

MIKKEL BOLT

ÆSTETIK, ANÆSTETIK OG ÆSTETISK IDEOLOGI (FRA VENSTRE)¹

I løbet af de sidste 10 år har vi været vidner til en fornyet interesse for at kombinere æstetik med en udpræget venstreorienteret kritik af det kapitalistiske samfund. En række forskellige forfattere har med udgangspunkt i Adorno forsøgt at tage æstetikken ud af hænderne på den borgerlige tænkning, hvor den som oftest har fundet hvile. Venstrefløjen har historisk set altid haft et kompliceret forhold til æstetikken, og venstrefløjens historie er fyldt med fundamentalistiske og heterodokse vurderinger af kunst og æstetik. Selvom der findes væsentlige undtagelser som Charles Fourier, William Morris, Oscar Wilde, Berthold Brecht, Ernst Bloch, Meyer Schapiro, Leon Trotsky, Herbert Marcuse og E. P. Thompson, så har venstrefløjen traditionelt været blind overfor æstetikkenes muligheder og har aggressivt og voldsomt afvist disse. Ifølge traditionel marxisme repræsenterer alle æstetiske teorier nemlig et forsøg på at retfærdiggøre socialt bestemte og privilegerede forestillinger som naturlige eller ontologisk grundlagte værdier og derved forevige den dominerende klasses hegemoni. Æstetik var simpelthen en ideologi. Spørgsmålet er blot, om denne synliggørelse af æstetikkenes ideologiske funktion var fejlagtig, og om ikke æstetikken frem for nogen anden kategori er politisk subversiv? Den marxistisk-afledte teori, som går under navnet "kritikken af den æstetiske ideologi" er involveret i en sådan kritisk læsning af æstetikbegrebet, men hvor denne kritiserer den moderne æstetikteori og vender tilbage til oldtidens æstetikforståelse, hvor æstetik var en livspraksis, vil jeg forsøge at forsvare dele af den moderne æstetikteori, i særdeleshed Kant. Jeg vil først kort redegøre for den dominerende marxistiske teori, objektiv marxisme, og for hvorfor denne ikke har haft behov for en æstetikteori. Derefter forsøger jeg at foretage en anden fortolkning af æstetikken end den som "kritikken af den æstetiske ideo-

¹ Tak til Dave Bech, Andrew Bowie, Susan Buck-Morss og Jacques Rancière for at have diskuteret spørgsmålet om venstreæstetikkenes muligheder og faldgruber med mig.

logi" foretager. Gennem en kontekstualiserende læsning af Marx's kritik af unghegelianismen, forsøger jeg at problematisere "kritikken af den æstetiske ideologis" brug af Marx og deres efterfølgende afsløring af æstetikens ideologiske funktion. I modsætning til Dave Beech, John Roberts og Richard Shusterman, som alle kritiserer den moderne æstetiske teori og i særdeleshed Kant for at forvandle æstetikken til en teori om form, som skjuler sine klassespecifikke forudsætninger, forsøger jeg præsentere Kants æstetikteori som et forsøg på at skabe en logik, der fordobler den demokratiske politiks krav om frihed og lighed.

(EKSURS OM) OBJEKTIV MARXISME

En af grundene til at venstreorienteret teori har afvist enhver beskæftigen sig med æstetik, skyldes selvfølgelig den almindeligt udbredte men forkerte forståelse og brug af Marx's basis-overbygningsmodel, som har resulteret i en simpel afvisning af æstetikken til fordel for en affirmation af produktivkræfternes determination. I løbet af venstrefløjens efterhånden lange historie er æstetikken sjældent blevet forlenet med positive bestemmelser, men er blevet afvist som et forsøg på at skjule klassebaserede uligheder under et naturligt skin. Derfor har æstetikken, når den har haft anden funktion end simpel afvisning, fungeret som en losseplads for overskydende og overflødige følelser og erfaringer, som ikke havde nogen umiddelbar funktion i en socialistisk, marxistisk eller kommunistisk totalitet, som frem for noget var videnskabelig og derved i skarp modsætning til æstetikens fantasier og billeder. Fordi venstreorienteret kritik havde videnskabelige prætentioner og analyserede historiske fakta, var den mistænksom overfor æstetikens heteronome og opdigtede fænomener. Man vidste simpelthen ikke, hvad man skulle bruge æstetikken til – hvis den ikke var rent falsk bevidsthed – ud over som rasteplads for en række tilsyneladende irrationelle fænomener, som alligevel på ingen måde bidrog til kritikken af den faktiske indretning af tingene og forberedte frihedens rige.

Den dominerende socialistiske og kommunistiske teori har op gennem århundredet været den objektive marxisme, som hver gang, det var tydeligt, at kapitalen ændrede sit forhold til proletariatet, dvs. ændrede produktionsrelationerne, proklamerede, at nu havde kapitalen igen leveret en splint til egen kiste. Ifølge Den II. Internationale, trotskismen, marxismen-leninismen og dele af rådkommunismen, som blot er nogle af varianterne af den objektive marx-

isme, ville kapitalen gå under som følge af egne modsætninger. Kapitalismen dukkede op, blev voksen og havde nu begyndt sin forvitring. Kapitalens krise var således, ifølge disse teorier, et bevis på dens degeneration. Kapitalismens udvikling havde bragt stadig mere socialisering til arbejdsstyrken, og når denne socialisering havde nået et vist niveau, ville der opstå konflikt mellem produktionskræfterne og produktionsrelationerne. Forestillingen om kapitalens forfald hang sammen med forestillingen om produktivkræfternes primat. Det, som drev historien fremad, var modsætningen i produktionsrelationerne. Det var da den II. Internationale udfærdigede Erfurt programmet, som Engels støttede, at forestillingen om kapitalens dekadence først for alvor kom på dagsordenen. Ifølge dette var kapitalismens dage talte som følge af modsætningen mellem de produktivkræfter, som det kapitalistiske samfund havde genereret og det ejendomsforhold, som kapitalen reproducerede og var bygget på. Fremkomsten af en ny social orden var med andre ord uundgåelig. Udover insisteringen på kapitalismens uundgåelige kollaps, så indeholdt Erfurt programmet også reformistiske strategier og mål, og det var da også disse, som dominerede den II. Internationale, hvis praksis var baseret på socialistiske institutioner og parlamentarisk aktivitet. I Erfurt programmet ser vi de karakteristiske træk ved forestillingen om kapitalismens dekadence: identifikationen af det revolutionære projekt med samfundets evolutionære fremskridt, privilegeringen af kapitalens økonomiske love, og reduktionen af den revolutionære aktivitet til en reaktion på det uundgåelige øjeblik, når kapitalen braser sammen. Selvom der gøres opmærksom på, at der er brug for en vis politisk aktivitet, ses denne som værende til tjeneste for den objektive udvikling. Socialisme er ikke proletariets frie skabelse, men er et resultat af de økonomiske udviklingers naturlige resultater, som proletariatet er arvinger til.

Denne forestilling har kendetegnet store dele af den socialistiske og kommunistiske tænkning gennem de to foregående århundreder og derfor har denne selvfølgelig koncentreret sig om at fortolke tilsyneladende objektive økonomiske udviklinger. Derfor har den internt hegemoniske venstreorienterede kritik for størstedelens vedkommende op gennem det 20. århundrede overladt spørgsmålet om æstetik til den borgerlige tænkning. Problemet er selvfølgelig, at kapitalens objektivitet blev misforstået. Kapitalisme er essentielt værdiformens bevægelse, det fremmedgjorte arbejdes bevægelser. Det betyder,

at kapitalismens objektivitet altid er åben for brud fra subjektets side.² Marx skrev således ikke en økonomisk teori, men en kritik af den politiske økonomi. Når således den II. Internationale forstår Marx's skrifter som en økonomisk teori, så overser de, at det var en kritik af det kapitalistiske samfunds sociale form.

