

Staffan Bengtsson

Konstens värde i Adornos *Estetisk teori*

”Det har blivit en självklarhet att ingenting som har med konst att göra längre är självklart, varken inom den eller i dess förhållandena till det hela, inte ens dess existensberättigande.”¹

Dessa inledande ord ur Theodor W. Adornos *Estetisk teori* kan lika gärna stå för dagens situation. Ingenting tycks idag vara självklart med konstens värde, varken dess relation till samhället i stort eller dess inriktning och mål. I TVs nyhetsbevakningen blir konsten oftast en lustig episod strax före vädret, som man kan skratta eller sucka åt efter de övriga allvarliga nyheterna. Konsten ges här en avlastande funktion, ett reservat där privata bekymmer och samhällsliga problem inte når in. I andra sammanhang framhävs istället dess betydelse som aktivt och oberoende språkrör för samhällskritik, eller dess funktion som sammanhållande socialt kitt, som binder ett samhälles invånare till varandra, eller dess roll som försvarare av sk ”högre värden”.

Konsten har säkert inte *ett* värde och att söka ett *filosofiskt* svar på denna fråga innebär automatiskt att fråga vad konsten har för betydelse för filosofin och om filosofin har något värde för konsten, dvs vad för slags värde får konsten utifrån just relationen konst-filosofi.

Lika visst som att konsten idag inte, för att tala med Heidegger, ger tingen deras utseende och människorna deras utblick, om den någonsin har gjort det, lika säkert utgör den en verksamhet med ett historiskt förflutet. Detta innebär att man måste se frågan om konstens

¹ Översättning av Lars Bjurman, ”Ur *Estetisk teori*”, Res Publica, no. 32/33 (1996). Övriga översättningar är mina.

värde i en historisk kontext. Men för Adorno ledde detta inte tillbaka till konstens historiska ursprung i ett försök att rekonstruera dess ursprungliga funktion, utan det innebar tvärtom att man måste studera den i dess senaste uppenbarelsformer. Den historiska kontexten till hans estetiska teori är å ena sidan moderniteten i sin helhet, och i synnerhet den ram som Kants kritiska system har givit åt filosofins förståelse av konsten och å andra sidan den modernism – som konsthistorisk periodisering – som har präglat vår moderna syn på konst och som redan Adorno ansåg sig kunna se åldringstecken hos och som därför lämpade sig för filosofisk reflektion. Jag vill i det följande antyda de viktigaste dragen i denna historiska kontext i den utsträckning de tjänar som en ram till Adornos estetiska teori.

Den tredje kritiken kan ses som ett försök att ge plats för och konstituera en autonom sfär för estetiska omdömen i dess helt och hållet moderna betydelse och den moderna konsten kännetecknas i sin tur av att den gradvis tar ett eget rum i anspråk. Man kan säga att konstens gradvisa erövrande av en autonom sfär är en successiv befrielse från metafysiska antaganden och den kristna tron orienterande inflytande. De tre delarna i det kantska systemet skriver Adorno in i en webersk modernitetsteori om de kategoriska skillnaderna mellan kunskap, moraliskt värde och estetiskt värde. En sådan uppdelning känns för de flesta av oss i grunden naturlig och riktig. Vi har inget större problem med att känna igen vad som tillhör kärnan av empirisk vetenskap, moraliska omdömen och den kunskap och värdering som tillhör konsten. Man kan vara överens om att det är svårt att dra några exakta gränser mellan dessa tre områden. Konstkritik övergår – via de estetiska disciplinernas forskning – omärkligt i vetenskap och moraliska överväganden övergår i värdering. Men dessa tre sfärer ligger ändå kvar i sitt kvasi-oberoende av varandra, ja var och en får sin mening och sitt värde av att man för varje sfär subtraherar de andra två sfärernas domvärjo.

Men Adorno lyfter samtidigt fram en annan tendens i Kants *Kritik av omdömesförmågan* – och en annan läsning av den. Det var en del av Kants projekt med den tredje kritiken att med hjälp av det estetiska omdömet lokalisera en underliggande enhet i förnuftet och att överbrygga den klyfta som den första och den andra kritiken hade skapat mellan natur och frihet, mellan är och bör.

