

**Peter Fuur Andersen**

## **Pragmatisk æstetik – fra æstetisk vurdering til æstetisk praksis**

### **Indledning**

I 1934 publicerede John Dewey sine refleksioner over kunsten og det æstetiske i værket *Art as Experience*.<sup>1</sup> En mere almen interesse for pragmatisk æstetik er dog først opstået med Richard Shustermans værk *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty – Rethinking Art*,<sup>2</sup> der kom i kølvandet på Richard Rortys filosofiske kanonisering af John Dewey i 1980-erne som en af århundredets store filosoffer. En anden årsag, der har medvirket til at skærpe interessen for en pragmatisk tilgang til kunsten er nok de rystelser, som kunstverdenen er blevet udsat for i sidste halvdel af det 20. århundrede fra populære kunstformer men også fra udviklingstendenser i kunsten selv.

I det følgende vil jeg indledningsvis præsentere nogle sider af den "pragmatiske æstetik", som den er formuleret hos hhv. John Dewey og Richard Shusterman. Men da disse versioner af pragmatisk æstetik på afgørende punkter fortsætter den traditionelle filosofiske æstetik snarere end gør op med denne, må der redegøres for det i den hidtidige pragmatiske æstetik indlejrede kunstsyn, hvor kunst på essentialistisk vis ækvivaleres med værkemæssighed og hvor æstetik opfattes som normativ disciplin. Jeg vil imod dette traditionalistiske kunstsyn

---

<sup>1</sup> John Dewey: *Art as Experience*, New York 1980 [1934] – herefter *AE*.

<sup>2</sup> Richard Shusterman: *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty – Rethinking Art*, Oxford 1995 – herefter *PA*.

hævde, at en pragmatisk æstetik må overskride den begrænsning, som værkkategorien sætter for en forståelse af kunsten og det æstetiske, og at den må anlægge et deskriptivt perspektiv for den æstetiske refleksion. Med udgangspunkt i begrebet *æstetisk praksis* vil det æstetiske – herunder også den filosofiske æstetik som refleksion over kunst – blive betragtet i relation til den kulturelle kontekst, hvori det udfoldes som praksis.

## Dewey og den æstetiske erfaring

For Dewey havde beskæftigelsen med det æstetiske, som den kommer til udtryk i *Art as Experience*<sup>3</sup> et dobbelt sigte: Dels at kvalificere hans naturalistiske og instrumentalistiske – pragmatiske – ontologi og erkendelsesteori æstetisk (dvs. i relation til menneskets sansende erfaring af omverdenen) med udgangspunkt i grundbegrebet *erfaring*; dels at opponere imod den elitære institutionalisering af kunsten i den vestlige kultur som ”høj”, finkulturel kunst i modsætning til ”lave” eller populære kunstformer.

Men lad mig begynde med kunsten eller med det mere neutrale begreb: Det æstetiske. For Dewey er der i den moderne industrialiserede kultur sket en adskillelse af kunst og det praktiske menneskeliv. Kunsten er blevet musealiseret og ”kompartmentaliseret”, mens det praktiske liv og dets instrumentarier blot fremstår praktisk indenfor en umiddelbar nytte- og brugsdimension. Herved er det æstetiske bl.a. gennem æstetikken og den filosofiske refleksion over det æstetiske alene blevet reserveret som kvalitativ betegnelse for den kunst, der – fra og med det 19. århundrede – er blevet ophængt og stillet til skue i museer og gallerier uden forbindelse med de praktiske gøremåls sfærer. Hermed er ikke blot det dagligdags, praktiske blevet frataget en – oprindelig – æstetisk aura men det, der i sin museale fremtoning skulle inkarnere selve det æstetiske, mister også betydning. For da

---

<sup>3</sup> For det følgende se især *AE* kap. 1, 3 og 10. Se også John Dewey: *Reconstruction in Philosophy*, Boston 1957, kap. IV og John Dewey: *Experience and Nature*, Baltimore 1926, kap. IX.

denne i sin isolation fra det praktiske kun skal erfares (evt. vurderes) i kraft af det æstetiske i værket og ikke værket i dets forbindelse med den praktiske omverden bliver dette et rent subjektivt forhold grænsende til det private. Man vil her kunne spørge: Jamen er det ikke netop det, der er meningen med kunsten og dens værker og menneskets omgang hermed; at *jeg* skal erfare den, som den i sit personlige "sprog" taler til mig i omgivelser, der ikke griber forstyrrende ind i denne æstetiske erfaring, som er min private – og som vel nok er et af de sidste refugier for en privat og personlig erfaring? Her til kommer det brud med det hverdagslige og praktiske i dets ikke-æstetiske monotoni, som den æstetiske erfaring kan bringe individet. Deweys svar på et sådant spørgsmål er, at en sådan betragtning over det æstetiske og dets funktion (privilegeret for individet, rykket ud og bort fra den praktiske virkelighed) er korrekt, men at dette er resultatet af en historisk og kontingent institutionalisering af det æstetiske i det moderne industrisamfund (kompartimentaliseringen) og en hermed forbundet filosofisk reduktion af det æstetiske til på den ene side det kunstneriske genis subjektivt skabte kunstværk og på den anden side dannede individers subjektive værkkontemplation; og ikke det æstetiske i dets oprindelighed eller fuldstændighed. To historisk-kulturelle forhold peger iflg. Dewey på, at der er sket en sådan æstetisk reduktion:

For det første havde det æstetiske i tidligere epoker – f.eks. i europæisk middelalder og renæssance – sin betydning i det sociale fællesskab; f.eks. som *fremstilling* af det menneskelige hhv. det guddommelige livs mening og som *anskuelliggørelse* af og *påmindelse* om moralsk dyd hhv. last. Denne inkorporering af det æstetiske i det praktiske gør sig stadig gældende i kulturelle kontekster udenfor den industrialiserede kulturs domæne.

For det andet er det iflg. Dewey karakteristisk, at kunstneren i før-industrielle kulturer er *håndværker*, og som sådan arbejder inden for håndværksmæssige *traditioner*. I den traditionelle, kunstneriske fremstillingsproces arbejdes der således med udgangspunkt i forud fastlagte, stilistiske og ikonografiske elementer i forhold til fremstillingen af et i den bredere tradition givet motiv: F.eks. et religiøst eller

moralsk motiv. Dette forhold betyder, at det er misvisende, at håndtere de heri producerede kunstværker som den geniale kunstners individuelle og originale udtryk – et emblem på den traditionelle, romantiske kunstopfattelse, der ligger som grundfigur i den moderne kompartmentalisering af kunsten. At kunsten er produceret i håndværksmæssige traditioner betyder derimod, at den er resultatet af en kollektiv praksis i f.eks. en lokal mesters værksted, der varetager de æstetiske og kunstneriske opgaver i det lokale samfund: udsmykning, anskueliggørelse og påmindelse.

Fra en historisk og kulturel synsvinkel konfronteres den eksklusive "museumsopfattelse" af kunst altså fra to sider: Dels er "kunsten" fra tidligere epoker og fra andre kulturer ikke *værker*, hvis fylde og mening kan kontempleres i isolation fra den praktiske virkelighed hvori og hvortil de blev frembragt; dels er det originalitets- og genialitetskriterium mht. værket og dets skaber ud fra hvilket "museumsopfattelsen" af kunst skelner mellem ægte kunst og ikke-kunst ikke et kriterium for denne – eller anden – kunst i dens oprindelige frembringelse og funktion. Dermed må den æstetiske glorificering af kunstnere og isolation af kunstværker fra tidligere epoker, der sker i og med museumsinstitutionens fremvækst betragtes som om end ikke en falsk så dog som en ikke-autentisk og reduceret æstetisk omgangsform; en omgangsform, der må betegnes som paradoksal, da det, der – i dets oprindelse – ikke er kunstværk, i museums konteksten bliver subsumeret under den moderne, i æstetikken udgrænsede værkkategori og dens bestemmelser.

Værkkategorien og den kompartmentaliserende "museumsopfattelse" af kunst er iflg. Dewey en udmøntning af den moderne subjektbaserede erkendelses- og bevidsthedsfilosofi hos Descartes og især Kant. Kants æstetiske overvejelser i *Kritik der Urteilkraft* er iflg. Dewey netop en direkte videreførelse af det subjektfilosofiske program, der som kendetegn har en dualiserende skematisering af virkeligheden i en ydre, objektiv genstandsmæssighed og en indre, subjektiv erkendelse og erfaring heraf, der opnår objektivitet og almengyldighed for så vidt, den begrebsligt subsumerende relaterer sig til det, der fremstår

genstandsmæssigt og begrebsligt bestemmeligt – nemlig objekter.<sup>4</sup> Den blot subjektive erfaring som ikke besidder almengyldighed og objektivitet er på den anden side den, hvor subjektet i mødet med (erfaringen af) et objekt ikke formår at subsumere dette begrebsligt i relation til en erkendelsesinteresse. På grund af sin *begrebsløse* grundlæggelse i *smagen alene* kan den æstetiske erfaring hos Kant bestemmes som *subjektiv*; som subjektets privilegerede erfaring af det skønne. Og ikke nok med det: Den æstetiske erfaring er *interesseløs* i den betydning, at den qua subjektiv smagsdom ikke lader sig omsætte produktivt i hverken forstandsmæssig erkendelse eller fornuftsrelateret praksis (handling). Men den æstetiske erfaring – som subjektiv erfaring – forudsætter og inkarnerer da netop subjektfilosofien og gentager dens formelle struktur: Det skønne er i subjektets ikke-begrebslige eksklusivt-æstetiske erfaring af en genstandsmæssighed – natur eller kunstværk.