Problemet blev selvfølgelig ikke mindre af, at det sovjetiske økonomiske system legitimerede sig som socialisme og legitimerede denne socialisme ved dens påståede videnskabelighed, som skulle være grundlagt af Marx. Det bolsjevikiske parti, som tog magten efter oktoberrevolutionen i 1917, hævdede at sidde inde med en videnskabelig teori om en anden økonomisk forvaltning af samfundet, som takket være sin videnskabelige overlegenhed kunne bringe menneskene lykke. Marx har imidlertid aldrig skrevet om socialisme, men han har til gengæld givet en videnskabelig fremstilling af den kapitalistiske produktionsmådes logik.³ Bortset fra få sider i et brev, hvor han beskrev kapitalens ophævelse gennem ophævelse af pengeformen, har Marx aldrig skrevet noget om, hvordan han forestillede sig kapitalen ophævet.⁴ Bolsjevikkernes magtovertagelse blev imidlertid legitimeret gennem henvisning til Marx's videnskabelige socialisme. Problemet var blot, at bolsjevikkerne ikke anede, hvad socialisme var for noget, og at de forfalskede Marx's kapitalbegreb. For Marx var kapital pengeavlende penge, dvs. penge som investeres eller udlånes med den hensigt at tjene flere penge. I den sovjetiske økonomi eksproprierede staten ejendomsretten til kapital, og ved at gøre kapital identisk med privatejendom forsøgte man at få denne ekspropriation til at fremstå som socialisme. Derved forfalskede man kapitalbegrebet. En forfalskning, som modstanderne af privatejendommens ekspropriation og resten af verden godkendte ved at referere til de statskapitalistiske landes økonomier som socialisme. Resultatet af denne semantiske svindel var, at kapitalisme blev til privatejendom og socialisme til fællesejendom, til trods for at fællesejendom er en modsigelse, da en ret, der er gældende for alle, netop ikke kan være en ejendomsret.

² Se Mario Tronti, *Operai et Capitale* (Torino: Einaudi, 1971) for en præcis redegørelse for proletariatets rolle som det aktive subjekt og kapitalen som det reaktive subjekt.

³ Jf. Gustav Bunzel, "Elementer til rekonstruktionen af den kapitalistiske produktionsmådes almene udviklingslogik", *Den fysiske Historiker* 16 (1979).

⁴ Karl Marx, "Kritik des Gothaer Programms", *MEW* (Berlin: Dietz Verlag, 1972).

ÆSTETIK SOM RESTKATEGORI ELLER SOM ANÆSTESI

Ved at koncentrere sig om "objektive" forhold overlod venstrefløjens det "subjektive" til den borgerlige tænkning. Den interesserede sig kun for, hvad der foregik på fabrikken, ikke for hvad proletariatet foretog sig om natten. Det var nemlig pladsen i produktionsrelationerne, som determinerede ens klasse-tilhørsforhold, ligesom det var modsætningen i produktionsrelationerne, som ville få kapitalen til at eksplodere. Idet venstrefløjens ikke interesserede sig for, hvad de folk, som pga. deres plads i produktionsrelationerne blev benævnt proletariatet, foretog sig udenfor fabrikken eller i fritiden, så overlod den en række oplevelser og erfaringer til den borgerlige tænkning. Oplevelser og erfaringer, som ikke var af relevans for marxismens kritik af kapitalismen, blev stemplet irrationelle og skrabet sammen i en restkategori, nemlig æstetikken. Fordi det var så vigtigt for marxismen at være videnskabelig, at være en historievidenskab, som afslørede samfundets faktiske indretning og ikke blot tog den herskende klasses selvforståelse for pålydende, blev æstetikken, som det opdigtede eller imaginære, regnet for borgerlig. Æstetik var simpelthen en borgerlig kategori, et udtryk for borgerlig selvforståelse og havde som sådan ingen relevans for en antikapitalistisk politik. Vi ved selvfølgelig, at der har været en hel del undtagelser i denne ulykkelige historie om venstrefløj og æstetik. Frankfurterskolen er vel det bedste eksempel på en brændende interesse for det æstetiske. Herbert Marcuses og Theodor Adornos vending mod æstetikken som kilde til transcendent etik er velkendt, men er en undtagelse, hvis vi har en grovkornet kikkert for øjet, som kun synliggør de store linier og sammenhænge.

Hvis vi nu zoomer lidt ind og forlader de store udviklingslinier og gennem det sidste århundrede, ser vi, at selv indenfor analyser inspireret af Kritisk Teori regnes æstetikken for en tvivlsom størrelse, som ikke er særligt modtagelig for det materielt-historiske. Den modernistiske eller kantianske æstetik kritiseres for at være en ideologisk forvanskning af det historiske. En anti-æstetiske teori har således gennem de sidste små 30 år praktiseret "kritik af den æstetiske ideologi". Problemet med æstetikken er, ifølge denne marxistisk afledte teori, at den underordner det sociale i alt indhold under transcendentale former. Modsætningen til æstetikken bliver en form for anti-æstetik, som foretager en art politisk intervention og som er modtagelig for det materielle og historiske. En almindelig manøvre for den marxistiske eller marxistisk

aflædte kritik har været at vise, hvorledes der skete en fordobling eller forvandling med æstetikken i løbet af det 18. århundrede.⁵ Fra oprindeligt at have henvist til hvad der perciperes med sanserne – *aisthikios*, kom æstetik til at handle om kulturelle artefakter. Æstetik havde oprindeligt at gøre med vores evne til at erfare verden gennem kroppen. Den repræsenterede en kognitions måde baseret på menneskets materielle dimensioner. Æstetik var kroppens diskurs, en kognitiv form, der satte sig igennem takket være hørelsen, smagen, synet og lugtesansen. ”The aesthetic [...] is a fundamentally cognitive experience. It is how the body senses reality, and I mean this in a rather animalistic, even biological sense”.⁶ Dette fysisk-kognitive apparat kædede menneskene sammen med verden, og dette apparat var på en måde verden i menneskene, verdens overflade var menneskets overflade i æstetikken oprindelige udgave. Således indikerede æstetik en biologisk sfære og havde mere med varme, kulde og ernæring end med kunst at gøre. Da æstetikken udviklede sig til en autonom disciplin i det 18. århundrede, fastholdt den forbindelsen til kroppen og det materielle. Men gennem en kompleks proces begyndte den moderne æstetik at have mere med kulturelle artefakter at gøre og blev koblet til kunsten som praksis. Naturen blev erstattet af menneskeskabte objekter i æstetikken kognitive anvendelsesfærelse, og kunst og æstetik gled lige så stille sammen. Selvom kunst stadigvæk involverede sanselige oplevelser og følelser, så undergik æstetikken oprindelige mening som kropslig perception store forandringer. Da kunsten udviklede sig til en autonom disciplin med egen teori, begyndte formalisering og abstraktion at sætte ind. Fra at have været en kroppens diskurs, som skulle komplementere åndens filosofi, forvandlede æstetik naturen til et intellektuelt objekt. Kunsten kæmpede for at udtrykke menneskehedens ekspressive dimensioner udenom den kapitalistiske verdens rationalisering, hvad der medførte, at kunsten afviste ethvert forhold til hverdagslivets funktionalisering til fordel for sin autonomi. Denne tendens til at udrydde enhver reference til hverdagslivet kulminerede med *l'art pour l'art*-kunsten, som forsøgte at reducere det sanselige og koncentrere sig om formelle spørgsmål. Den oprindeligt filosofisk og socialt legitimerede afstand til rationaliseringsprocessen, kunstens autonomi, blev med andre ord til enkeltværkernes indhold. Autonomien blev til værkernes indhold, hvad der betød, at enhver beskæftigede sig med historiske og

⁵ Terry Eagletons *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990) er eksemplarisk for forsøget på at vise, hvorledes Marx forsøger at indløse æstetikken implicitte materialisme gennem kroppen.

⁶ Susan Buck-Morss, “Aesthetics after the End of Art”, *Art Journal* 56:1 (1997), 45.

socialle emner blev afvist som ukunstnerisk. Kun internt udviklede regler var legitime for en kunstnerisk praksis. Således afviste en bestemt kunstnerisk praksis enhver forbindelse til naturen i forsøget på, at affirmere kunstnerens suverænitet. Autogenese blev derved den forestilling, som dominerede kunsten – kunstneren skaber *ex nihilo* og selvreferentielt.