För flera generationer av filosofer efter Kant var hans misslyckande på detta område ett incitament till att tänka vidare om just

konstens och det estetiska omdömet relation till helheten. Men Kants misslyckande väckte också misstanken att det kanske var något fel med hela det kantska systemet. Detta misslyckande har för vissa filosofer stärkt misstanken mot riktigheten av (eller önskvärdheten att försöka legitimera) en sådan tredelning av förnuftet. Incitamentet att tänka vidare om det estetiska omdömet plats i förnuftet blir ett tema i den inre kritik som från första början går som en röd tråd genom hela upplysningen och som därför måste sägas vara en konstituerande del av den, alltifrån den tidiga tyska romantiken till samtidens (post)moderna franska företrädare. Denna kritik blir till olika försök att återintegrera människans estetiska erfarenhet av konst (och natur) i den sanning och den moral som den har lämnats utanför.

De vägar som låg öppna var antingen att betydligt uppförstora konstens betydelse. Genom att se den som något som transcenderar de båda andra sfärerna försökte man återskapa den helhet som man hade sett gå förlorad i filosofin. (Det analytiska förnuftet upplöste inte bara privilegier och fördomar, utan även religionens orienterande kraft.) Detta var romantikens lösningsförslag. En annan möjlighet var att se hela förnuftet som kommunikativt, där de olika delarna står i ständig kommunikation med varandra. Här har konsten och den estetiska sfären en viktig förmedlande funktion. Dess värde underordnas emellertid en sanning och procedurer som i huvudsak lämnar autonomi av de två första delarna i det kantska systemet intakt. Konstens värde lyfts fram som något åsidosatt, men – avskalad de romantiskt överdrivna pretentionerna – ges en blott kompletterande och ”helande” roll som inte tillåts interferera med ett förnuft som till sin kärna består av en sanning byggd på modern vetenskap och en moral baserad på universaliserbara procedurer och principer. Detta kom att bli Habermas förslag.

Denna skissartade inledning är tänkt som en bakgrund till det problem som jag nu kan formulera så här: vad är konstens värde om man ser konsten dels som ett autonomt område – en verksamhet med en egen form av precision och med egna måttstockar för vad som räknas som bra – och dels, på samma gång, något som gör anspråk på att ha en relevans utanför den egna sfären, en relevans som möjligtvis även interfe-

rerar med vår standarduppfattning om kunskap och sanning?² Annorlunda uttryckt: kan konsten verkligen behålla sitt värde om den fråntas all koppling till modernitetens övriga mänskliga verksamhetsområden, om den fråntas, filosofisk uttryckt, kopplingen till sanning och moral? Kan den å andra sidan behålla sitt *estetiska* värde, sitt eget värde, om den ges en kritisk funktion?

Om man ser denna problematik mot bakgrund av den kantska modernitetshorisont som just skisserats, så lurar två faror för den som vill ge konsten en interfererande kraft som underminerar den stabila rollfördelningen mellan sanning, moraliskt värde och estetiskt värde. Å ena sidan lurar en fara för konsten, att i strävan att ge den en kritisk funktion den förvandlas till något heteronomt, att dess värde bestäms utifrån, och att konsten därigenom förvrängs eller begränsas. En sådan fara identifierar jag som något överhängande för Habermas projekt, men även för hermeneutiken som en *generell* teori om förståelse. Å andra sidan lurar en fara för filosofin, att konstens påstådda interfererande kraft endast kan infrias om filosofin tillskrivs absoluta sanningsanspråk och därmed – skulle många hävda – till priset av en antikverad form av filosofi. En sådan förvrängd bild av filosofin kan även framträda indirekt genom att kritiska läsningar av filosofihistoriska texter ges ett illegitimt allmänt och systematiskt värde. En sådan kritik kan delvis riktas mot implikationerna av Derridas dekonstruktiva praktik.

Adornos *Estetisk teori* lyckas dock undvika både dessa fällor. Jag kommer att närma mig hans teori med hjälp av ett citat som fångar hans ställningstagande i koncentrerad, elliptisk form, och som därför behöver en del kommentarer för att hans lösningsförslag skall framträda i en tydligare kontur. I *Estetisk teori* påstår han följande:

”Konst behöver filosofi, som uttolkar den, för att kunna säga vad den själv inte kan säga, medan det likväl bara kan bli sagt av konsten, genom att den inte säger det.”³

² Jag vill här hänvisa till två utmärkta böcker som angriper en liknande problematik och som har påverkat min läsning av Adorno: Jay M. Bernstein, *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, (Cambridge: Polity Press, 1992) och Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991).

³ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften, vol. 7, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970), s. 113.

Jag börjar med den första halvan som kan sammanfattas så här:

”Filosofi säger det som konst inte kan säga”. Adorno följer till en början Max Webers analys av moderniteten.⁴ Weber ser två rationella utvecklingstendenser som kännetecknande för den moderna tiden. Den ena utspelas på det samhällliga planet som en differentialisering av den kapitalistiska ekonomin från den moderna staten. Den andra inbegriper – på det kulturella planet – en tilltagande differentiering av autonoma handlingsfärer. Varje sfärs tillblivelse och progressiva formalisering är resultatet av en värdeintensifiering som är relativ för varje sfär. Den logik som kännetecknar den kulturella utvecklingen är alltså, enligt Weber, å ena sidan en differentiering av verksamhetsområdena sinsemellan och å andra sidan varje handlingsfärs progressiva formalisering. Denna rationella process ansågs fortskrida i stort sett enligt den rollfördelning som Kants kritiska system hade etablerat: 1. det sanna, 2. det rätta 3. det sköna, eller översatt i samhällliga termer 1. empirisk vetenskap, 2. rättsregler 3. autonom konst.

Denna rationella differentieringsprocess utsätts dock, enligt Weber, för spänningar när sfärerna blir autonoma från varandra. Det uppstår en spricka mellan samhällets allmänt sammanbindande kraft – dess immanenta förståelighet – och de kognitiva, praktiska och konstnärliga termer där denna sammanhållande förmåga hos samhället ställs på prov genom den egna sfärens ökande specialisering.

Weber tolkar konstens autonomi och progressiva formalisering som ett utvecklande av en egen lagmässighet, en inre logik och ett eget slags rationalitet. Konsten, liksom alla andra discipliner, arbetar utifrån sitt begränsade perspektiv och sina förutsättningar, vilket gör att den måste förbli blind inför betydelsen och värdet av sin verksamhet. Vidare opererar varje sfär enligt principen att inte lägga sig i de övriga sfärernas inre angelägenheter och ingen sfär är alltså i den positionen att den kan utfråga värdet eller förståeligheten av varken den egna verksamheten eller de andra sfärernas handlingspraxis. På denna senare punkt, att varje sfär bedriver en politik av icke-inblanding, skiljer sig dock Adornos analys från Weber, en skillnad som till stor del kan förklaras redan av avståndet i tid dem emellan.

⁴ Jag följer här Bernsteins redogörelse för Webers syn på rationalitet och hur den har påverkat Adorno. Ibid, kap. 5.

Adorno såg i den konstnärliga modernismens praktik just ett ifrågasättande av värdet av den egna praktiken, som även innebar ett ifrågasättande av övriga sfärer. Konstens progressiva formalisering och utvecklandet av ett eget slags rationalitet i den konstnärliga modernismen innebar, enligt Adorno, att den utvidgade konstbegreppet på ett sådant sätt att dess autonoma självreflektion samtidigt blev till en samhällskritik, som interfererade med de övriga sfärernas egenlogiska utförande av sina rationaliteter. Målsättningen att säkerställa immanent värde och giltighet, som representerar den ursprungliga impulsen till den historiska utvecklingen av autonom konst, backas i det kritiska språket upp av termer som beskriver skönhet såsom något artikulerat, harmoniskt, konsekvent, fullständigt. Dessa termer för skönhet, tillskriver konsten en funktion, som enligt Adorno påminner om den som begrepp i allmänhet uppfyller, men i en form som inte är diskursiv, dvs skönhet som en autonom form av rationalitet utan sanning eller moraliskt värde.

Men även om konstverkets sammansmältande av en mångfald av olikartade element kan beskrivas som en syntes, så ges denna estetiska identitet i den konstnärliga modernismen en annan inriktning än den som den begreppsliga syntesen underordnas i moderniteten. En grundläggande skillnad utgår förstås redan mellan det estetiska föremålets identitet som unikt ting och den begreppsliga identitet som framställs genom att det individuella underkastas det allmänna. Det är denna skillnad som gör konstens syntetiserande form och den diskursiva begreppsligheten till två olika former av rationalitet. Till denna konstitutiva skillnad mellan de två typerna av identitet kan sedan läggas de olika inriktningar som den konstnärliga modernismen och diskursiv vetenskap tar som autonoma och progressivt specialiserande verksamheter. Medan modernismen drevs framåt av en ständigt jakt på originalitet, på nya unika ting, kännetecknas den förhärskande diskursiva rationaliteten av en drivkraft att subsumera, identifiera och förklara det främmande.