Deweys eget og særegne bidrag til en refleksion over kunsten og det æstetiske – hvad man kunne kalde det pragmatiske synspunkt – tager udgangspunkt i en analyse af grundvilkårene for menneskeligt liv betragtet som udvikling og proces. Disse grundvilkår er den biologiske organisme – den menneskelige krop – der med sine behov og instinkter er udkastet i en (for mennesket) formløs og udifferentieret omverden. I denne udkastethed er den menneskelige organisme henvist til at forme naturen og til selv at lade sig forme af naturen og omverdenen og dermed danne sig selv for at få opfyldt sine biologisk grundede behov. Behovsopfyldelse er således et resultat af den menneskelige organismes tilpasning til omverdenen, der i sin succesfulde form etablerer *ligevægt* mellem den menneskelige organisme og omverdenen; en *ligevægt* som således ikke er givet men nødvendigvis må etableres og hvis udeblivelse (manglende behovstilfredsstillelse) er *uligevægt* mellem forskellige naturmæssige systemer.

<sup>4</sup> Dewey formulerer sin kritik af Kant i *AE*, s. 252-57. I sin forståelse af Kants "æstetik" lægger Dewey sig tæt op ad den reception som *Kritik der Urteilkraft* traditionelt har fået i den filosofisk-æstetiske tradition. Nemlig som en subjektivistisk æstetik, der privilegerer den æstetiske erfaring hos det smagsmæssigt dannede subjekt hinsides den praktiske, interessebestemte virkelighed. Men herved overser Dewey vigtige *pragmatiske* indsigter hos Kant.

Men ligevægten mellem det menneskelige system og dets omverden er ikke et givet, absolut mål; en bestemt retning, som den menneskelige aktivitet – praksis – må tage for at opnå et bestemt, universelt mål for den menneskelige eksistens. Den menneskelige organisme er udkastet i en verden, der bestandigt – bl.a. via menneskets aktivitet – ændrer sig og dermed fordrer nye tilpasningsmåder og -perspektiver. Samtidigt ændres også den menneskelige organisme i sin behovsrettethed i mødet med den ændrede omverden: De menneskelige behov er forandrede – og evt. forfinede – i og med den teknologi, mennesket har sat i værk mhp. netop behovstilfredsstillelse og tidligere opnåede resultater.

I sin udkastethed i forhold til omverdenen er den menneskelige organisme således henvist til selv at udkaste eller projektere sine behov og muligheden for at tilfredsstille dem. Man kan derfor med nogen ret tale om at den menneskelige organisme og det menneskelige liv inkarnerer en ikke-bevidsthedsmæssig form for intentionalitet (rettethed).

I sin bestræbelse på at tilpasse sig til omverdenen møder organismen ikke enhver handlingssituation på ny. Tværtimod er der en kontinuitet i måden, hvorpå der adapteres. Denne kontinuitet er *erfaring* ("experience") af duelighed, som den menneskelige organisme gør sig i det handlingsrelaterede møde med omverden. Erfaringen af denne duelighed bliver opsamlet – inkarneres – i organismens beredskab som en skematisering af dels omverdenen dels af organismens handlemuligheder, for så vidt den afspejler en tilvejebragt ligevægt mellem organisme og omverden; dvs., at den udførte praksis har vist sig anvendelig og brugbar.

Men erfaring er også erfaring af de brud og deficienser, hvor beredskabet ikke slår til; hvor behov ikke kan tilfredsstilles med de til rådighed stående midler, hvor omverdenen ikke lader sig håndtere eller unddrager sig organismens skematiseringer. I disse *problemsituationer* opstår *refleksion*, som er refleksion i handlen: Når tilpasningen og dermed muligheden for ligevægt udebliver må organismen producere et nyt perspektiv og et nyt projekt for opnåelse af ligevægt. Men

nyprojektering er aldrig ny i den forstand, at organismen må starte fra et nulpunkt i en ny og ukendt handlingssituation. Nyprojektering er derimod reflektiv, i det organismen møder det nye i situationen – *problemet* – med en erfaring og viden om situationens og det hidtidige projekts funktion og deficietter og bringer denne erfaring i spil i forsøget på at håndtere nye problemer.

Når det lykkes for organismen reflektivt at producere og iværksætte et nyt projekt og dermed på ny tilvejebringe ligevægt i forholdet til omverdenen erfares dette som en *harmoni* mellem organismens behov og projekteringsevner og omverdenen som materiale og miljø for udfoldelse af menneskeligt liv.

Erfaringen af harmoni i projektering og handlen har et kvalitativt overskud i forhold til den almindelige passive erfaring ("experience"), der knytter sig til handlinger i kendte omgivelser og med anvendelse af traditionens velgennemprøvede teknikker. Den er en *egentlig* erfaring ("*an experience*"). Det er en erfaring, der åbner for øget viden og kundskab individuelt og kulturelt og dermed for bedre og mere nuancerede praksisser. Den er *æstetisk*, for så vidt der er tale om en sanserelateret erfaring (i f.eks. perception og handling), hvori erfaringen selv gøres bevidst (i refleksion) som den menneskelige organismes almene mulighed for handling og dermed for tilvejebringelse af midlertidige tilstande af ligevægt.

Det æstetiske er altså iflg. Dewey et alment, kvalitativt træk ved selve den menneskelige erfaring i dens reflektive modus. Det er ikke en eksklusiv bestemmelse forbeholdt kunsten og dens værker, som det findes praktiseret i den kompartmentaliserende "museumsopfattelse" af kunst.

Kunsten og det æstetiske ser Dewey således som tæt forbundet med menneskets praktiske liv i modsætning til det kunstsyn, der kommer til udtryk i "museumsopfattelsen" af kunst. For værkerne – f.eks. de klassiske mesterværker indenfor billedkunsten – indgik i og var en del af forskellige aspekter af det praktiske liv forstået netop som en udformning af den menneskelige organismes udveksling med dens omverden: Som ornament og udsmykning, som anskueliggørelse og

repræsentation af moralitet og (guddommelig eller religiøs) mening mhp. at fremme og muliggøre opnåelse af ligevægt og harmoni i praksis. Det er ligeledes karakteristisk at værktøj og brugsgenstande i før-industrielle epoker og kulturer er bearbejdet og fremstillet – eller med et nutidigt udtryk: ”designet” – så de ikke kun tjener deres direkte formål i en bestemt praksis men også via en sanseligt kvalificeret erfaring formidlet af værktøjets eller brugsgenstandens udformning fuldender og harmoniserer praksis i brugen af disse. På dette niveau er det for Dewey ikke interessant at skelne mellem en epokes ”kunstværker” og dens praksisrelaterede redskaber. ”Kunst” og det, der med et moderne udtryk kaldes for ”brugskunst”, er sammenfaldende og har sin funktion i de praktiske sammenhænge, hvori den menneskelige organisme udfolder sig.

Men når det æstetiske i sin funktion er forbundet med og har sin mening i praksis, er appreciationen også knyttet til denne praksis. Appreciationen er erfaringen af det æstetiske i den kollektive praksis, hvori den er indlejret og ikke en privat-subjektiv kontemplation af det fra praksis isolerede værk. Den æstetiske erfaring – her appreciationen af det æstetiske i form af det udsmykningsmæssige – er et aspekt af den almindelige praksis.

Mht. den æstetiske produktion gælder det, at den enten er indlejrede aspekter af almindelige håndværk og praksisser – f.eks. sølvsmedens arbejde – eller, at den produceres af særlige håndværk som f.eks. billedkunstnerens og billedhuggerens. I disse håndværksmæssigt fremstillede billeder er de traditionelle teknikker og fremstillingsmåder fremherskende på bekostning af det individuelle udtryk. Forskellene mellem f.eks. billeder fra forskellige lokaliteter og epoker er forskelle mellem forskellige lokale håndværksmæssige traditioner: På samme måde, som byggeri og arkitektur danner forskellige stilarter og traditioner veksler også billeder og billedproduktionen i forskellige stilarter og ”skoler”, der udgør kollektive praksisser. Kollektiviteten i den billedfremstillende praksis er så udtalt i tiden til og med renæssancen – og i de fleste ikke-europæiske kulturer – at det er omsonst at tale om det enkelte billede som en enkelt, genial kunstners produkt. I de fleste



tilfælde er billeder blevet fremstillet på lokale billedværksteder af svende og lærlinge under en mesters opsyn, som det jo også er tilfældet med andre håndværk. Når et ældre billede tilskrives en bestemt kunstner, er der således ofte tale om, at billedet "blot" er fremstillet under en mesters opsyn i dennes værksted.

Kunsten og den æstetiske erfaring har iflg. Dewey altså sin oprindelse og funktion i almindelig praksis. Dens "mening" kan kun erfares i relation hertil. Når kunst isoleres fra denne meningsgivende kontekst mister den sin betydning for det menneskelige liv betragtet som helhed, lige som det menneskelige liv også mister en betydningsfuld dimension, når kunsten sættes på museum og således kun gøres tilgængelig for et fåtal og da i situationer, der kræver en særlig dannelse for at give mening, da den oprindelige, umiddelbare kontekst er siet fra. Derfor må kunsten og det æstetiske igen tilbage til praksis. Eller rettere: De ting og de praksisser, der i takt med industrialiseringen af kulturen og sideløbende med den museale isolering af kunstens værker fremstår som rent teknologiske og målrationelle må i en eller anden forstand re-æstetiseres. Praksisser og handlen må "genopdages" som indeholdende æstetiske momenter (i erfaring og projektering) og den æstetisk-kunstneriske (designmæssige) formgivning af brugs-genstande og værktøjer mv. får i denne sammenhæng atter en afgørende betydning, da det at arbejde med æstetisk formede genstande (f.eks. værktøjer og redskaber) i æstetisk formgivne miljøer fremmer den æstetiske erfaring i praksis, og dermed beriger denne som helhed.

Deweys synspunkt er altså, at *æstetikken* (og den æstetiske praksis) for overhovedet at kunne sige noget om det æstetiske, på den ene side må opvurdere de artefakter og sammenhænge – mere eller mindre æstetisk formgivne – der først og fremmest via kunstfilosofien og kunstvidenskaben uretmæssigt er blevet gjort til "lavere" kunstformer og på den anden side revurdere, om den musealiserede opfattelse af kunst som kunstværker yder disse de-kontekstualiserede artefakter retfærdighed.