Denne udvikling, hvor æstetikken skifter betydning i forbindelsen til kunst og bliver til en form for anæstetik, som overvælder sanserne med rene former, ligger til grund for en bestemt antiæstetisk kritik, som under inddragelse af autogenese forestillingen samtidig knytter an til en feministisk kritik af idealistisk filosofi. Forestillingen om autogenese læses således som en omfortolkning af menneskets subordination under sansernes åg og er et karakteristisk moderne svar på dualismen mellem natur og kultur. Denne dualisme konstituerer matricen for et helt sæt af binære oppositioner, som karakteriserer moderne tænkning: sjæl og krop, fornuft og følelse, aktiv og passiv, offentlig og privat.⁷ Disse modsætninger inkorporerer en kønsdualisme, i hvilken den rationelle, åndelige, ”kulturelle” mand modstilles den irrationelle, sensuelle og ”naturlige” kvinde. For at realisere sine aspirationer om grænseløs ”orfisk” skabelse, må manden bemestre naturens frygtløse kræfter.⁸ Modstillingen mellem mand og kvinde dukker, ifølge kritikken af den æstetiske ideologi, op i den moderne æstetiks modstilling mellem sublim og skøn, ifølge hvilken manden kæmper en ”sublim” kamp mod den feminine, skønne natur.⁹

”KRITIKKEN AF DEN ÆSTETISKE IDEOLOGI”

Kritikken af den æstetiske ideologi forløber således efter et nogenlunde identificerbart skema, hvor den moderne æstetik korrumpere en ældre mere sand æstetik, som er knyttet til livspraksis, og hvor kroppen og sanserne er æstetikens elementer. Den moderne æstetik knyttes til kunst, som på det tidspunkt bliver autonom, og mister forbindelsen til kroppen, som forvandles til et kunstnerisk materiale, som skal tvinges i form af den suveræne mandlige kunst-

⁷ Se Jean-Joseph Goux, *Economie et symbolique* (Paris: Éditions du Seuil, 1973).

⁸ Det er Klaus Theweleit som har analyseret den ”orfiske skabelse” i *Buch der Könige* (Basel: Roterstern, 1988). Ifølge Theweleit er ”orfisk skabelse” en kunstig ”fødsel” skabt af mand, som derved omgår kvindens generativitet.

⁹ Cornelia Klinger, ”The Concept of the Sublime and the Beautiful in Kant and Lyotard”, *Constellations* 2:2 (1995) er et eksempel på en velargumenteret kritik af Kants æstetiske kategorier det skønne og det sublime og deres forskelle udtrykt kønsligt.

ner. Suveræniseringen af kunstneren muliggøres under henvisning til kunstens autonome status, som derved forvandler æstetik til et spørgsmål om form. Kunstneren legitimeres kun under henvisning til den form, han kan skabe og ekstrapolere af det feminine materiale. Æstetikken bliver således til en ideologi, som afviser ethvert forhold til det empiriske til fordel for det imaginære. Den æstetiske ideologi er en variant af forestillingen om fuldkommen beherskelse, hvor den mandlige mester, som ved et trylleslag skaber sig selv ud af egen substans og ser stort på materielle og historiske konsekvenser. Det sociale og historiske materiale forvandles til kunst ved at blive formet og underkastes derved en ideologisk proces, som udgrænser bestemte aspekter ved den historiske virkelighed. Kritikken af den æstetiske ideologi forsøger så at underminere den æstetiske ideologi dels ved at vende tilbage til den oprindelige æstetiks kropsbaserede konnotationer, og dels ved at privilegere kunstneriske praksisser, som vender sig bort fra formelle overvejelser til fordel for en direkte social virkning.

Den første variant kritiserer, med afsæt i Marx, den moderne æstetik for at være formalistisk og derfor have behov for at blive udvidet med et virkeligt historisk indhold. Æstetikken forsøger at konstituere sig som et transhistorisk fænomen uden forbindelse til sociale processer, som det så er den marxistiske historievidenskabs opgave at vise udgør mulighedsbetingelserne for æstetikken sterile former. Denne kritik skaffer ofte en del af sin ammunition ved, i forlængelse af Benjamin, at vise, hvorledes fascismen benyttede sig af æstetiske forestillinger i sin brutale politiske praksis.¹⁰ Fascismen konciperede alle politiske relationer efter en moderne æstetisk målestok. Hitler betragtede således den tyske befolkning som en feminin masse, han skulle give form og bemestre. Således kulminerede "one of the most persistent myths in the whole history of modernity" i fascismen, hvor "[d]oing one better than Virgin birth, modern man, *homo autotelus*, literally produces himself".¹¹ Den moderne æstetiks udradering af sanserne muliggjorde fascismens æstetiserede politik, som netop overrumplede sanserne og nægtede den private krop eksistens. Den moderne æstetiks anæstetiske tendenser kulminerede, ifølge denne variant af kritikken af den æstetiske ideologi, i fascismen, hvor alle følelser gøres kolde, og masserne henrykkes ved egen undergang. Ved at bortvise sanserne og kroppen fra æste-

¹⁰ Se f.eks. Susan Buck-Morss "Aesthetics and Anaesthetics. Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered", *October* 62 (1992). Se i øvrigt Mikkel Bolt, "Kunstførerens æstetiske visioner og nazismens totale kunst", *K&K* 91 (2001), samt "(Ex)appropriation af verden: Det Tredje Riges 'skuespil' og situationistisk film", *Agora* 2/3 (2001).

¹¹ Buck-Morss, "Aesthetics and Anaesthetics", 126.

tikken bevægede den moderne æstetik sig ud på farligt vand, og den fascistiske beruselse var blot et par skridt længere fremme af samme sti.

Kritikken af æstetikens formalisme resulterede også i en ganske særlig udgave af kritik af den æstetiske ideologi, nemlig den som Paul de Man praktiserede de sidste år af sit liv.¹² Gennem henvisninger til *Die Deutsche Ideologie* knyttede de Man dekonstruktionen til en materialistisk kritik af måden, hvorpå enhver formalisering gør skade på det sproglige materiales uforklarlige realitet. Ifølge de Man forsøgte de store tyske filosoffer som Friedrich Schiller og Kant at skabe et lukket og totalt teoretisk system af formel perfektion og reducerede derved det virkelige materiales urolige og beskidte sensationer til formelle abstraherede mønstre. Et projekt som, ifølge de Man, kulminerede med fascismen. De tyske idealistiske filosoffer skabte en æstetisk ideologi, som bekæmpede sprogets modstand mod transparens, harmoni og perfektion. "So something very directly threatening is present here [i Kants og Schillers teorier] [...] [A] way of emphasizing, of revalorizing the aesthetic, a way of setting up the aesthetic as exemplary, as an exemplary category, as a unifying category, as a model for education, a model even for the state".¹³ Den æstetiske "mening" og enhver meningsstruktur formår ikke at redegøre for sprogets "prosaiske" materialitet og overlejrer så at sige sprogets tilfældige meningsløshed, som går forud for enhver mening. Ved at formalisere øves der vold mod virkelighedens heterogene og urolige materiale, for der findes ingen form, som kan øve retfærdighed mod sprogets altid allerede forskellige betydninger. En vold som rettes mod alle de elementer, som forsøger at undgå totalisering.

Den anden kritik af den æstetiske ideologi koncentrerer sin energi om at skrive en historie om en antiæstetisk kunst, som kæmpede mod æstetikens privilegering af form.¹⁴ De forskellige historiske avantgarder tages normalt til indtægt for en antiæstetisk attitude og udgør ofte materialet for en kritik af den æstetiske ideologi. Avantgarderne bekæmpede kunstens institutionelle status og

¹² Se især teksterne samlet i *Aesthetic Ideology*, ed. Andrzej Warminski (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996), samt *The Resistance to Theory* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1986).

¹³ De Man, *Aesthetic Ideology*, 130.

