndspålæggelsen stammer muligvis fra Freuds diskussion af herskerens evne til at helbrede den syge mens han selv strengt taget forbliver en tabugenstand.

mystik, som hidrørte fra kunstværkets organiske helhed og dets overensstemmelse med et subjektivt endemål, der så længe en ideel afstand blev opretholdt var bevaret som et blot *Schein* (skin).

Både afskaffelsen af afstand og den profanerende gennemtrængning af genstanden ødelægger resterne af den kultiske funktion, som kunstgenstanden oprindeligt havde. Ligesom Freud antager Benjamin, at det primitive kunstværk var 'et instrument for magien' (Kt 138 overs. ændret).

Den oprindelige måde, hvorpå kunstværket var indlejret i traditionssammenhængen, fandt sit udtryk i kulten. De ældste kunstværker er, ved vi, opstået i ritualets tjeneste, først et magisk, senere et religiøst. Det er nu af afgørende betydning, at denne kunstværkets auratiske eksistensform aldrig fuldstændig løsriver sig fra dets ritualfunktion. (Kt 136-37)

Som attenhundredetallets æstetikere allerede bemærkede, adskiller den sekulariseringsproces, hvorved kunstværkets autonomi etableres, også kunstværket fra dets kultiske funktion. Ikke desto mindre bibeholdes de dele af værkets oprindelige 'kultværdi', som bevarer dets auratiske kvalitet: 'Faktisk er utilnærmelighed en hovedkvalitet ved kultbilledet. Det forbliver ifølge sin natur 'noget fjernt, så nært det end måtte være.'" (Kt, 183 n.7) Denne utilnærmelighed er konsekvens af kunstgenstandens enestående karakter, en kvalitet ved værket, der både er bestemmende

for den særlige form for fetichisme, som knytter sig til værket, og som behøver den reflekterende betragtning, æstetikken siden Schiller har foreskrevet. Den kontemplative betragtning bevarer værkets aura ved netop ikke at tilegne sig eller 'berøre' det. Men denne kontemplation bliver erstattet, ifølge Benjamins overordnede historiske argument, af 'adspredelsen' [*Zerstreuung*], som kendetegner den proletariserede biografgænger som forbruger.

I arkitekturen, som forsøger at befri massernes nye deltagelsesform fra den stadig velkendte anklage om at de blot lader sig distrahere, finder Benjamin en model for adspredelsen. Erfaringen af arkitektur – 'prototypen på et kunstværk, hvis reception sker i adsprethed og i den kollektive sammenhæng' – indtræffer i en perceptionsmodus, som både er 'optisk' og, hvad der er særligt vigtigt, 'taktilt'. Det auratiske kunstværks traditionelt set visuelle opfattelsesmodus, komplimenteres af berøring og 'brug': 'Der findes nemlig på den taktile side intet modstykke til det, som på den optiske er kontemplationen. Den taktile reception sker ikke så meget via opmærksomheden som via vanen.' (Kt 155) I modstrid med alle formalistiske påstande om den æstetiske fremmedgørelses ødelæggelse af vanemæssige perceptionsmåder, forbinder Benjamin den taktile udvikling af vanen til massernes evne til at bemestre de nye opgaver '*som i historiske brydningstider bliver stillet det menneskelige perceptionsapparat*' (Kt 156). En sådan brydningstid var netop Benjamins. Gennem massernes skødesløse omgang med det reproducerbare kunstværk

opstår der et nyt forhold til det post-auratiske værk: en intim ligegyldighed, der er analog med den hverdagslige brugsmæssige omgang med arkitekturen. Ved både at ødelægge værkets enestående karakter og overskride dets afstand fra masserne, ødelægges reproducerbarheden også enhver tilbageblivende kultisk værdi, som kunne have overlevet sekulariseringen. Som Benjamin skriver, 'kunstværkets tekniske reproducerbarhed frigør dette fra dets parasitære eksistens i ritualen' (Kt 137). Men denne demystificering eller af-fortryllelse af auraen, som Benjamin udleder af de kapitalistiske teknologiers objektive udvikling, passer overraskende godt til det frigørelsesskema der, som jeg har argumenteret for, strukturerede den regulative udviklingsfortælling i oplysningstidens æstetiske teori: fra det primitive, som ligger under for fortryllelsen, til Subjektet, som behersker det rationelle.

Aura bliver i den forstand et efterslæb fra en før-oplyst menneskelig heteronomi-tilstand eller underkastelse til ydre kræfter, som Benjamin andetsteds kalder 'skæbne'. Som sådan definerer auraen ikke længere et kontemplativt eller 'frit' forhold til det æstetiske objekt, der samtidig gjorde objektet til et 'fælles gode' i den dobbelte betydning af et objekt, der i al væsentlighed er u-tilegneligt, og et subjekt hvis æstetiske dom formelt set svarer til alle andre mulige menneskelige subjekters. Den æstetiske genstands urørlighed, der tidligere var tegnet både på dens enestående karakter og på det at den ikke kan opbruges gennem brug, bliver altså nu kun et levn fra den mytiske tankegang. Ved

denne gentænkning af det auratiske kunstværk, indstifter Benjamin tabuets tabu: hvor Freud mente, at 'de vilde og halv-vilde' folkeslags sjæleliv overlever i det moderne subjekt, ser Benjamin denne overlevelse som en rest, der skal overvindes i den progressive frigørelses navn.²⁰