I samme ånd må æstetikken også gå til populære kunstformer i deres socialitet og forbundethed med almindelig livspraksis og tage

dem seriøst som levede og praktiserede former af æstetisk erfaring og som eksempler på, hvordan det æstetiske er og kan være indlejret i praksis, og hvordan praksis på sin side også kan være æstetiseret. Dewey nævner i denne forbindelse – dog ikke udførligt – moderne, populære musikformer som jazz som eksempel på kunst, der har sin primære mening i en social kontekst og netop ikke som kunstværk.<sup>5</sup>

Dewey har kun formuleret sit syn på moderne billedkunst og dens mulighed for at bryde med museumsinstitutionaliseringen meget sporadisk. Og det selvom han skriver i og på baggrund af en epoke der bl.a. er kubismens, konstruktivismens, dadaismens og surrealismens. Ud over "abstrakt kunst"<sup>6</sup> er de mest sam- og nutidige referencer til Monet, Courbet, Cezanne og Matisse – altså kunst fra slutningen af det 19. århundrede, der ikke endnu har brudt med traditionens figurative og repræsentationsmæssige tvang. Dette forhold kunne udlægges som ignorans eller modstand mod moderne og især "abstrakt" kunst; kunstformer, der ofte og med næsten indre nødvendighed af udenforstående er

---

<sup>5</sup> Dewey står i sin imødekommende opmærksomhed over for det æstetiske potentiale i populære kunstformer i diametral modsætning til sin næsten-samtidige indenfor æstetikken: Th. W. Adorno. Selvom Adorno under sit og Max Horkheimers ophold i USA under 2. Verdenskrig erfarede 1940-ernes eksplosive udvikling indenfor populære kunstformer som film og musik direkte, så udviklede han – i modsætning til Dewey – en æstetisk og filosofisk fobi mod, hvad han kaldte "kulturindustriens produkter". Jazz og Hollywoodfilm var ikke blot underlødige eller lavere kunstformer men falsk kunst, der i deres stadigt stigende udbredelse truede med at udslette den ægte kunst og dermed også muligheden for æstetisk repræsentation af den samfundsmæssige virkelighed og sandhed. (Se Horkheimer og Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1985; Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1978).

<sup>6</sup> "Abstrakt kunst" – uden yderligere præcisering – bringer Dewey på banen i en diskussion af ekspressivitet og mening i kunsten; af hvorvidt det mimetisk repræsentative element er et essentielt kriterium for *ægte* kunst og den her til relaterede æstetiske erfaring og dermed et kriterium, der således også kan anvendes som demarkationskriterium i forhold til *uægte* kunst. På trods af det forhold, at "abstrakt kunst" ikke direkte repræsenterer eller gengiver verden i former kendt fra hverdagens almindelige erfaring, mener Dewey ikke, at dens relation til hverken verden og eller til kunsten i traditionel almindelighed er brudt. Men i modsætning til den traditionelle repræsentation af konkrete, genkendelige objekter i deres individualitet – en repræsentationsform, der også indebærer abstraktion: f.eks. to-dimensional repræsentation af tredimensionale relationer mellem objekter – repræsenterer "abstrakt kunst" almene, "abstraherede" træk ved tingene: genstandsmæssighed, farve mv. Derved er forbindelsen til ekspressiviteten bevaret i "abstrakt kunst" men forskudt til de repræsenterede genstande og formers formale aspekter. (*AE*, s. 93-95).

blevet betragtet som uforståelig og elitær, i det den isolerer sig fra det almindelige menneskes dagligdag og dagligdags erfaringer. Men ud fra hans analyser af den traditionelle kunsts værker er det dog mere nærliggende at antage, at Dewey ville have taget åbent imod den moderne kunst. For i hans konkrete værkanalyser ud fra det pragmatiske syn på kunst (æstetisk erfaring som erfaring i relation til praksis) er det netop pointen at vise hvorledes kunstneren og det betragtede menneske i fællesskab med billedet som medium afsøger og undersøger den sanselige erfarings mulighed: fra rum- over farve- til tids- og bevægelseserfaring i sansning og perception; et projekt, der fremtræder endnu mere markant og konkret i moderne kunst.

## Shusterman og den æstetiske revurdering af populærkunsten

I sin bog *Pragmatist Aesthetics* vil Richard Shusterman videreføre en opdateret udgave af Deweys pragmatiske æstetik. Som hos Dewey, er udgangspunktet dels en kritik af den måde, hvorpå der i moderne kulturel *praksis* skelnes mellem høj kunst med æstetisk legitimitet og lavere, populære kunstformer uden æstetisk værdi, dels en kritik af traditionel æstetisk *teori*, der parallelt med den praktiske skelnen alene forholder sig til den høje kunst i dens musealiserede, kompartmentaliserede og isolerende institutionaliseringer. Den høje kunst er den, der i den moderne kulturs dominerende æstetiske optik fremstår som uafhængig af ydre bestemmelser og dermed som selvberørende; det er den *autonome kunst* – eller med kunstsociologen Pierre Bourdieus begreber: *den rene kunst* – der selvfølgelig må udfoldes på steder, hvor det således *autonome kunstværk* netop kan vise sig og apprecieres i sin autonomi. Steder for autonom kunst er typisk kunstmuseer, koncertsale mv., hvis konstruktion tager sigte på at udelukke støjen og mulige – irrelevante – påvirkninger fra den omgivende virkelighed. Den lave kunst er i modsætning hertil de kunstformer, hvis mål ligger uden for værket selv; nemlig populære kunstformer som forskellige former for popmusik,

film mv., hvis eksistens er betinget af – og har sin ikke-æstetiske ”værdi” i og med – eksterne (heteronome) forhold som massens – konsumenternes – behov for underholdning (adspredelse og tidsudfyldelse) og fysisk-sansemæssig stimulation og af producenternes ønske om profit. De eksterne forhold betinger også en lavere kvalitet og æstetisk værdi af disse quasi-æstetiske produkter, der i produktionen rettes til mhp. hurtig omsætning i forhold til konsumentmassens skiftende behov. Den praktiske skelnen er altså en skelnen mellem på den ene side kunst, der har æstetisk værdi i form af autonomi, originalitet og betydningsdybde og på den anden side kulturprodukter, der udelukkende har værdi i kraft af at kunne tilfredsstille mere eller mindre differentierede behov hos et massepublikum.

Den praktiske skelnen mellem høj og lav kunst indbefatter også en elitær skelnen mellem individer, der evner at appreciere æstetisk værdi i forhold til autonome kunstværker i deres institutionaliserede isolation fra en ekstern betydningskontekst og en masse af individer, der blot formår at konsumere kulturprodukter uden evne til at identificere æstetisk værdi eller ved en forveksling af æstetisk værdi med behovstilfredsstillelse. Hermed bliver den praktisk-æstetiske skelnen også en social skelnen mellem dels individer med og uden adækvat smag eller æstetisk sans og mellem sociale stratifikationer præget af hhv. præference for omgang med ægte kunst og for blot stimulering af sansemæssige behov.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> For Shusterman såvel som for Dewey (og for Pierre Bourdieu) er det kendetegnende, at smag og æstetisk sans systematisk kædes sammen med en form for social differentiering og ulighed. Smag ses således – som en bestemt smag – som evnen til at identificere og appreciere eller en præference for en bestemt type af æstetiske artefakter, der er distribueret til en forholdsvis fåtallig elite. Det overvejende flertal af den samlede population er herimod uden smag (smagløse?) i det de ikke besidder evnen til at skelne adækvat i forhold til det som har æstetisk værdi. Ydermere ses denne evne mht. det æstetiske som sammenvævet med den sociale distribution af magt og indflydelse således, at de, der har smag også er de, der har magt. Den æstetiske smag og appreciationen af genuin kunst fremstår da som den symbolske fremstilling af en social ulighed. Men smag er ikke blot en elitær evne eller disposition, der må afløses af en anden mere demokratisk forståelse af omgangen med det æstetiske. Smag og æstetisk dømmekraft må derimod – med Kant – forstås som en almen, subjektiv evne til og praktisk forudsætning for appreciation af det æstetiske og æstetisk erfaring og dermed som et uomgængeligt aspekt af en pragmatisk teori om det æstetiske (se *AE* s. 252-57; Richard Shusterman: "On the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature

Det problematiske ved den praktiske skelnen er iflg. Shusterman, *ikke* at den såkaldte autonome eller høje kunst ikke i virkeligheden skulle besidde en sådan æstetisk værdi men, at udskilningen af den lave kunst bygger på dels en fejlagtigt essentialistisk og ahistorisk opfattelse af æstetisk værdi i relation til en særlig kategori af kunstværker og dels en reducering af det, der udgør det æstetisk værdifulde, til formale og erkendelsesrelaterede aspekter. For, som det også blev påpeget i forbindelse med fremstillingen af Dewey, kunstværksbegrebet og identifikationen af kunst med det autonome kunstværk er historisk betinget: Shakespeares sceniske værker er, selv om de i dag henregnes til kategorien af litterære kunstværker og dermed som instanser af "høj kunst", oprindeligt folkeligt (populært) teater og har været opført som sådan parallelt med ophøjelsen til "høj kunst" (PA s. 169 og 181). Den aktuelle parallel til Shakespeares skuespil er derfor snarere den moderne musical, film og rockkoncerter end det modernistiske teaterstykke. På samme måde var det antikke græske drama, der i moderne sammenhæng også oppebærer en paradigmatiske betydning for identifikationen af det sceniske kunstværk, en folkelig begivenhed af en sådan intensitet og betydning for livet i den græske polis, at den aristoteliske bestemmelse af dets telos som frembringende af *katharsis* (renselse) får en håndfast, fysisk betydning: Raseri og afreaktion mv. (PA s. 194).