¹⁴ Giorgio Agambens *L'uomo senza contenuto* (Milano: Rizzoli, 1970) præsenterer en læsning af den radikale modernismes kritik af æstetikens forvandling af kunsten. Med æstetikken mistede kunsten sin forbindelse til det sociale legemes kollektive praksisser og afspejlede nu gennem autonomien den borgerlige connoisseurs frihedsideal. Denne forvandling af kunsten reagerede kunstnere som Artaud og Bataille imod.

forsøgte at integrere kunst og livspraksis.¹⁵ Den stillede spørgsmålstegn ved den æstetiske ideologis konstitution og synliggjorde, hvorledes kunsten fungerede som et reservat for kritik mod rationaliseringsprocessen, men samtidig, grundet kunstinstitutionen, ikke havde nogen social breddevirkning. Den kritik, som det enkelte kunstværk kunne fremsætte af det moderne samfund, forblev nødvendigvis uden social effekt, idet det blev fremført i en afgrænset institution, som ikke skulle stå til regnskab for andet end internt definerede regler. Den moderne æstetik var således et produkt af et bestemt historisk subjekt – borgerskabet. Et faktum, som den, ifølge avantgarden og dens fortalere, lige siden havde forsøgt at skjule. Den sociohistoriske virkelighed blev således forsøgt suspenderet af æstetikken, som gjorde sig til garant for frihed. En frihed som så senere med avantgarden viste sig at være en illusion.

FILISTEREN OG ÆSTETIKKEN

Dave Beech og John Roberts analyserer i to artikler i *New Left Review*, den britiske venstrefløjs førende tidsskrift, hvad de kalder "the new aestheticism", som ifølge forfatterne er kendetegnet ved en privilegering af æstetikken på bekostning af kroppens glæder og ved en manglende forståelse for avantgardekunstens udfordring af kunstens autonome status.¹⁶ Beech og Roberts gør ganske vist opmærksom på det nyttige for venstrefløjen i at beskæftige sig med æstetik, for derved ikke at overlade det til den borgerlige tænkning, men de stiller sig tvivlende overfor den vending mod æstetikken og i særdeleshed Adornos æstetiske teorier, som forfattere som Andrew Bowie, Jay Bernstein, T. J. Clark og Fredric Jameson har foretaget i begyndelsen af 1990'erne.¹⁷ Disse

¹⁵ Det er Peter Bürger, som i sin indflydelsesrige *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp, 1974) har analyseret den historiske avantgarde. For et senere forsøg på at bruge distinktionen mellem avantgarde og modernisme i en kritik af moderne æstetiske teorier, se Hal Fosters *The Return of the Real* (Cambridge: MIT Press, 1996).

¹⁶ Dave Beech and John Roberts, "Spectres of the Aesthetic", *New Left Review* 218 (1996) og "Tolerating Impurities: An Ontology, Genealogy and Defence of Philistinism", *New Left Review* 228 (1998).

¹⁷ Beech og Roberts henviser til Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche* (Manchester: Manchester University Press, 1990), Jay Bernstein, *The Fate of Art: The Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno* (London: Blackwell, 1992), T. J. Clark, "Arguments about Modernism: A Reply to Michael Fried", *Pollock and After: The Critical Debate*, ed. Francis Frascina (London: Chapman, 1990), Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, og Fredric Jameson, *Late Marxism: Adorno, or, the persistence of the Dialectic* (London: Verso, 1990).

forskellige teoretikere er, ifølge Beech og Roberts, alle kendetegnet ved at vende sig mod æstetik som kilde til en transcendent etik, en etik som går hinsides blot og bar efterfølgelse af en lov og forpligter individet til ansvarlighed. Problemet med disse forsøg på at grunde en etik på æstetikken, er, ifølge Beech og Roberts, at de forstår æstetik som fri for engagement og derved overser, hvorledes kunstens autonomi er institutionelt garanteret. "Like Odysseus strapped to the mast, the aestheticized body obtains its delights by immobilizing, restricting and denying itself. In other words, by stressing a certain aspect of the experience of art, the new writing on aesthetics suppresses the critique of the categories of art that have occurred this century, but also suppresses art as a *practical* category of living and contested culture".¹⁸ De forskellige forsøg på at bruge æstetikken som udgangspunkt for skabelsen af en ny etik lider af en tendens til at ontologisere spørgsmålet om kunstens autonomi. Selvom de nye æstetikere alle bruger Adorno som omdrejningspunkt, så er det ifølge Beech og Roberts en amputeret Adorno, som bruges i skabelsen af en ny etik, idet det er Adorno uden nogen social teori. Adorno forsvarer kunstens autonomi, fordi den kan fungere som "fredet" område for kapitalens instrumentaliserende kræfter. Det tab som, ifølge Adorno, kendetegner æstetikken hænger uløseligt sammen med specifikke sociale adskillelser og historiske forhindringer. Disse adskillelser og forhindringer analyserer de nye æstetikere imidlertid ikke, og derved forvandler de Adornos socialt dynamiske forestilling om æstetik som tab til en forestilling om tab *per se*. "[T]he advocates of the new aestheticism want Adorno's aesthetic paradox without what is perceived as his "vulgar sociology".¹⁹ Den æstetiske fremmedgørelse, som for Adorno hænger sammen med social ulighed, bliver hos de nye æstetikere til en følge af moderniteten som sådan. Således naturaliserer de, ifølge Beech og Roberts, det æstetiske paradoks. Denne naturalisering har som konsekvens, at de nye æstetikere ender med at forsvare højkulturelle produkter og afvise både hverdagslivets glæder og avantgardekunstens transgressive praksis. I modsætning til Adorno er de ikke dialektiske nok og formår ikke overbevisende at redegøre for, hvorledes moderne kunst altid allerede har et forhold til det sociale legeme, ganske vist et forhold karakteriseret af total afvisning.

Som modsætning til de nye æstetikere forsøger Beech og Roberts at bruge filisteren som en mulig heuristik, som skal omformulere spørgsmålet om

¹⁸ Beech and Roberts, "Spectres of the Aesthetic", 102.

¹⁹ Ibid., 110.

æstetik og kunstens autonomi ved at bruge forestillingen om kulturel eksklusion. Filisteren skal fungere som princip for kunstens autonomi, således at den forstår social splittelse som konstitutiv for egen selvdefinition, snarere end som adskilt fra det sociale og med behov for at blive forenet med det sociale. En splittet æstetik muliggør en ontologi om hverdagslivet, idet det sociale defineres både som effekt af de klasse-, køns- og raceopdelinger, som traditionelt ekskluderes fra den æstetiske autonomis konstruktion, og også som muligheden for vellystig tankeløshed, der er et resultat af manglende intellektuel opmærksomhed på de selvsamme sociale opdelinger. Filisteren stiller spørgsmålstejn ved kunstens drøm om absolut autonomi og gør opmærksom på, at kunst og det sociale gennemtrænger hinanden, at kunstens autonomi er internt defineret som manglen på social relation. Beech og Roberts redegørelse for kunstens autonomi er relevant, idet den udover at pointere, at autonomien er et socialt forhold, som skal reproducere, for at kunst kan være kunst, også gør opmærksom på, at autonomien betyder uafhængighed ikke *fra* den sociale verden, men *i* den sociale verden. Deres kritik er også relevant, for så vidt som de insisterer på at drage lære af avantgardekunstens synliggørelse af kunstens institutionelle status, og for så vidt som de bestræber sig på at bevare "cultural studies" problematisering af privilegeringen af højkulturelle former i den højmoderne æstetiske teori. Spørgsmålet er blot, om ikke de går for langt i deres kritik af selve æstetikken, som i deres analyse gøres synonym med borgerlig selvforståelse og derfor skal udsættes for en afnaturalisering og afsløres som kontingent og hegemonisk. Når de skriver, at "philistines are therefore [...] thoes to whom art speaks a foreign language", gør de filisteren til umodtagelig for kunst, de udelukker de mennesker, som filisteren repræsenterer fra æstetisk erfaring. I stedet bør opgaven måske lyde faktisk at acceptere, sågar kræve, at disse mennesker faktisk får noget ud af omgangen med kunst. I stedet for at bekræfte det vi alle allerede ved – nemlig at erfaring af kunst kræver en vis kulturel kapital – burde de måske insistere på, at filisteren ganske vist ikke nødvendigvis får det institutionelt accepterede udbytte af kunst, men får noget andet, men lige så relevant. Det er simpelthen for nemt at vise, at filisteren ikke har noget udbytte i mødet med kunst (hvem siger for øvrigt ikke, at filisteren selv laver kunst?), og at deres kulturelle underlegenhed er et resultat af økonomisk underlegenhed. En sådan analyse fungerer takket være en tautologi, som kun er synlig for kritikeren. Filisteren ekskluderes, fordi vedkommende ikke ved, hvorfor vedkommende ekskluderes; og vedkommende ved ikke, hvorfor vedkommende ekskluderes, fordi vedkommende er ekskluderet. Når

filisteren kræver retten til æstetisk kontemplation, udfordrer vedkommende til gengæld de grænser, som er sat for kulturel og social mobilitet. Ved at prætere at være part i et æstetisk fællesskab kræver filisteren noget, som borgerskabet troede var deres.²⁰