Denna inneboende drivkraft efter originalitet i modernismen ledde till att konstbegreppet ständigt utvidgades och dess gränser tändes. Konstens utforskande av konstbegreppet och dess gränser ledde dels till en allt större reduktion av det konstnärliga uttrycket (ända till Becketts tystnad) och dels till en allt större assimilering av icke-konst (Duchamps ready-mades). I båda fallen offerar eller riskerar konsten sin

skönhet, sitt eget uttryck, för att uttrycka någonting mera, någonting som den egentligen inte själv kan uttrycka. Detta är innebörden i Adornos beskrivning av den modernistiska konstens bana från skönhet till det sublima.

När konsten når gränsen för sin egen rationalitet tystnar den – antingen genom att reducera och fragmentarisera sitt eget uttryck, dvs skönhet, intill obegriplighet (som i Becketts verk) eller genom att avstå från sitt eget uttryck och tyst sammansmälta med den förment icke-sköna omgivningen, med icke-konst. Denna tystnad är i båda fallen en estetiserad tystnad, en kulturell artifakt som kräver tolkning. Det är den estetiska teorin, dvs filosofin som måste säga det som konsten inte kan säga. Detta liknar delvis Arthur Dantos teori⁵ om relationen mellan konst och tolkning eller teori. Dantos teori om "indiscernibles" tillkom vid en tid när konstens upplösningstendenser gått så långt att det var omöjligt för blotta ögat att avgöra vad som är konst och vad som inte är konst. Konsten tycktes gå mot sin död och sin tystnad då allting kan bli konst. Dantos spekulationer om konstens död kan jämföras med Adornos uttalande "att konsten börjar bli gammal"⁶ och Dantos tankar om den atmosfär av teori som omgärdar ett konstverk och den nödvändiga kopplingen mellan konst och tolkning har sin ungefärliga motsvarighet i Adornos påstående om den nödvändiga kopplingen mellan konst och filosofi.

När konsten ger upp sitt eget slags begreppslighet – skönhet – för att säga något annat så går den utanför sin autonoma sfär och börjar interferera eller konkurrera med en begreppslighet som egentligen tillhör en annan sfär: sanning bortom skönhet.

Duchamps urinoar liknar tusentals andra urinoarer, men är en estetiserad urinoar, en kulturell artifakt som kräver tolkning och dublicerar vår normala kognition av detta objekt men ger den en annan riktning. Den framhäver sig själv som ting och ställer sig i relation till andra objekt, marmorskulpturer t ex, som gör att objektet – istället för att subsumeras under begreppet urinoar – dras in i ett kluster av refe-

⁵ Se *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, (Harvard University Press: Cambridge, Mass.: 1981) och *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, (Columbia University Press: New York, 1986).

⁶ Jmf Ästhetische Theorie, s. 63.

renser och relationer som gör att den framkallar en rikedom av estetiska egenskaper som dess icke-estetiska dito skymmer.

Den så att säga kategoriala funktion som Duchamps fontän får kan ses som en kritik av den dominerande inriktning som begreppslighet har tagit genom det teoretiska tänkandets vilja att identifiera allting enligt minsta gemensamma nämnare som modell. Istället för att identifiera individualiteter i termer av universella egenskaper, dvs istället för att subsumera urinoaren som en partikularitet under sitt begrepp visar fontänen upp sig som en syntetiserad och sinnlig helhet som öppnar en oändlig kedja av referenser. Men fontänen är ändå inget hot mot filosofins diskursivitet, för dess modell för mening, för det är först tack vare den som konstverket kan säga det som just sagts.

Men nu är det dags att aktualisera den andra halvan av det citat av Adorno som jag utgick ifrån. "Filosofi säger det som konst inte kan säga" följs av ett påstående som kan sammanfattas så här: "likväl är det bara konst som kan säga det (genom att inte säga det)." Adorno tycks alltså därefter ta tillbaka vad han just hade sagt och hävdar nu att det bara är konsten som kan säga det den säger, men om igen, den säger detta genom att inte säga det på det sätt som filosofin talar, dvs i utsagoform, samt på ett sätt som enligt filosofin överhuvudtaget inte kvalificerar som tal. Detta är inte samma slags tystnad som jag uttolkade i den första delen av citatet, även om den står i relation till den som vi skall se.