Med disse eksempler vil Shusterman påpege det kontingente i institutionaliseringen af det æstetiske artefakt – f.eks. skuespillet – som kunstværk og/eller som høj kunst. Der gives ikke et ahistorisk og universelt kriterium for skelnen – f.eks. et kunstværket iboende karakteristikon – mellem høj og lav kunst, da "identiske" æstetiske artefakter (f.eks. en tragedie af Shakespeare) kan fungere både indenfor rammerne af en folkelig, populær æstetisk offentlighed og som eksemplar af "høj" kunst i nærmest museale forestillinger.

Når kunstens værker i det moderne samfund musealiseres, hvad enten der er tale om institutionalisering i et kunstmuseum eller i et traditionelt teaterum eller koncertsal, sker der samtidig en æstetisk

---

in the Aesthetic Theories of Hume and Kant", *The Philosophical Forum*, vol. XX, nr. 3 1989; Bourdieu: *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*, London 1984, "Postscript").

begrænsning af værket og den æstetiske erfaring, der knytter sig til dette. Det gælder ikke kun for den ældre kunst af mere populær oprindelse, der i og med musealiseringen rives ud af dens oprindelige kontekst, hvori den indgik i menneskets almindelige praktiske – og æstetiske – udveksling med omverdenen (i forbindelse med rituel fejring eller fællesskabets emotionelt-æstetiske og moralske renselse). Også den moderne kunst i sin tilsyneladende tilpassethed til musealiseringens fordringer er udtryk for en reduktion af det æstetiske svarende til splittelsen i en kultur, hvor det æstetiske er blevet adskilt fra det praktiske, og hvor det egentligt æstetiske i form af den høje kunst adskilles fra det blot underholdende og behovstilfredsstillende. For denne (autonome) kunst har netop løsrevet sig fra og forladt de aspekter af det æstetiske, der muliggør forbindelsen til den almindelige praksis og til det almindelige menneskes liv og erfaring. Tilbage står en moderne kunst, der er uden sanselighed; alene tilgængelig via intellektet. En kunst som i sine hermetiske kodninger og subjektive budskaber isolerer sig fra fællesmenneskelig forståelse og erfaring og dermed fra en aktiv betydning for og i praksis.

På det *teoretiske niveau* genkender man hos Shusterman Deweys kritik af den traditionelle æstetik og kunstfilosofi. Angrebepunktet er også her den subjektivistiske grundlæggelse af æstetikken som den menes udformet af Kant i hans *Kritik der Urteilkraft*. Fælles for moderne udformninger af æstetikken (analytisk "Philosophy of Art", kontinentale traditioner som kritisk teori, hermeneutik og dekonstruktion) er iflg. Shusterman tilhørsforholdet til et sådant (påstået kantiansk) autonomi- og kognitionsparadigme indenfor den filosofiske æstetik, der manifesterer sig i dels en ikke-tematiseret værdimæssig bestemmelse af det individuelle værk som enestående og sig selv sigende (autonomi) og dels i en ikke-tematiseret antagelse af, at det er æstetikken opgave ud fra værket i dets autonomi enten at aflæse eller (re-)konstruere dets æstetiske sandhed eller dennes strukturelle mulighedsbetingelser eller at producere adækvate (muligheder for) fortolkninger af kunstværker.

Shusterman medgiver den traditionelt grundede æstetik dens kritik af populær kunst: At den største del heraf blot er standardiserede

produkter fremstillet mhp. konsumering og indtjening. Men denne kritik kan lige så vel bringes i anvendelse på såkaldt ren eller seriøs kunst (kunstværker), der også i nogen udstrækning kan ses som fremstillet med hensyntagen til markedsøkonomiske kalkuler og ud fra standardiserede skemaer. Altså er der ikke fra dette synspunkt mulighed for at opstille et absolut kriterium for kunst hhv. kunsthed. Hvad angår kunstværkets specifikke karakteristika som Shusterman sammenfatter med begrebet *organisk enhed*<sup>8</sup>, så fremstår denne ikke som en eksklusiv bestemmelse af den autonome kunst i dens isolation fra den praktiske verden. Også populære eller "lave" kunstformer har organisk enhed og lever dermed op til en minimal bestemmelse som kunstværk. Shusterman sætter sig i *Pragmatist Aesthetics* for at vise dette, samt at den filosofiske forståelse af det æstetiske må kunne rumme det sanselige i dets kropslige udfoldelse eller mao.: Populære kunstformer er ikke i sig selv inferiøre for den filosofisk-æstetiske refleksion, da popularitet og sanselighed ikke udelukker æstetisk gyldighed iflg. de traditionelle kriterier, og da det sanselige (og kropslige) aspekt – dominerende i populære kunstformer – snarere end at være devaluerende træk må betragtes som en udvidelse og yderligere kvalificering af det æstetiske.

Shustermans eksempel på en sådan æstetisk værdifuld populærkunst er hip-hop-kulturen og særligt dens musikalske og poetiske udtryk: Rap. Rap er *som musikform* karakteriseret ved en altdominerende appel til sanselig- og kropslighed. Det er en musikform, som er til dans, hvilket hørligt er markeret af musikkens kontinuerligt repeterede trommebeats – gerne samlede fra den moderne populærmusiks lager af virkningsfulde og funky forsøg på at formulere det ultimative groove, dvs. det ultimative, fælles men distribuerede omdrejningspunkt for dans og for musikeres instrumentelle og vokale udfoldelser. Rap er da tilsyneladende blot én blandt utallige populære musik- og kunstformer, der *som vare* henviser til situationer, hvor men-

<sup>8</sup> *Organisk enhed* er for Shusterman på den ene side den grundlæggende figur – positivt eller negativt bekræftet – i den filosofiske æstetiks hovedstrømninger og på den anden side et bestemmende (og bestemt) træk ved kunst i praksis i den brede betydning, der omfatter både de "høje" og "lave" kunstformer (se PA s. 62-83).

nesker forbruger det æstetiske svarende til andre typer af forbrugs- genstande i andre situationer i det praktiske liv.

For Shusterman er brugs- hhv. forbrugsdimensionen af det æstetiske imidlertid ikke ensbetydende med, at populærkunsten må devalueres æstetisk. Det er derimod en yderligere kvalitet ved det æstetiske, at det som for populærmusikkens vedkommende indgår i en praksis og på en levende måde befrugter praksis i modsætning til den musealiserede kunst, der placerer sig uden for eller i opposition til praksis. Men praksisaspektet og det sanselige aspekt eller for den sags skyld selve det musikalske og rytmisk aspekt sammen med den primære og ikke-bevidsthedsrelaterede æstetiske forståelse, der er indlejret heri, er ikke det væsentlige punkt at bemærke i forhold til vurderingen af den æstetiske værdi – dvs. værdien som kunst i modsætning til ikke-kunst, hvilken Shusterman i rigt mål finder repræsenteret i populærkunsten. Heller ikke selvom Shusterman anerkender, at der i visse dele af populærmusikken sker seriøse (dvs. kunstneriske) udviklinger af det musikalske, der kan sammenlignes med nyere udviklinger indenfor den såkaldte ”seriøse”, ”klassiske” musik og på den måde peger hen imod populærmusikkens klassificering som autonomt, musikalsk kunstværk. Det væsentlige for vurderingen af rapmusikkens æstetiske gyldighed skal derimod findes i dens status som litterært og poetisk kunstværk.

Rap har også tekst, tale og poesi som komponenter.<sup>9</sup> Som tekst er den typisk udformet som en kritisk kommentar rettet mod den praktiske, sociale virkelighed og det kulturelle miljø, der omgiver rapperen og hans publikum eller som en bastant forherligelse af rapperen selv eller af kulturelle hændelser og trends af betydning for rapperen og hans publikum. Men rap er ikke kun social kritik udsat for musik og rytme. I sin tekstlighed er rap også poesi og dermed litterær kunst, der bl.a. kommer til udtryk i rapperens verbale virtuositet. I det tætte væv af mening og udtryk udvundet bl.a. igennem pointeret brug

---

<sup>9</sup> Shusterman fremhæver det forhold, at rap må ses som et nutidigt udtryk for en stærk tale- og rytmikbaseret poesi- og fortælletradition i afrikansk-amerikansk kultur; en tradition, hvor det æstetiske er i midten af det sociale og kulturelle liv og ikke som i den musealiserede kunsts tilfælde isoleret fra denne (PA s. 203).



af rytmiske og lydige virkemidler i samklang med den musikalske intention manifesterer rap som kunstform – i nogle tilfælde – *organisk enhed*, som er Shustermans kriterium på æstetisk gyldighed. Rap er da udover sin tekstlige og musikalsk-sanselige berøring med den praktiske virkelighed *i sig selv* et musikalsk-poetisk kunstværk; dvs., at rap udover sin sociale funktionalitet også realiseres som – autonomt – kunstværk, da dens gyldighed ikke er betinget af ydre motivationer men derimod af værkets indre udvikling og form. Som organisk, autonom enhed er rap da et poetisk kunstværk på linie med andre modernistiske kunstværker.