MARX OG DEN FORCEREDE KRITIK AF IDEALISTISK FILOSOFI

Hvis vi vender os mod Marx selv, som jo fungerer som direkte eller indirekte reference i alle kritikkerne af den æstetiske ideologi, er sagen langt mindre klar end først antaget. Det er *Die Deutsche Ideologie*, som traditionelt anses for at give en metode til at kritisere æstetiserende og formaliserende teorier. I den næsten 600 sider store polemik *Die Deutsche Ideologie* fortsætter Marx og Engels deres kritik af Ludvig Feuerbach, Max Stirner og Bruno Bauer, men udover denne kritik til at omfatte hele den unghегelianske bevægelse, som Marx og Engels mener at have ophævet i en ny teori. En del af denne kritik er rettet mod de unghегelianere, som kaldte sig "der wahre Sozialismus", der kritiseres for at tilbyde formelt skønne, men socialt tomme æstetiske produkter i socialismens navn. Unghегelianernes skrifter, som prætenderer at stå i revolutionens tjeneste, tjener faktisk kun til opretholdelse af *status quo*, og deres litterære formalisme er bærer af en falsk bevidsthed, hvis formål det er at suspendere et direkte engagement. Unghегelianerne er uinteresserede i et praktisk politisk engagement og er kun utilfredse med samtidens forestilling om den menneskelige natur. De ønsker ikke at revolutionere den samtidige politiske og økonomiske institution. Det er nok at kritisere uoverensstemmelsen mellem den eksisterende virkelighed og de korrekte forestillinger. En egentlig forklaring, på hvordan unghегelianernes idéer skal ændre virkeligheden og være praktiske, giver unghегelianerne ifølge Marx og Engels imidlertid ikke.

Marxs skrifter er da også ganske rigtigt alle båret af en fordring om handling. De analyser han foretager er møntede på en efterfølgende aktion. Hans tekster har aldrig kun til formål at opnå en så nøjagtig forståelse af virke-

²⁰ Det er desværre ikke muligt her at kommentere de svar, som Beech og Roberts artikler gav anledning til: Malcolm Bull, "The Ecstasy of Philistinism", *New Left Review* 219 (1996), Jay Bernstein, "Against Voluptuous Bodies", *New Left Review* 225 (1997), Andrew Bowie, "Confessions of a 'New Aesthete'", *New Left Review* 225 (1997), samme, "Another Third Way" (upubliceret manuskript), Stewart Home, "The Art of Chauvinism in Britain and France", *everything* 19 (1996), og Julian Stallabrass, "Phoney War", *Art Monthly* 206 (1997).

ligheden som muligt men skal også udarbejde hensigtsmæssige, praktiske planer for indgriben i det komplekse og evigt omskiftelige netværk af kræfter, som udgør en historisk situation. Analyse er knyttet sammen med en mulig praksis. Der er et pres eller en dynamisk accellerator i Marxs tekster, som viser sig i form af en fordring om handling. Dette pres formulerede han selvfølgelig selv tydeligst i den 11. Feuerbach tese, hvor han skrev: "Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert*, es kommt drauf, sie zu *verändern*".²¹ I læsningen af Marx er der derfor selvfølgelig altid en mulighed for eller et løfte om en intervention i den såkaldt økonomiske eller politiske virkelighed, som jo frem for noget er kapitalistisk i en marxsk optik. Dette løfte værker i alle Marx tekster og presser og fordrer læseren til at sætte lighedstegn mellem læsning og handling. Læse for at handle, for at intervenere til fordel for et udbyttet og fremmedgjort folk. Læsning og handling er således to sider af samme sag og hos Marx er der ikke engang tale om et to- eller tredelt forløb af først analyse, dernæst handling og til sidst analyse af handlingens effekter. Forståelse opstår i handling. Der findes således ikke et teoretisk standpunkt. At ændre verden er at forstå den. Filosofien har alt for ofte ladet sig nøjes med at læse et objekt, at interpretere det og stillet sig tilfreds med denne læsning og trukket sig tilbage uden at gå hele vejen og fuldende læsningen i handlingen. For meget interpretation har været filosofiens tendens siger Marx, men advarer dog også mod den passionsfyldte, men målløse handling. Uden en revolutionær teori ingen revolutionær handling. At stille Nikolai Chernyshevskys og senere Lenins spørgsmål: "Hvad bør der gøres?" kræver altid en analyse af situationen, hvis ikke handlingen blot skal være resultatet af indignation. Der er således altid flere divergerende fordringer i Marxs tekster. Som Maurice Blanchot skriver er "la parole communiste [...] toujours à la fois tacite et violente, politique et savante, directe, indirecte, totale et fragmentaire, longue et presque instantanée [...] Même si ces langages semblent converger vers la même fin, ils ne sauraient être retraités l'un dans l'autre, et leur hétérogénéité, l'écart ou la distance qui les décentrent, les rendent non contemporains et tels que, produisant un effet de distorsion irréductible, ils obligent ceux qui ont à en remaniement incessant".²² I og med at det ikke kan lade sig gøre at skille disse stemmer fra hinanden, er læseren radikalt udsat hos Marx og må bevæge sig frem uden

²¹ Karl Marx, "Thesen über Feuerbach", *Werke 3* (Berlin: Dietz Verlag, 1973), 7.

²² Maurice Blanchot, "Les trois paroles de Marx" IN *L'Amitié* (Paris: Gallimard, 1971), 117.

nogen form for sikkerhed. Tingene er ikke nødvendigvis, hvad de ser ud at være, og en vis dosis af tålmodighed og ansvarlighed er påkrævet, hvis ikke læsningen skal afbrydes til fordel for dømmetrangens spontane udløsning. Læseren er konfronteret med denne "effet de distorsion irréductible" og må møde teksten med en profylaktisk viden om dens kompleksitet og kan alligevel ikke gøre andet end at udsætte sig for denne effekt.

Spørgsmålet er så selvfølgelig om kritikken af den æstetiske ideologi lader sig bebo af denne effekt, behandler Marxs tekster med respekt, eller om den reducerer den til blot én stemme ud af flere. Det er korrekt, at Marx kritiserer unghегelianerne for at forblive fastlåste i spekulationer. Ifølte unghегelianerne har "Die Menschen [...] sich bisher stets falsche Vorstellungen über sich selbst gemacht, von dem, was sie sind oder sein sollen [...] Lehren wir sie, diese Einbildungen mit Gedanken vertauschen, die dem Wesen des Menschen entsprechen, sagt der Eine [Feuerbach], sich kritisch zu ihnen verhalten, sagt der Andere [Bauer], sie sich aus dem Kopf schlagen, sagt der Dritte [Stirner], und – die bestehende Wirklichkeit wird zusammenbrechen".²³ Marx og Engels kritiserer unghегelianerne for at mene, at akademisk baseret venstreorienteret kritisk filosofi alene fungerer som drivkraft i en social omvæltning. Unghегelianerne begår en fejl, idet de tildeler ånden forrang over materie. Hverken den menneskelige bevidsthed eller de "objektive betingelser" kan alene skabe revolution. Det er den dialektiske enhed af bevidsthed og væren, teori og praksis som gør materialismen revolutionær. Uden handling ingen revolution. Proletariatet bliver til historiens bevidste subjekt, når det handler.