Lad mig konkludere med en række spørgsmål, som fra mit perspektiv følger af denne læsning af hvad der nok kan regnes som Benjamins mest indflydelsesrige essay. Det er spørgsmål, som jeg på nuværende tidspunkt ikke har noget svar på, spørgsmål som tvinger os til at tænke på grænsen til det, som jeg i tilslutning til Adorno, vil kalde 'den æstetiske apori, som ikke kan elimineres'.²¹ Æstetikens raciale regime, som påvirker både kunstinstitutioner og 'det kunstkritiske subjekts' ego-ideal, reproducerer sig

20 Adorno kalder Benjamins behandling af aura for et 'vrangvendt tabu': 'Du har opskræmt kunsten ud af alle dens tabubelagte gemmesteder — men det er som frygtede du at resultatet skulle være et pludseligt udbrud af barbari (og hvem deler den mere end jeg den frygt?) og at du derfor beskytter dig selv ved at ophøje den frygtede genstand i en slags vrangvendt tabu'; se Theodor W. Adorno and Walter Benjamin, *The Complete Correspondence, 1928-1940*, ed. Henri Lonitz, trans. Nicholas Walker (Cambridge MA: Harvard University Press, 1999), s. 130.

21 Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, overs. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), s. 54.

selv med en sådan regelmæssighed, at det kan forekomme nødvendigt at afvikle de repræsentationsfortællinger, som på alle niveauer understøtter et sådant regime: eller med andre ord, repræsentationens endeligt. Men hvordan kan dette opnås, og hvad kommer efter repræsentationen? Hvis både en af de mest kritiske modernistiske tænkere og teoretikere, Benjamin, og hans kollega Theodor Adorno, for hvem, som jeg har vist i *Under Representation*, det æstetiske altid stod i et nært forhold til magien og forbandelsens primitive virkekraft, selv i deres mest radikale forsøg på at afskaffe den æstetiske filosofis grundsætninger reproducerer en implicit progressiv historicitet og dens raciale udviklingslogik, er det så overhovedet muligt at flytte på repræsentationsregimet?

Som jeg antydede i begyndelsen af dette essay, taler kunstværker fra det patologiske sted, som æstetikken i frihedens navn forsøger at overskride. Utvivlsomt findes der kunstværker, som i og for sig trodser den formaliserende æstetiske dom, der benægter eksistensen af de spor af udtryksfuld protest fra et patologisk subjekt, som værkerne inkarnerer. Men kan de institutionelle betingelser for deres reception, på museet, i klasseværelset eller på kunstmarkedet, forskydes på så radikal vis, at deres virkning får lov at give genlyd? Kan de mange forskellige forsøg på at politisere kunsten eller tage kunstproduktionen tilbage til lokalsamfundets fællesskaber, fra vægmalerier og steds-specifikke interventioner til kollektiv performance, finde mulige måder at afkoble de repræsentationsformer – fra

mimetisk selvrepræsentation til påstanden om at give stemme til et fællesskab – som gør dem til en delmængde i det æstetiske repræsentationsregime? Jacques Rancières åbenlyst schillerianske syn på æstetik, der fremhæver hvordan de, som ellers 'ingen rolle' spiller, efterhånden kommer til orde, kunne få en til at betvivle sådanne initiativers radikale effekt. Men på den anden side: er afviklingen af repræsentationen ikke til fals for en avantgardisme, hvor en postrepræsentationel og tilsyneladende abstrakt tilgang kan forekomme at overskride spørgsmålene om race og fællesskab og dermed stiller sig til rådighed for kulturinstitutionernes appropriering netop de steder, hvor kunst-kritiske subjekters leg udspiller sig, fra Venedig Biennalen til SFMOMA? Auraen tager sin hævn over det post-auratiske værk...

Jeg afsluttede *Under Representation* med et forsøg på at gennemtænke, hvordan kunstneriske forsøg på at nedbryde repræsentation muligvis konvergerer med et tredje tærskelbegreb i æstetikens raciale regime, som i postkolonial teori kaldes den Subalterne: en fremkomst af noget, inden for den koloniale sfære, som ikke kan repræsenteres, ikke kan assimileres eller jævnføres med noget andet, og som på en og samme tid produceres og udviskes af viljen til at repræsentere. Den Subalterne kan ikke repræsenteres og har ingen vilje til repræsentation. Findes der en måde, hvorpå vi kan begynde at forestille os en sådan konvergens uden at appropriere den Subalterne, hvis navn også står for den ultimative udsathed og udskiftelighed, som den

postkoloniale neoliberale raciale kapitalisme afføder? Det kunne måske være en måde at gentænke, hvad det vil sige at være menneske, hinsides enhver selvoptaget – og i sidste ende æstetisk motiveret – etisk fordring om repræsentation eller fælleshed. For at kunne gøre det, må vi som kunst-kritiske subjekter lægge vores ego-idealer bag os, hvor dybt forankret de end er i vores æstetiske dannelses repræsentationskompleks, statens åndelige tilstedeværelse i hver af os.



BILLEDKUNST
SKOLERNE

Det Kongelige
Danske Kunstakademi

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM



KØBENHAVNS
UNIVERSITET

Kunsten som Forum på tryk er en skriftserie med udvalgte tekster om kunstteori og -praksis, som på forskellig vis gentænker forholdet mellem kunsten og det sociale.

Formålet med serien er at styrke udvekslingen mellem kunstens teori og praksis og invitere en bredere kreds af kunstens interessenter – producenter, formidlere og publikum – ind i igangværende samtaler om kunsten og dens fællesskaber i bredeste forstand.

Serien er udgivet i et samarbejde mellem Kunsten som Forum, Ny Carlsbergfondets forskningscenter på Københavns Universitet og Billedkunstskolernes Forlag.





Billedkunstskolernes forlag