Men selvom det – måske først og fremmest i en amerikansk kontekst – kan forekomme besnærende, at ellers forkættet populærkunst under visse betingelser kan have æstetisk gyldighed, så er der endnu to forhold, der må afklares – forhold som Shusterman selv undlader at tematisere. Det første er legitimiteten af forsøget på at redde nogle former for populærkunst æstetisk – herunder legitimiteten af en skelnen mellem populærkunst med og uden æstetisk værdi samt overhovedet legitimiteten af at operere med et *ahistorisk* kriterium for æstetisk værdi set i lyset af den udvikling, der blandt andet sker i og med populærmusikkens overdøvende fremmarch i den tekniske reproducerbarheds tidsalder. Det andet forhold gælder den vej Shusterman benytter i, og det syn på æstetisk værdi der danner grundlag for, hans forsøg på æstetisk redning af populærkunsten: Dels en *fortolkende* læsning af et i kunstværket givet meningsindhold, der kræver andet end netop ”umiddelbar læsning” og forståelse og kropslig-sanselig respons, dels et traditionelt syn på kunst, der forudsætter, at æstetisk værdi og legitimitet kan bestemmes i abstrakt uafhængighed af konkret udfoldelse i praktisk-æstetiske situationer; dvs. som organisk enhed, der er parallel til den ellers kritiserede traditionelle æstetiks essentialistiske bestemmelse af kunstens æstetiske legitimitet som værkemæssighed. Begge forhold skal ses i relation til Shustermans påberåbelse af Deweys intentioner om med begrebet ”æstetisk erfaring” at nyorientere æstetikken i forhold til (æstetisk) praksis.

Shusterman lægger i *PA* vægt på at markere, at skillelinien mellem kunst og ikke-kunst eller mellem kunst, der besidder æstetisk

værdi og æstetiske artefakter, der ikke gør det, har absolut gyldighed. Hvis en æstetik skal opretholdes, må den tage udgangspunkt i, at der gives objektive kriterier for en begrebslig bestemmelse af kunst. Men i modsætning til den traditionelle æstetik opererer Shusterman med et æstetisk demarkationskriterium, som ikke identificerer det sandt æstetiske eller det, der har egentlig æstetisk værdi, med særlige kunstformer og måder at appreciere kunst på som autentisk æstetiske. Med begrebet om *organisk enhed* gennembruder Shusterman den traditionelle kunstopfattelse i dens isolering af det æstetiske i musealiseret kunst med den intention at tilbageføre den æstetiske erfaring til den praktisk-sanselige omgang med kunst; men uden at opgive skellet mellem det, der har æstetisk værdi og det, som ikke besidder en sådan. Blot ses æstetisk værdi ikke som afhængig af kulturelt institutionaliseret status. Det Shusterman intenderer som brud med den filosofisk-æstetiske tradition og det musealiserede syn på kunst, er, når alt kommer til alt, blot en videreførelse af den centrale arv fra det traditionelle filosofisk-æstetiske paradigme: Nemlig *værkbegrebet* og vurderingen af og refleksionen over kunst og kunstværker ud fra deres overensstemmelse med værk-kategorien.

Shustermans videreførelse af traditionen og dens underbetoning af det æstetiske i praksis, kommer også til udtryk i hans analyse af populærkunst. Selvom han kritiserer den traditionelle æstetik for at fokusere på værkets interne konstitution og mening og på muligheden og forudsætningerne for at producere fortolkninger fremfor omgangen med det æstetiske i den omgivende praksis, så fremstår hans egen analyse og det heri indlejrede kunstsyn også værkimmanent. Den forudsætter en værkkategoriel bestemmelse af det analyserede objekt som organisk enhed. For så vidt en rap eller et andet eksemplar af populærkunst viser sig at have æstetisk værdi, så er det først *i og med*, at den intellektualiserede og praksisforglemmende læsning aktiveres af en organisk enhed og dermed værkmæssighed i det fortolkede artefakt; en enhed og værkmæssighed, som indlæses med selve analysen.

Legitimiteten af Shustermans pragmatiske æstetik og hans forsøg på æstetisk redning af dele af populærkunsten må derfor

vrderes i lyset af, i hvilken udstrækning og på hvilken måde den traditionelle filosofiske æstetiks bestræbelse på en ontologisk identificering af det sandt æstetiske med kunstværkskategorien kan siges at have gyldighed.

## Den filosofiske æstetik som paradigme

Den filosofisk æstetik er ikke slet og ret filosofiens disciplinære refleksion over kunsten og det æstetiske. Filosofisk æstetik må derimod betragtes som en bestemt – moderne – synsvinkel på kunst og æstetiske fænomener, der bygger på en ontologisering af en historisk-teoretisk konstruktion; nemlig kunstværket eller bestemmelsen af kunsten som værk-mæssighed.

Som særlig synsvinkel på kunst og æstetiske fænomener udgør den filosofiske æstetik et *paradigme* (i den kuhnske betydning) for kunstfilosofi, kunstvidenskab og for visse former for æstetisk praksis i den forstand, at kunstfilosofisk refleksion indenfor det filosofisk-æstetiske paradigme for det første er grundlagt på bestemte værdibaserede *grundantagelser* og regler (standarder) for kunst, og for det andet henviser til en samling *eksemplarer* af typisk kunst og typiske kunstværker.

Blandt den filosofiske æstetiks værdibaserede grundantagelser er der den afgørende, at kunst antages at eksistere i og med at det besidder karakteristika i form af en særlig "kunsthed" eller kunstessens.<sup>10</sup> Besiddelsen af denne "kunsthed" adskiller kunst fra alle andre ting i verden – naturlige forekomster såvel som artefakter – og hæver

<sup>10</sup> "Kunsthed" er min oversættelse af Arthur C. Dantos begreb "The Artistic Is". Sammen med begrebet "The Artworld" (kan oversættes til "kunstinstitutionen", "kunstverdenen", "kunstoffentligheden" eller det bredere "den æstetisk praksis") er "The artistic is" centrale begreber i Dantos kunstfilosofi med udgangspunkt i overvejelser over udviklingen i moderne kunst siden Andy Warhols "pop art". "The Artistic Is" er således mål for hans anti-essentialistiske opgør med traditionel æstetik mens "Artworld" – kunstverdenen med al dens forskellige foretagsomhed – danner en ramme for en ikke-essentialistisk kunstfilosofis forståelse af kunst for så vidt den essentialistiske bestemmelse "kunsthed" viser sig som en dybest set ubegrundet værdiantagelse. Se Arthur C. Danto: "The Artworld", *Journal of Philosophy*, vol. 61. s. 571-84, 1964.

det op over den historiske, uhomogene mangfoldighed af lokale, æstetiske udtryk: Dvs. genuin kunst antages at adskille sig ved sin "kunsthed". For at noget kan være kunst må det følge de objektive regler for kunst svarende til kunstens "kunsthed". Er disse regler ikke indeholdt eller fulgt i det æstetiske artefakt, er der ikke tale om kunst men i bedste fald om efterligning af kunst.<sup>11</sup>

Visse former for kunst og typer af kunstværker fungerer som eksemplarer og paradigmatiske eksempler på kunst og "kunsthed" i det, de fremviser netop de værkkategoriale bestemmelser: A. G. Baumgarten henviste tidligt til antikke digtere som Horats og Virgil og gjorde således denne lokale form for poesi – i nyere tids fortolkning – til model for det poetiske kunstværk<sup>12</sup>; den første moderne kunsthistoriker – J. J. Winckelmann – gjorde på lignende måde den antikke græske skulptur set som et fra den menneskelige praksis isoleret værk – til paradigme for skulpturel kunst i det han antog at den inkarnerede det skønne i dets idealitet.<sup>13</sup> Der er med andre ord tale om, at den filosofiske æstetik opererer ud fra en tavs forudsætning: Det, der er til afprøvning og diskussion – en teori om kunstens "kunsthed" – er allerede installeret eksemplarisk og ideelt som kunst. Hermed får den filosofiske æstetik

---

<sup>11</sup> Den moderne ontologisering af kunsten i kunstværket og den hermed forbundne essentialistiske bestemmelse af kunstens "kunsthed" som værk-mæssighed har følgende momenter, der ikke vil blive uddybet yderligere i denne sammenhæng: Intentionalitet, autonomi, originalitet, autenticitet, enhed og koherens, overensstemmelse mellem form og indhold, repræsentation, afrundethed (se f.eks. Roman Ingardens *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* – Tübingen 1962 – for en fænomenologisk skematisk af kunstværkers ontologiske og værk-mæssige bestemmelser). Shustermans begreb – "organisk enhed" – falder mere eller mindre sammen med sådanne værkkategorielle bestemmelser af – eller regler for – enhed og sammenhæng i kunstværket og er på denne baggrund hverken ny eller brydende med den filosofiske æstetik.

<sup>12</sup> Se Alexander Gottlieb Baumgarten: *Filosofiske betragtninger over forskellige træk ved digtet*, København 1968 (opr. 1735). Heri bestemmer Baumgarten kunstens (poesiens) værk-mæssighed som enhed og koherens.

<sup>13</sup> Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, Weimar 1964 (opr. 1764) – især 4. kapitel: "Von der Kunst unter der Griechen" (s. 114-234). Hegel videreudvikler begge komponenter af Winckelmanns teori om hhv. kunstens udvikling som organiske processer og det skønne som (værk-mæssig) idealitet i *Vorlesungen über die Ästhetik, Werke* Bd. 13 ("Erster Teil: Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal"), Frankfurt am Main 1986.

den (ideologiske) funktion at fremhæve skellet mellem kunst og ikke-kunst.

Den filosofiske æstetik og den æstetiske praksis, den legitimerer, er med andre ord en *konstruktion* af kunstens "kunsthed"; men ikke *ex nihilo*. Den er derimod en historisk og social konstruktion i og med, at den på et givet tidspunkt – i 1800-tallet – fastsætter en kunststandard i form af eksemplarer og regler indvundet fra filosofisk rekonstruerede historiske eksempler, hvormed en bestemt lokalt og socialt afgrænsbar smag for en bestemt type kunst hypostaseres som kunsten i dens essentielle "kunsthed". Som historisk konstruktion af kunstens "kunsthed" er den filosofiske æstetik imidlertid præcis blot én synsvinkel på kunsten og det æstetiske blandt flere (mulige) andre. Men dette forhold betyder kun, at det filosofisk-æstetiske paradigme betegner en forkert *teori* om det æstetiske for så vidt, det skulle være æstetikkenes eneste legitimitet at søge en absolut, ahistorisk og universel standard for filosofisk refleksion over kunst på trods af den forskellighed og mangfoldighed, som karakteriserer det æstetiske i dets udfoldelse og funktion i forskellige kulturer og praksisser. Den filosofiske æstetik må derimod betragtes som én i vores kulturelle praksis indlejret måde at reflektere over kunst og det æstetiske på; en måde, der har haft dyb og afgørende betydning for vores almene forståelse og omgang med kunst de seneste 200 år. Resultatet og nødvendigheden af dette lader sig bl.a. betragte i de nutidige "institutionaliseringer" af kunst og af den æstetiske erfaring i f.eks. museer, gallerier og "artworlds" uden hvilke, vi ikke ville kunne begribe eller leve med moderne kunst (og kunst generelt).