Det er denne meget usikre og historisk specifikke kritik af en række tyske filosofers manglende aktive engagement i en revolutionær kamp for organiseringen af modstand mod det bestående samfund, som efter sigende skulle levere muligheden for kritikken af den æstetiske ideologi. Det er dog tvivlsomt, om Marx og Engels skarpe og polemiske hudfletning af andre venstreorienterede filosoffer egentligt kan siges at muliggøre en kritik af den æstetiske ideologi, ikke mindst fordi den direkte politiske kamp om kontrollen over oprørske bevægelser sjældent er indsatsen for nogen af kritikkerne af den æstetiske ideologi. Denne indvending mod kritikken af den æstetiske ideologi foretages ikke i ønsket om at afvise den politiske og sociale relevans af kritik af filosofisk og æstetisk teori, eller for at understrege Marx og Engels direkte engagement i en politisk kamp, den foretages blot for at gøre opmærksom på det faktum, at

²³ Karl Marx og Friedrich Engels, *Die Deutsche Ideologie, Werke 3*, 13.

Marx og Engels rettede et voldsomt angreb mod andre teoretikere. Marx og Engels konciperede deres kritik som en intern henvendelse, forstået som en kritik af unghегelianernes manglende evne til at inkludere overvejelser om produktivkræfternes betydning i den socio-historiske udvikling. Unghegelianerne er forblevet i en idealistisk filosofi, som ikke analyserer produktionsmådens centrale rolle i social udvikling, og som ikke formår at begribe det dialektiske forhold mellem produktionskræfterne og produktionsrelationerne. De har simpelthen overset den materielle historiske virkelighed, fordi de fejlagtigt mener, at den kritiske bevidsthed alene driver historien fremad. Dette er imidlertid ikke tilfældet. Det er revolutionen, som driver historien af sted. Og en teori om revolution må nødvendigvis altid indebære en udpegning af den agent, som skal gennemføre revolutionen. Samtidig fokuserer de ikke på økonomien som forklaringsgrund, de er ikke klar over at en vigtig del af en revolutionær praksis er analysen af produktionsmåden. Idéerne udvikler sig nemlig ikke af sig selv, men som led i en større menneskelig udvikling. Derfor kan det heller ikke lade sig gøre at befri sig fra den sociale kontekst. Unghegelianerne tror at de har opnået et bevidsthedsmæssigt arkimedes punkt, hvor de er hinsides enhver social og psykologisk forplumring af tanken. Det er ikke muligt, svarer Marx og Engels. Filosofien kan ikke overskride virkelighedens fordærv. De illusioner som sanserne skaber kan ikke fejes bort af fornuften alene. Den isolerede bevidsthed forestiller sig fejlagtigt, at hvad den registrerer er sandheden.

Kritikken af unghегelianernes idealisme var dog ikke en simpel afvisning af idealistisk filosofi *tout court*, men var snarere et historisk kontingent angreb på internt relaterede fraktioner karakteriseret af en fusion af tysk idealistisk filosofi og proletarisk oprør. Det var unghегelianernes, og særligt gruppen som kaldte sig "Der whare Sozialismus", manglende støtte til det tyske kommunistiske parti og deres tro på, at kritisk bevidsthed alene var revolutionens eneste nødvendighed, som udgjorde målet for Marx og Engels offensiv. "Der wahre Sozialismus ist die vollkommenste soziale Literaturbewegung, die ohne wirkliche Parteiinteressen entstand und nun, nachdem die kommunistische Partei sich formiert hat, trotz ihr fortbestehen will. Es versteht sich, daß seit dem Entstehen einer wirklichen kommunistischen Partei in Deutschland die wahren Sozialisten immer mehr auf kleinbürger als Publikum und impotente und verlumpte Literaten als Repräsentanten dieses Publikums sich beschränken

werden".²⁴ En manglende teori om produktivkræfternes forhold til produktionsrelationerne var problematisk. Det var dette, som var Marx og Engels ærinde, ikke en afvisning af teori. Dette forklarer også, hvorfor Marx senere gjorde opmærksom på det forcerede i deres privilegering af produktivkræfternes determination. Situationen eller konteksten nødvendiggjorde, at Marx og Engels overspillede økonomiens betydning. Et forhold som de begge senere fremhævede.²⁵

Hvis man tager kritikken af den æstetiske ideologi på ordene, ville man have forventet, at Marx og Engels rettede et voldsomt og skånselsløst angreb på f.eks. Schiller og Kant i *Die Deutsche Ideologie*. Det er imidlertid ikke tilfældet. De gange Schiller, Kant eller Goethe nævnes eller inddrages i diskussionen, bruges de tværtimod som legitimationen for en kritik af unghегelianerne.²⁶ De anvendes, som allierede i kampen mod unghегelianerne og ikke som formaliserende og sansenegerende uhyrer. Faktisk vidner Schiller, Kant og Goethe – på samme måde som den manglende kritik af den politiske økonomi – om det overfladiske ved unghегelianernes teorier. Ved at inddrage den tyske filosofi og litteratur viser Marx og Engels, hvor farceagtig unghегelianernes litterære produkter er, som på ingen måde formår at vidne om den samme historiske sensitivitet, som Schiller, Kant og Goethe lod komme til udtryk. Når Marx og Engels kritiserer f.eks. Kant, så er det for at afvise, at med ham var der blevet formuleret en total revolutionær teori, som af sig selv ville få social breddevirkning, hvad der var unghегelianernes forestilling. Faktisk kæder Marx og Engels i senere tekster Kant direkte sammen med den Franske Revolution, og også Schiller får mestendels positiv behandling gennem hele Marx's forfatterskab.²⁷ Kritikken af den æstetiske ideologi synes med andre ord at have misforstået Marx's kritik af unghегelianerne, som ikke er en direkte kritik af den tyske idealismes æstetiske teorier, men snarere er et meget historisk specifikt angreb på en problematisk udgave af tysk idealisme fusioneret med proletarisk

²⁴ Ibid., 443.

²⁵ Se S. S. Prawer, *Karl Marx and World Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1978), 297-315. Prawer viser, at Marx mente, at kunst hverken var et overbygningsfænomen i lighed med juridiske teorier og ej heller et basisfænomen som almindelige varer.

²⁶ For eksempler på Marx og Engels' brug af Kant, Schiller og Goethe i kritikken af unghегelianerne i *Die Deutsche Ideologie*, se bl.a. siderne 176-9, 512-3, 312-3, 400.

²⁷ Se Mikhail Lifshitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx*, transl. by Ralph B. Winn (London: Pluto, 1973), 95-7 for en analyse af Marx's brug af Kant og Schillers æstetiske teorier. Se desuden Margaret A. Rose, *Marx's lost aesthetic* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984) for en redegørelse for Marx's kontakt med den historisk samtidige kunst og litteratur.

kritik. Marx's egen kontekstualisering af Kant – som samtidig med den Franske Revolution – åbner måske for muligheden af en mere rød æstetik, en mere historisk bevidst Kantfortolkning.

KRITIKKEN AF KANT

Det er en meget almindelig manøvre for kritikken af den æstetiske ideologi at kritisere Kants *Kritik der Urteilkraft* for at være et forsøg på at universalisere den borgerlige selvforståelse og maskere social ulighed gennem oprettelsen af en kompensationsfære, hvor ethvert udtryk er legitimt, blot det ikke har noget direkte forhold til hverdagslivet eller andre diskursive sfærer. Kant hilste institutionaliseringen af det æstetiske som en relativ autonom sfære velkommen, idet denne institutionalisering muliggjorde en uskadeliggørelse af den ukontrollerbare fantasieprodukter gennem social differentiering. Ved at skelne mellem en forestillingsevne, som ikke var guidet af dømmekraften og en forestillingsevne, som netop var forfinet og guidet af denne, lykkedes det Kant at tæmme den urolige og socialt ustabile fantasi. Den forfinede forestillingsevne kaldte Kant "Einbildungskraft", og den anden kaldte han "Phantasie". "Die Einbildungskraft, so fern sie auch unwillkürlich Einbildungen hervorbringt, heißt Phantasie. Der, welcher diese für (innere oder äußere) Erfahrungen zu halten gewohnt ist, ist ein Phantast [...] Wir spielen oft und gern mit der Einbildungskraft; aber die Einbildungskraft (als Phantasie) spielt eben so oft und bisweilen sehr ungelegen auch mit uns".²⁸ Kant skal med andre ord have udført en eksklusion af socialt uacceptable materielle kræfter i ønsket om at forvandle forestillingsevnen til en kontrollabel form. "[D]ie regellose [Phantasie] nähert sich dem Wahnsinn, wo die Phantasie gänzlich mit dem Menschen spielt, und der Unglückliche den Lauf seiner Vorstellungen gar nicht in seiner Gewalt hat".²⁹

Kritikken af Kant er generel i kritikken af den æstetiske ideologi, og Kant fungerer ofte som anstødssten, fordi han efter sigende privilegerer form over materiale. Richard Shusterman kritiserer således Kant for ikke at basere æstetikken på sanserne og giver et eksempel på en læsning af, hvorledes den

²⁸ Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, Werke VI* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983), (§ 25 + 28) 466 + 476.

²⁹ *Ibid.*, (§ 30) 485.

moderne æstetik udartede sig til en form for anæstetik.³⁰ Shustermans projekt består således i så at sige at vende tilbage til æstetikens kropslige fundament, at konceptualisere æstetik som en kropslig diskurs. Opgaven bliver at opfatte æstetikken som en disciplin for en perfektionering af perceptionen, som skal resultere i højere bevidsthed. I lighed med f.eks. Buck-Morss ønsker Shusterman – som dog har udgangspunkt i en analytiskfilosofisk tradition og derfor trækker store veksler på John Dewey og ikke Benjamin, som Buck-Morss gør det – at vende tilbage til det gamle Grækenlands *aisthesis*, som netop var en måde at leve på. Æstetik som livspraksis. Æstetik var studiet af sanseapparatets erfaringer, et studie som er gået tabt i den moderne æstetik teori, men som nu skal aktualiseres igen af Shusterman, som da også formår at analysere højst forskellige kulturelle produkter som T. S. Eliot og rapmusik. Shusterman introducerer termen ”somaesthetics”, som indikerer et ønske om at fundere “aesthetics in the natural needs, constitution, and activities of the human organism”.³¹ Den mistænksomhed, som har resulteret i undertrykkelse af æstetikens kropslige fundering, har medført, at æstetikken er blevet forvandlet til ”a minor, specialized, university discipline” i stedet for at være ”a noble art of living”³² som den var engang. Shusterman analyserer, hvorledes æstetiske erfaringer og kunstneriske objekter ganske vist er kendetegnet ved form, men at formerne netop har rødder i menneskets biologiske rytme og naturens bevægelser. De former, som vi oplever i mødet med kunstneriske produkter er effekter af verden, så at sige. På dette tidspunkt i sin analyse bringer Shusterman Kant på banen og referer til hans analyse af smagsdommen, som umiddelbart er naturalistisk idet Kant jo gør opmærksom på, at smag er en del af menneskets natur. Men ifølge Shusterman er Kants æstetiske naturalisme illusorisk, fordi den forudsætter bestemte sociale privilegier og klassemæssige fordele, og fordi den tager tilflugt i en forestilling om den menneskelige natur som noget supersensibelt. Fordi Kant mener, at smagen ikke er historisk og kulturelt bestemt på nogen måde, gør han sig ifølge Shusterman skyldig i at godkende den allerede etablerede kulturs værdier. ”If taste is not in any significant sense socially and historically conditioned, then a culture’s entrenched aesthetic judgments, the

³⁰ Jf. Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art* (Oxford: Blackwell, 1992) og *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art* (Ithaca: Cornell University Press, 2000).

³¹ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, 6.

³² Richard Shusterman, ”Somaesthetics: A Disciplinary Proposal”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57:3 (1999), 301.

verdicts of taste which have so far dominated it, are thus accorded the status of natural and necessary facts rather than seen as the contingent and alterable product of social dynamics and history”.³³ Smagsdommens sociale dimension undertrykkes og skjules med andre ord i Kants teorier på en sådan måde, at det ikke er tydeligt, at den er afhængig af en forestilling om socialt privilegie. ”[T]aste and refinement then become ineluctably differential terms and are thus irremediably elitist, since they require for their continued meaning that they continually differentiate themselves from what is less refined or more common”.³⁴ Lad os se nærmere på Kant og se om det nu også forholder sig sådan, eller om der er en grund til, at Marx langt fra er afvisende overfor hans æstetiske teorier.

KANT OG ÆSTETIKKENS UTOPI

I henhold til Marx's sammenkædning af Kant og den Franske Revolution, vil det måske være relevant med en kontekstualiserende analyse af æstetikken funktion i Kants skrifter og i særdeleshed i *Kritik der Urteilskraft*. Som Jacques Rancière har gjort opmærksom på, så dukker forestillingen om kunst i moderne forstand op nogenlunde samtidigt med forestillingerne om demokrati og borgerskab.³⁵ På samme måde som forestillingen om demokrati og borgerskab konstitueres kunst gennem den faktiske skabelse af en offentlighed op gennem det 18. århundrede. Fremkomsten af æstetikkonceptet spillede en central rolle i denne udvikling, idet æstetikken gjorde det muligt at etablere en smagsnorm. Æstetikken spillede en vigtig rolle i forsøget på at finde fælles kriterier for udfoldelse af dømmekraften.

Kunsthistorikeren Thomas Crow har detaljeret undersøgt, hvorledes der i Paris, i Salonerne, fra 1737 blev skabt en offentlighed gennem polarisering af den offentlige opmærksomhed. Publikum intervererede som en ny mediator i et forhold, som indtil da kun bestod af kunstneren og køberen. Fra da af etableredes et værdisystem, som gennem diskussioner, polemikker og konflikter bestemte hvem, der var del af offentligheden og kunne give sin mening til

³³ Richard Shusterman, "Of the scandal of taste: social privilege as nature in the aesthetic theories of Hume and Kant", ed. Paul Mattick, Jr. (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 98.

³⁴ Ibid., 118.

³⁵ Jacques Rancière, *Le philosophe et ses pauvres* (Paris: Fayard, 1983).

kende. Opkomsten af en offentlighed betød, at opmærksomheden nu fokuseredes på receptionen af kunstværkerne og ikke i så høj grad på bestilling og køb af kunstværker. "The story of painting's public space properly begins at that point where the dependence of the artist on the dictates of any individual or circumscribed elite begins to be contested [...] [A] third party join the transaction, some disinterested community with a degree of stability and staying power whose authority can be invoked by either the buyer or seller of a painterly service. This represents something different from the prince's humanist advisers or the artist's self-protective guild. It signifies the arrival of a collectivity possessing both a legislative and juridical function, the ultimate repository of a body of rules governing artistic seriousness, decorum, and moral value, whose continual vigilance is required for their maintenance".³⁶ I Crows analyse af det franske kunstliv er det tydeligt, at publikum defineres statistisk, dvs. at offentligheden består af forskellige stridende diskurser, som de enkelte grupper kan identificere sig med. Forskellige sociale grupper approprierer således forskellige billedmæssige repræsentationer. Det var derfor, at striden om genrehierarki hang uløseligt sammen med spørgsmålet om socialt hierarki. Det er således sociale omstændigheder, der er årsag til, at kunsten blev autonom i det 18. århundrede, og derfor giver det mening at påstå, at selv *l'art pour l'art*-kunsten paradoksalt nok er destineret en offentlighed. Der er ikke tale om, at æstetikken, som feltet for specifikt æstetiske erfaringer, så at sige kræver, at kunsten skal blive autonom. Snarere er der tale om, at kunstens indtræden i en offentlighed nødvendiggør æstetikken. Konfrontationen af forskellige smage gør det efterfølgende nødvendigt at forsøge at finde kriterier for smagen.