Med objektiveringen af kunsten som genstand i form af kunstværket og med kunstens "kunsthed" placeret i netop kunstens værk-karakter, som den blev grundlagt af Baumgarten og Winckelmann, rykkes kunsten – og det æstetiske, for så vidt det bestemmes som kunst – ud af den praksiskontekst, hvor den leves og handles i en almen, kulturel praksis. Det er ikke længere kunstens situering i (forskellige) praksiskontekster, der giver den mening; men derimod dens genuine eller tilskrevne "kunsthed" forstået som universel værk-mæssighed.

I vort århundrede sker en lignende æstetisk objektivering bl.a. i forhold til æstetiske artefakter fra eksotiske kulturer; både i form af overleverede artefakter men også ved æstetisk, værkmæssig rekonstruktion af overleverede kunstpraksisser, der ikke besidder værk-mæssigheden som nødvendig forudsætning for dens produktion og appreciation i dens oprindelige situation.<sup>14</sup> Mao.: Noget som ikke er kunstværk konstrueres eller rekonstrueres via den filosofiske æstetiks optik og kunstverdenen som kunstværk.

Men til et æstetisk objekt i form af et således rensat og reduceret "kunstværk" hører en adækvat æstetisk perception. I den filosofiske æstetik er "æstetisk erfaring" den perception og erfaring igennem hvilken, kunstværkets mening eller sandhed eksponerer sig for det betragtede eller forstående-forestillende subjekt. Men her fremstår "æstetisk erfaring" som umiddelbar og uformidlet perception og erfaring; som *ren*, forudsætningsløs hændelse i mødet mellem iagttager og kunstværk bliver den æstetiske erfaring dermed selv uformidlet formidler af kunstværkets mening i dens værk-mæssighed. Synet på den æstetiske erfaring som et rent og uformidlet medium eller hændelse kommer også til udtryk i den manglende historiske og kulturelle bevidsthed i omgangen med kunstværker fra forskellige historiske epoker og kulturelle kontekster. Nok skelnes der historisk mellem de forskellige epokers stilarter og motiver, ligesom der påpeges ligheder og slægtskaber mellem forskellige kunstformers værker indenfor samme forud afgrænsede epoke, motivkreds og genre. Men bag den tilsyneladende historiske tilgang til kunstens formning af det æstetiske virker en til stadighed uformuleret antagelse om det æstetisk perciperende subjekts direkte og uformidlede adgang til det, kunsten er om. Og det er antagelsen, at kunstneren og det i hans værk repræsenterede kan tale direkte til det iagttagende subjekt på tværs af epokale stilarter og motiver.

---

<sup>14</sup> Som eksempler på værk-mæssige rekonstruktioner i nutiden kan nævnes transformationen af aboriginal-jordmaleriet fra dens religiøse og kommunitære kontekst til "trendy" og signerede acrylmalerier i New Yorks gallerier (se Fred R. Myers: "Representing Culture: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings" i Marcus & Myers (eds.): *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, Cal. 1995).

Med Pierre Bourdieu kan man derfor sige, at det æstetisk erfarende subjekt indenfor den filosofiske æstetiks paradigme kaster sit *rene blik* på kunstværket.<sup>15</sup> At det perciperende og erfarende blik er rent betyder i Bourdieus sociologiske udlægning af den filosofiske æstetik, ud over friheden fra historiske og kulturelle bindinger mht. *kunstværkets* praksiskontekst også, at det ikke er betinget af *subjektets* livspraksis i øvrigt; de sociale og kulturelle forhold, hvorunder kunsten, kunstneren og kunstskeren (liebhaber) optræder og udfolder sig.

Det rene blik foregiver at være autonomt i umiddelbar forbindelse med det æstetiske objekt, som en subjektets umiddelbare og naturgivne evne. Med det rene blik forsvinder blikket selv som æstetisk-handlen i en umiddelbar nærhed mellem subjekt og objekt i den æstetiske erfaring. Det er Bourdieus pointe, at det rene blik svarer til den fra slutningen af det 18. århundrede stadigt mere fremherskende forståelse af kunsten og kunstneren som autonom – en bevægelse indledt i klassicismen og dyrket i romantikken og modernismen.

Den filosofiske æstetik med dens forudsætning af det rene blik og bestemmelsen af kunst og æstetisk værdi som værk-mæssighed fremstår hermed som et begrænset men også utilstrækkeligt forsøg på at redegøre for kunsten og det æstetiske – herunder for den æstetiske erfaring.<sup>16</sup>

Den udvikling, der underminerer det filosofisk-æstetiske kunstbegreb, er først og fremmest en *intern bevægelse* i kunsten, der for alvor sætter sig igennem med opløsningen af kunstens opgave som virkelighedsreproducerende og -fremstillende og harmonisk sammenfattende via abstraktionens og konceptualiseringens metoder for billed-

<sup>15</sup> Se Pierre Bourdieu: "The Historical Genesis of a Pure Aesthetic" (i Pierre Bourdieu: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, 1987 – "Special Issue") og Pierre Bourdieu: *The Rules of Art* (Cambridge 1996), Part III, ch. 1.

<sup>16</sup> Rüdiger Bubner giver i "Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik" og "Zur Analyse ästhetischer Erfahrung" (i Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989) en klar fremstilling af den filosofiske æstetiks varierende udlægninger af begrebet "æstetisk erfaring". Richard Shusterman redegør i artiklen "The End of Aesthetic Experience" (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, nr.1, 1997) for den stadig mindre betydning begrebet er blevet tildelt indenfor analytisk kunstfilosofi, hvor semantiske og logiske analyser af kunstværkers mening og "kunsthed" har fået overtaget.

kunstens vedkommende og igennem atonaliseringen og formfragmenteringen for musikkens vedkommende. På billedkunstens område har Arthur Danto på baggrund af sit møde med Andy Warhols "Brillo Boxes" og den amerikanske pop art-bevægelse og konceptualismen fra starten af 1960-erne beskrevet denne udvikling som en "æstetisering af det dagligdags".<sup>17</sup> Denne æstetisering sker iflg. Danto i en situation, hvor det historisk har vist sig, at skellet mellem kunst og dagligdagens mangfoldighed af genstande ikke kan opretholdes under henvisning til, at kunsten skulle besidde en særlig, absolut "kunsthed" til forskel fra andre genstande i verden. Kunst og "kunsthed" er således også det dagligdags anbragt indenfor rammerne af et institutionelt sanktioneret kunstbegreb. Dantos beskrivelse af kunstens aktuelle udviklinger som en æstetisering af det dagligdags forholder sig dog kun til et enkelt aspekt af denne udvikling. Et andet og mindst lige så markant aspekt af udviklingen hen imod en intern sprængning af det overleverede kunstbegreb er det element, der kan sammenfattes under begrebet "afæstetisering af kunsten". Parallelt med æstetiseringen af det dagligdags sker der i kunsten nemlig en tematisering af kunstens egne, praktiske vilkår; nemlig af dens materialer (farven, et penselstrøg, distinktionen klang/pause), metoder (kubisme, konceptualisme, dodekafoni, "stream of consciousness"), funktioner (sakralt-profant) samt af dens relationer til sansningens organer (synet, hørelsen, følesansen). Endelig er det muligt at forstå "æstetisering af det dagligdags" som et aspekt af kunstens afæstetisering, for så vidt kunstens traditionelle tematisering af det skønne, det evige, det ophøjede og det guddommelige erstattes med dagligdagens forgængelige og brugsrelaterede genstande.

Men *eksternt* kommer den filosofiske æstetiks kunstbegreb også under pres – nemlig fra den via den tekniske reproduktion formidlede og muliggjorte udbredelse, fastholdelse og bekendtgørelse af et mangefold af folkelige og populære kunstneriske udtryk og former for æstetisk praksis; både fra vores egen, vestlige kultur og fra andre kulturelle kontekster. Men presset mod det overleverede kunstbegreb er ikke nogen

---

<sup>17</sup> Se Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art* (Cambridge, Mass. 1981).



nyhed. Populære kunstformer har jo eksisteret side om side med den "høje", autonome kunst siden dennes opkomst i sidste del af det 17. århundrede. Fra de populære kunstformers synsvinkel vil man imidlertid kunne sige, at værkkategorielle bestemmelser og anfægtelser om kunstnerens genialitet og dermed om kunstværkets autenticitet ikke forstår de populære kunstformers pointe; at den filosofiske æstetik og den æstetiske praksis, hvori den udfoldes, forsøger at almengøre et sæt regler for kunstens kunsthed, der tilhører en lokal og partikulær kunstform og æstetisk praksis. Derfor må det gå galt, når en værdimæssig appreciation af et populært "kunstværk" sker på baggrund af regler og værdier fra en anden æstetisk praksis.<sup>18</sup>

## Fra kunstværk til æstetisk praksis

Efter således at have afklaret, hvad det "filosofisk-æstetiske paradigme" er, og hvori Shustermans og Deweys tilknytning og videreførelse består i, vil jeg afslutningsvis kort redegøre for et forhold af uomgængelig betydning for en adækvat, pragmatisk æstetik; et forhold som imidlertid overses af såvel den traditionelle filosofiske æstetik som af dens "pragmatiske" varianter. Dette forhold er *det æstetiske i praksis* eller det, der kan sammenfattes under begrebet *æstetisk praksis*. I denne forbindelse vil jeg også kort skitsere omridset af en pragmatisk teori om det æstetiske, som er inspireret af Deweys (og Shustermans) tilbageføring af det æstetiske til *erfaringen*, som den dannes i praksis i mødet mellem mennesket og dets håndgribelige omverden, men en teori som samtidigt er bevidst om nødvendigheden af at tage det skridt at nyformulere æstetikens arbejdsfelt radikalt på baggrund af den sene Wittgensteins sprogfilosofiske men også Kants smags- og erkendelseskritiske overvejelser.

<sup>18</sup> Eksempler på mislykket overføring af regler for appreciation fra én æstetisk praksis til en anden samt et forsøg på at opstille universelle regler for kunstens kunsthed kan bl.a. findes hos kunstkritikeren og -teoretikeren Clement Greenberg i forhold til moderne billedkunst (se Clement Greenberg: "Avant-garde and Kitsch" i Clement Greenberg: *Art and Culture*, Boston 1989) og hos filosofen, kritikeren og komponisten Th. W. Adorno i forhold til moderne musik (se Th. W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1978).

Værdien og betydningen af det ekstra-værkmæssige ved kunsten og det æstetiske – såvel dens artefakter som måderne at omgås disse på – er *i praksis*. Man kan for så vidt sige, at det er i den praktisk-æstetiske kontekst at kunstværket først har betydning og at den filosofisk-æstetiske betragtning ikke kan leve uden denne – selvom den reducerer dette aspekt: Den filosofiske æstetik og den musealiserende kunstpraksis er en særlig måde, hvorpå det æstetiske institutionaliseres og *praktiseres* i den moderne, vestlige kulturkreds.

Fastholdelsen af værket og den organiske enhed som hovedkategori for den æstetiske refleksion sættes i perspektiv og problematiseres af to forhold, der gør sig gældende i den moderne æstetiske virkelighed: *For det første* de populære kunstformers påtrængende popularitet men også den vitale dynamik, hvormed de manifesterer sig i bestræbelser på stadig nyformulering af de forskellige kunstformers praktisk-æstetiske pointer (det at se, læse, danse mv.). *For det andet* den vending mod det praktiske og dagligdags – fremfor traditionens repræsentation af skønheden – der slår igennem i det 20. århundredes kunst i en grad, så kunstværkskategorien sprænges indefra og distinktionen mellem kunst og det dagligdags ophæves; dog ikke for at reformulere den menneskelige praksis som kunstværk, hvad der var målet for den tyske idealisme og romantik, men som konsekvens af den moderne kunstneriske praksis' spørgen til kunstens og det æstetiskes egne muligheder og forudsætninger.

De her nævnte forhold, der fremtvinger et brud med den værkkategorielle bestemmelse af kunsten er ikke kun resultatet af en specifik moderne erfaring med det æstetiske. Kunsten og det æstetiske er altid på en mangfoldighed af forskellige måder indskrevet i en praksis, der giver den en praktisk betydning og funktion; f.eks. som udsmykning og moralsk-religiøs vejledning, som middel til sundhed og velfærd, som eksperiment for billedlig repræsentation af virkelighed, som fortælling af sammenhæng og identitet hhv. forskel (individuel såvel som socialt), som "autonom" kunst i et spil om kunstnerens og kunststoffentlighedens sociale positionering og som ramme for sanselig nydelse og perspektivering af sansning.

Hvad der i den moderne æstetiske erfaring tilføjes denne allerede almene – eller primære – forbundethed mellem det æstetiske og den almindelige, menneskelige praksis, er en større syn- og hørlighed af dette forhold i den æstetiske helhed, der således ikke længere – i praksis – lader sig dominere af det musealiserende kunstsyn; og som i en vis forstand via en egen, indre bevægelse i kunsten omformer denne som kunst af og til praksis: Som eksperiment med synets, hørelsens og i det hele taget sansningens mulighed i en moderne, stadigt mere teknologisk formidlet omgang med hhv. erfaring af virkeligheden.

For at indfange disse praktiske aspekter af det æstetiske, hvori det har sin primære betydning og funktion, er det nødvendigt at æstetikken parallelt med kunstens sprængning af musealisering og kompartmentalisering overskrider det filosofisk-æstetiske paradigme med indførelsen af et begreb om *æstetisk praksis*. Dette begreb viser hen til den sene Wittgenstein og hans analyse af sprog, begreber og mening som redskaber i og for kommunikativ og intersubjektiv handlen og praksis i en livsform.<sup>19</sup>

Æstetisk praksis kan som begreb for en kontekstuel og meta-æstetisk kunstforståelse anvendes til at henvise til strukturelle ligheder mellem måder, hvorpå mennesket "æstetiserer" deres omverden og miljø på eller måske snarere handler æstetisk heri. Æstetisk praksis henviser således til forskellige former for praktisk-æstetisk handlen – med eller uden kunstværker; æstetiske praktikker hvor imellem der består forskellige grader af *familielighed*.

Spil, grammatik og livsform er de centrale bestemmelser hos den sene Wittgenstein, der kan præcisere begrebet om "æstetisk praksis". Disse bestemmelser eller afgrænsninger knyttes sammen til en levende praksis af subjektet i og med dets praksisformede evne til adækvat handlen i en kulturel praksis. Subjektets evne til at handle adækvat kan sammenfattes med begrebet om grammatisk eller *in-*

<sup>19</sup> Jf. Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen, Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1984.

*transitiv forståelse*<sup>20</sup>, som er den forståelse (handling), der udfoldes i en praksis før den begrebslige subsumering og kategorisering og videnskabelige forklaring heraf; det vil i den æstetisk sammenhæng sige æstetiske praksisser før en æstetisk vurdering og videnskabelig-forstands-mæssig kategorisering og skematisering af fænomenet og handlingen; dvs. det æstetiske – musik, billedkunst mm. – betragtet og erfaret som instanser af dagligdags æstetisk praksis og "tavs", æstetisk viden.<sup>21</sup>

*Spil* eller *situation* – egentlig æstetisk handlingssituation – henviser til de æstetisk-praktiske hændelser og situationer, hvor det æstetiske er på spil idet musik opføres og erfares, billedkunst apprecieres, litteratur og poesi læses og fortælles mv. Men æstetisk handlen i opførelse, erfaring og appreciation – herunder også trafikken med værk-mæssig kunst – er formidlet. Ikke via en bevidsthedsmæssig viden ("knowing what") om kunstens former og værker og om kunstens "kunsthed" – f.eks. igennem kunstvidenskabelig og -historisk viden; men af en dybereliggende, fundamental "knowing how" i relation til det æstetiske som spillet og erfaret i forskellige situationer; en intransitiv forståelse, der ud fra en grammatik, der kan opsummeres som regler (i Wittgensteins betydning) for æstetisk handlen, strukturerer den æstetiske praksis og gør den meningsfuld. Den æstetiske praksis udfoldet i konkrete æstetiske situationer og reguleret af æstetiske grammatikker udspiller sig i et rum, som er den altid konkrete livsform eller kultur. Livsformen må således forstås som den helhed af lokale praksisser forbundet med et givent miljø og en given historisk udfoldet og formet epoke, der igennem institutionalisering legitimerer æstetiske praksisser som meningsfulde og gyldige.

---

<sup>20</sup> Om dette wittgensteinske begreb se Kjell S. Johannessen: "Intransitiv forståelse – en fellesnævner for filosofisyn, språksyn og kunstsyn hos Wittgenstein?" i *Norsk Filosofisk Tidsskrift*, vol. 25, 1990.

<sup>21</sup> Shusterman argumenterer i sin kritik af fortolkningens dominans i den kontinentale æstetik eksplicit for, at en wittgensteinsk og rylesk, førebegrebslig og ikke-fortolkningsmæssig forståelse er på spil i læsningen af en tekst såvel som i den almindelige diskursive handlen (PA, s.90-95). Men han undlader at gøre denne indsigt frugtbar i sin bestemmelse af det æstetiske som organisk enhed. I direkte tilknytning til æstetisk-kunstnerisk praksis – også i den videnskabelige praksis – opererer Dewey med en ikke-begrebslig og ikke-regelbaseret vidensform, som han betegner "kvalitativ tænkning" (AE, s. 120) og jævnfører med den viden, som er indlejret i kunstneriske færdigheder (AE, s. 97ff.).

Men det at kunne omgås kunst i en æstetisk praksis på en adækvat måde svarende til den æstetiske pointe, der her er i spil, er ikke en umiddelbar eller naturlig hændelse. Forudsætningen for den adækvate æstetiske handlen er en *æstetisk kompetence* eller færdighed, der forbinder grammatik med den æstetiske situation i livsformen og muliggør meningsfuld æstetisk handlen.

Historisk er tanken om æstetisk kompetence som forudsætning for æstetisk praksis og den pragmatisk orienterede æstetik forudgrebet i æstetikken og kunstfilosofiens *smagsæstetiske tradition*. Denne smagsæstetiske traditions højdepunkt er Kants formulering af smagen og den æstetiske dømmekraft i *Kritik der Urteilskraft*.<sup>22</sup> Med begreberne smag og æstetisk dømmekraft fastholder Kant – i øvrigt i opposition til den filosofisk-æstetiske traditions fetichering af kunstens værkemæssighed – et pragmatisk syn på den æstetiske erfaring som forbundet med en kompetence dannet som et mix mellem praktisk-æstetisk erfaring og medfødt begavelse: en almen subjektiv viden – *sensus communis*<sup>23</sup> – som manifesterer sig i den personlige evne til og færdighed i på rette tid og sted at kunne subsumere det partikulære – den konkrete æstetiske erfaring i den æstetiske situation – under det æstetisk almene, som hos Kant er det skønnes kategori prædikeret og kommunikeret indenfor det æstetiske fællesskabs diskurs i dommen “dette er skønt”. Denne alment subjektive færdighed eller forståelse af det æstetiske i

<sup>22</sup> Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1974 (opr. 1790). Kant havde oprindeligt forestillet sig værket udgivet med titlen *Kritik der Geschmack* (jf. K. Kuypers: *Kants Kunsttheorie und die Einheit der Kritik der Urteilskraft*, Amsterdam 1972). Smagsæstetikken grundlægges med den spanske litterat Gracián og hans barokke begreb om geniøsiteten og den franske, anti-cartesianske “delikatessefilosofi” (se f.eks. Alfred Baeumler: *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Darmstadt 1975 og Luc Ferry: *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age*, Chicago 1993). Kants smagsæstetiske inspirationskilder var især David Hume (“Of the Standard of Taste”, *The Philosophical Works*, Vol. 3, s. 266-84, Aalen 1964) og Edmund Burke (*A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford 1990).