Det er selvfølgelig her, at vi genfinder Kant og *Kritik der Urteilskraft*. Selvom *Kritik der Urteilskraft* var del af et større filosofisk arbejde og havde til formål at redegøre for de aspekter af den menneskelige erkendelse, som hverken *Kritik der reinen Vernunft* og *Kritik der praktischen Vernunft* kunne gøre rede for, så forbliver det centrale i bogen forsøget på at fundere den æstetiske og teleologiske dømmekrafts almene prætentioner. Smagsdommen er, ifølge Kant, ikke afhængig af forstanden og er således ikke forstandserkendelse, den består ikke i at bringe overensstemmelse mellem fremstilling og genstand. Smagsdommen er en æstetisk dom, hvor subjektet vurderer genstandens effekter, vurderer om genstanden forårsager lyst eller ulyst. Lysten er ikke en

³⁶ Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* (New Haven: Yale University Press, 1985), 22.

kvalitet ved genstanden, men er et prædikat ved dommen. Den æstetiske doms determinerende princip er således rent subjektivt og betegner intet i genstanden.³⁷ Ikke desto mindre prætenderer en sådan dom at være almen, selvom den ikke kan begrundes i forstandserkendelsens almenhed – den er med andre ord først og fremmest, hvad vi kan kalde kommunikerbar. "[D]ie allgemeine Mitteilungs-fähigkeit des Gemütszustandes in der gegebenen Vorstellung, welche als subjektive Bedingung des Geschmacksurteils demselben zum Grunde liegen und die Lust an dem Gegenstande zur Folge haben muß".³⁸ Den rent subjektive kommunikation må mønstre et andet princip end forstand. Dette princip "kann [...] kein anderer als der Gemütszustand sein, der im Verhältnisse der Vorstellungskräfte zu einander angetroffen wird, sofern sie eine gegebene Vorstellung auf Erkenntniß überhaupt beziehen".³⁹ Således indikerer Kant løsningen på spørgsmålet om eksistensen af en fælles æstetisk sans. Den fælles æstetiske sans er til stede i den spontane indbildningskraft, som findes overalt og i enhver forestilling. "Also muß der Gemütszustand in dieser Vorstellung der eines Gefühls des freien Spiels des Vorstellungskräfte an einer gegebenen Vorstellung zu einem Erkenntnisse überhaupt sein".⁴⁰ Kant insisterer på eksistensen af denne "subjektive allgemeine Mitteilbarkeit der Vorstellungsart" i dømmekraften. Det, som kommunikeres i denne, er en sindstilstand af "freien Spiele der Einbildungskraft und des Verstandes".⁴¹ Kant præciserer, at denne kongruens kendetegner enhver forstand. Kant gør denne løsning gældende overfor den transcendentale analyses koncepter fra *Kritik der reinen Vernunft*. Dette betyder, at kommunikationen ikke vedrører, hvorvidt dette eller hint kunstværk er skønt, men med kommunikationen af en "subjektive Verhältniß [die] für jedermann gelten und folglich allgemein mittheilbar sein müsse".⁴² Man kommunikerer med andre ord så at sige selve kommunikerbarheden, dvs. den effekt som dømmekraftens og indbildningskraftens frie produktivitet har på forstanden. Den æstetiske kommunikation er den almene kommunikerbarhed af en sindstilstand, som alle mennesker kender fra egen

³⁷ Jf. John H. Zammito, *The Genesis of Kant's Critique of Judgment* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 112-3 samt Eva Schaper, *Studies in Kant's Aesthetics* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1979), chapter 6.

³⁸ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft, Werke V* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983), (§ 9) 295.

³⁹ *Ibid.*, (§ 9) 295-6.

⁴⁰ *Ibid.*, (§ 9) 296.

⁴¹ *Ibid.*, (§ 9) 296.

⁴² *Ibid.*, (§ 9) 296.

indre natur. På samme måde som med moral, hvor det er pligtens universelle form, som muliggør det almene – uden at vi kan bestemme indholdet af denne form – så er æstetikken almen som følge af en særlig sindstilstand, som er en effekt af forstandens og fornuftens frie produktivitet. Æstetikken er ikke konceptuel, men formel. Æstetikken determineres ikke af, men udgør formen for konceptuel og målbevidst kognition. Den æstetiske kommunikation består af kommunionen af den æstetiske erfaring, af at æsteterne så at sige deler anskuelser. Kant gør rede for, hvorledes indbildningskraftens frie produktivitet er mulighedsbetingelsen for erkendelse. Dette betyder intet mindre end, at vi har ret til at antage, at vi her har at gøre med en proces, som alle mennesker er deltagere i, at vi har med et intersubjektivt fællesskab at gøre. Det, Kant gør, er med andre ord, at han fastslår, at smagsdommen er almen samtidig med, at han understreger den æstetiske doms singularitet, den er ikke kategorisk, men uhierarkisk og bevæger sig fra det partikulære til det partikulære. Han viser, at smagsdommen er almen, idet han viser, hvorledes en almen kommunikerbarhed er mulighedsbetingelsen for denne, og at dennes mulighedsbetingelse er det almene ved menneskets kognitive evner.

Hvis vi vender tilbage til Crows redegørelse for udviklingen i det franske kunstliv og ansatsvis forsøger at forbinde denne med Kants teorier, vil vi se, at *Kritik der Urteilkraft* – som jo blev publiceret i 1790, altså et år efter udbruddet på den Franske Revolution – er et forsøg på at tænke det intersubjektive ved hjælp af den æstetiske akt, hvor mennesket affirmerer det almene ved sin dom og forenes med den anden. Ifølge Jacques Rancière forsøger Kant at besvare spørgsmålet: "[P]ar quelles voies peut passer une égalité de sentiments qui donne à l'égalité proclamée des droits les conditions de son exercice réel?"⁴³ I modsætning til f.eks. Edmund Burke, som mente, at frihed er et uindfrieligt ideal, som følge af social ulighed – hoben skal gøre, hvad den er god til, dvs. arbejde og overlade politik og æstetik til dem, som har tid og evnerne til at praktisere disse – og at det skønne er den kultiverede klasses domæne, så afviste Kant l'absolutisation de l'écart entre la "nature" populaire et la "culture" de l'élite. Dans l'universalité formelle du goût, c'est-à-dire dans l'exigence de communication qui lui est inhérente, il recherche l'anticipation de l'égalité sensible à venir, de l'humanité qui sera le dépassement conjoint de la culture des dominants et de la nature rousseauiste".⁴⁴ Smagsdommens almene form og den

⁴³ Rancière, *Le philosophe et ses pauvres*, 283.

⁴⁴ *Ibid.*, 283.

kommunikerbare socialitet, som garanterer den og garanteres af den, anticiperer ikke blot en kommende lighed, den demokratiske utopis bliven virkelighed, men er et bidrag til realiseringen af lighed. Dette er den æstetiske utopi, en utopi om en mulig kommunikation og en kulturel kommunisme. Verden er ikke delt mellem dem, som har (god) smag, og dem som ikke har, den er til gengæld fælles, som følge af smagsdommens formelle almenhed. Den æstetiske erfaring garanterer den menneskelige verdens helhed, socialiteten, og er således en form for fordobling af de demokratiske revolutioners krav om frihed og lighed.

I modsætning til størstedelen af den marxistisk afledte kritik af den æstetiske ideologi, som har for vane at "bevise", at kun medlemmer af den borgerlige klasse har smag (for kunst), så påstår Kant, at selv folk uden den rette sociale habitus kan værdsætte kunst. I den radikale kommunistiske kritiks navn lukker kritikken af den æstetiske ideologi til gengæld de besiddelsesløse inde i deres mangel. Som Ranciére skriver: "Nul mots à double sens ne doit 'détraquer' le langage des dominés. Nulle images trompeuse ne doit fournir l'aiguillages par lequel les raisons de la distinctions viendraient se mêler à celle de l'*amor fati*. Rien ne doit faire le lien entre le "prétention" des prétendants et la 'dépossession' de dépossédés. Le mal, c'est la communauté des apparences".⁴⁵ Kant derimod mener, at det er muligt at adskille den æstetiske smags fællesskab fra social dominans, og derved gøre æstetikken til en form for logik, som tester den faktiske distribution af lighed og frihed. Kants naive præsupposition var: alle mennesker er lige. Når æstetikens almenhed er forudsætning – som den er hos Kant – og ikke mål, så bliver den til en form for praksis og ikke en belønning, som fortaber sig i fremtidens tåger.

⁴⁵ Ibid., 282.