<sup>23</sup> *Sensus communis* anvendes her i den betydning som har vundet indpas siden det 17. århundrede: En sans eller sanserelateret erkendelsesevne, der udgør et træk, der er fælles for den menneskelige fornuft eller mere præcist ved den del af den menneskelige fornuft, der er ikke-begrebslig og intuitiv. Hos Kant er den *æstetiske dømmekraft* og *smagen* således instanser af *sensus communis* (jf. også begrebet *common sense*).

prædikeringen af det skønne er imidlertid selv begrebsløs eller med et wittgensteinsk begreb: *Intransitiv*.

Pierre Bourdieu vil gøre op med Kant og den filosofiske æstetik og det heri dominerende, essentialistiske syn på kunst og æstetisk erfaring relateret til kunsten i dens værkmæssighed som fremstillende det skønne.<sup>24</sup> Den essentialistiske opfattelse af det æstetiske i den filosofiske æstetik er imidlertid selv udtryk for en historisk og kulturelt forankret æstetisk praksis, der netop har udskilt og defineret det æstetiske som det værkmæssige og institutionaliseret kunsten og dens gyldighed i en særlig, elitær æstetisk praksis, hvor det afgørende for deltagelse er evnen til at kunne skelne – fælde dom, smage – mellem det skønne hhv. det smagfulde og det smagløse, vulgære. Iflg. Bourdieu er Kants "æstetik" således et skjult forsøg på en teoretisk legitimering af en kulturelt og socialt forankret æstetisk praksis: en *habitus* med og om det æstetiske. Det praktiske resultat af den teoretiske legitimering er institutionaliseringen af modsætningen mellem den egentlige kunst (og finkultur), hvis 'tema' er det skønne og massekulturen, der i sin form og produktion tematiserer oplevelse, konsum og bundetheden til en given social praksis. Til denne teoretiske modsætning svarer forskellene mellem den befolkningsmæssige udbredelse af *kulturel kapital* (muligheden for adgang til æstetisk og social indflydelse og udveksling) og af kulturel *habitus* (den nødvendige æstetiske og kulturelle kompetence forbundet med og forudsat af dispositionen over kulturel kapital).

Bourdieu synes dog i sin kritik af Kant og den traditionelle filosofiske æstetik at overse, at Kant i modsætning til den filosofiske æstetik formulerer et pragmatisk syn på dømmekraften og smagen som en art kompetence dannet bl.a. gennem erfaring; en "almen subjektiv" viden, som udmønter sig i en personlig evne til på rette tid og sted at kunne subsumere det partikulære (den konkrete æstetiske erfaring) under det almene (f.eks. det skønnes kategori/begreb) – en evne, der selv

---

<sup>24</sup> Se Pierre Bourdieu: *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*, London 1984. Pierre Bourdieu tager i sin kritik på samme problematiske måde som Dewey og Shusterman udgangspunkt i en forforståelse af Kant og kritikken af dømmekraften som værende fundament for den filosofiske æstetik.

er begrebsløs. Ud fra en sådan læsning af *Kritik der Urteilskraft* kunne man sige, at Kant med sine begreber om dømmekraft og smag ikke modsiger men snarere foregriber bl.a. Bourdieus egne begreber om habitus og kulturel kapital; men selvfølgelig uden Bourdieus moderne empirisk-sociologisk funderede indsigt i den æstetiske habitus' kulturelle og historiske oprindelse.

Bourdieu's projekt må endvidere kritiseres for den identitet, der forudsættes mellem socialt og kulturelt dannet æstetisk kompetence – habitus – og den form for æstetisk praksis, der dominerer europæisk-amerikansk højkultur og hvormed det æstetiske udpeges som kunstens værkmæssighed hhv. erfaringen heraf. Hermed synes Bourdieu at legitimere den universelle gyldighed af de kunstformer og den æstetiske kompetence, der udfoldes i, hvad der blot er en lokal æstetisk praksis: Æstetisk kompetence har den habitus, der formår at udfolde sin dømmekraft på rette måde i relation til fænomener der allerede er institutionaliserede og har gyldighed som "egentlige" æstetiske objekter og erfaringsformer; dvs. kunstværker og den passivt-kontemplative erfaring heraf.

Det kunne da se ud til, at Bourdieu på den ene side abonnerer på selve den filosofiske æstetiks begreb om det æstetiske. På den anden side står det klart, at Bourdieu med sit begreb om en tillært men nødvendig æstetisk habitus som den almene evne til eller færdighed i på en adækvat måde i den æstetiske praksis at kunne vurdere og skelne æstetisk – i omgangen med det, som er skønt; det som er behageligt; det som er kunst; det som er underholdende – faktisk afslører sig som pragmatisk kantianer. Nemlig for så vidt dømmekraften og *sensus communis* er princippet bag Bourdieus begreb om habitus som kropslig-kulturel, a priorisk og transcendental mulighedsbetingelse for æstetisk praksis og æstetisk erfaring. Den dømmekraft der hos Kant betegner den før-erfaringsmæssige men samtidigt fornuftsaserede evne til og kundskab i at vurdere og subsumere det partikulære under det almene (begreber, teorier, kategorier mv.); en evne der er *personlig* og subjektiv for så vidt, den kun kan manifestere sig i det enkelte menneskes historisk og kulturelt forankrede vurderinger på baggrund af egne er-

faringsbaserede kundskaber og *almen* i og med, at det er en evne, der består som mulighed for enhver *qua* menneskets almene konstitution som fornuftsvæsen. Det bør i denne sammenhæng atter fremhæves, at "det skønne" hos Kant jo ikke er en kvalitet eller essens ved de æstetiske genstande eller ved vore begreber om sådanne; derimod er "det skønne" *prædikatet* for det spil, som den æstetiske dømmekraft og smagen sætter i gang når det erfarer sansemæssigt (æstetisk); dvs. prædikatet "det skønne" er prædikat for subjektets af dømmekraften formidlede æstetiske erfaring *i* denne erfaring selv.

Med Bourdieus habitusbegreb har vi både dømmekraften i dens subjektive og almene aspekter. Dog med den åbenlyse forskel til Kant, at den alment-subjektive evne til at vurdere og dømme noget adækvat hhv. inadækvat for bl.a. æstetisk – dvs. sanserelateret – omgang opfattes som underlagt og befordret gennem en social og kulturel dannelse – og ikke blot som spontan og uformidlet intuition, eller måske som en naturlig disposition.

Begrebet om æstetisk praksis fører således til, at man i eftersøgningen af kunstens og det æstetiskes "hvordan?" bringes til niveauet for æstetisk læring og opnåelse af æstetiske færdigheder med den bourdieuske tilføjelse, at æstetisk kompetence er distribueret og udskilt i relation til de økonomiske og sociale magtforhold, der hersker i en livsform. Nået dette punkt er det muligt at slippe værket som omdrejningspunkt for den filosofiske refleksion over kunst. I en vis forstand kan vi gå til sagen selv: den konkrete – og almindelige – æstetiske praksis. Dermed vindes også mangfoldigheden af æstetiske praksisser som "genstandsområde" for refleksionen over det æstetiske.

For at kunne svare adækvat på det forhold, at kunsten og det æstetiske altid viser sig forbundet med en æstetisk praksis og dermed peger ud over kunstværket som begreb og som konkret genstand for kontemplation, fortolkning og analyse må en pragmatisk æstetik forlade den essentialistiske og ontologiserende opfattelse af kunst som sammenfaldende med et sæt regler for kunstens kunsthed som sådan. Den pragmatisk æstetik må udfoldes som en *meta-æstetisk* perspektivering og forståelse af det æstetiske.



Konklusionen bliver derfor, at en meta-æstetiske perspektivering af feltet for den æstetiske refleksion som analyse af æstetisk praksis og kompetence ikke implicerer en afskedigelse af den værk-mæssiggørelse af kunsten, der iværksættes med musealiseringen og kompartmentaliseringen af det æstetiske under henvisning til, at denne er usand og undertrykkende; og heller ikke en æstetisk legitimering af hidtil undertrykte æstetiske praksisser, hvad der var Deweys hhv. Shustermans bud på en pragmatisk æstetik.

Opgaven for en pragmatisk æstetik må derimod bestå i at forstå også musealiseringen og den filosofiske æstetiks værk-mæssiggørelse af kunsten og det æstetiske som momenter af en særlig æstetisk praksis, der netop er udsagn i en lokal og begrænset diskurs omkring en særlig æstetisk praksis. Men som lokal æstetisk praksis er den musealiserede æstetiske virkelighed på den ene side vores moderne skæbne og udgør som sådan en væsentlig del af grundlaget for vores mulighed for en meningsfuld omgang med kunsten og det æstetiske. På den anden side er det også en praksis, hvor kunstens institutionaliserede og filosofisk legitimerede "kunsthed" og æstetiske værdi må forstås i forhold til kunstmarkedets krav om salgbarhed og dermed forbundet økonomisk værdi og til kunstnerens hhv. kuratorens og publikums fordringer om social positionering og magt.