Det som konsten säger med egen röst är just det som den säger som en autonom disciplin, med ett eget formaliserat språk, ett eget slags rationalitet bortom det sanna och det goda. Adorno kallar denna form av begreppslighet, som är konstens egen, i linje med traditionen av tänkande på detta område, för skönhet. Skönhet karaktäriseras, enligt Adorno, av att den ständigt negerar våra försök att förstå. Det estetiska objektet uppvisar en egen begreppslighet: det för konstverk karaktäristiska sättet att organisera en mångfald av element eller egenskaper till en syntetiserad enhet, till en rationell form. Samtidigt som denna skönhet utgör en grund för våra försök att förstå konstverket så är den samtidigt en avgrund som i oändlighet uppskjuter vår förståelse. Det handlar inte för Adorno om något slags språklös eller förbegreppslig rationalitet utan om en speciell form av erfarenhet som kännetecknar vår kognition av estetiska objekt.

Eftersom det är fråga om en viss estetisk erfarenhet så stämmer det inte riktigt att säga att konstverket visar upp sin skönhet genom enskilda, positivt bestämbara egenskaper hos det estetiska objektet, vars fastställbara förekomst skulle fungera som kriterium för den estetiska värderingen. Det fysiska föremålet är snarare en reservoar för de element och egenskaper, som är relevanta för den estetiska erfarenheten. Potentiellt sett kan alla egenskaper hos ett objekt vara estetiskt relevanta.

Enligt Adornos så utmärks den estetiska erfarenheten av en negativ process som särskiljer den från alla andra erfarenheter. Vad Adorno här menar med "negativ" klarnar om man kastar en blick på hur Adorno beskriver den erfarenhetsstruktur som är kännetecknade för icke-estetiska sammanhang. Han kallar denna erfarenhetsstruktur i regel för "identifierande".⁷ "Identifierande" måste här förstås som en förståelseprocess i vars slutände står en identifiering av förståelseobjektet med hjälp av konventioner. "Icke-identifierande" däremot kallas förståelseprocesser, som uppgår i ett identifierande som inte har något stöd i konventioner. Även om det i båda fallen är tal om identifiering, så är det endast den automatiska identifieringen som är identifierande i Adornos betydelse.

Den identifierande återigenkänningen, som inte begränsar sig till enskilda element, utan även till olika samband, sker även i varje estetisk erfarenhet och därför kan inte, menar Adorno, dessa återigenkännande identifikationer redan i sig utgöra en estetisk erfarenhet. Vi har rätt att tala om en *estetisk* erfarenhet, enligt Adorno, först när vår förståelse överskrider det blotta återigenkännandet och gör det återigenkända till ett material av betydelsebärande element ur vilket nya betydelser kan utvinnas genom att elementen sätts i nya, icke ännu konventionaliserade samband med varandra.

Varje estetisk erfarenhetsprocess kännetecknas alltså från början av att den inte är någon genuint estetisk erfarenhet utan den uppstår först som ett resultat av att denna icke-estetiska erfarenhet negativt transformeras och blir till en oändlig process. Skälet till att den estetiska erfarenheten kännetecknas av en oändlig process är inte bara att den måste etablera en estetisk relation mellan de identifierade betydelsebä-

⁷ Jmf Ästhetische Theorie, s. 409.

rande elementen, utan också att identifierandet av *vilka* element som skall relateras till varandra har förvandlats till ett olösbart problem. Det som bestämmer den estetiska erfarenhetens modus är alltså inte subsumtion under kontextuellt slutna meningssammanhang, utan en process av stegvis upprepning av urvalet av betydelseelement ur det estetiska materialet och det samband som de sätts till varandra.

Eftersom den estetiska erfarenheten bedömer något i enlighet med dess estetiska värde i form av skönhet, så kan den estetiska erfarenhetens negerande av förståelsen inte konkurrera med det automatiska förståelseförloppet, som orienterar sig i enlighet med andra värderingar (det sanna, det goda, det nyttiga). Just genom sin allmänna negation blir den estetiska erfarenheten till ett erfarenhetssätt eller en diskurs bland andra.

I vilken relation står då den estetiska erfarenheten – en för den estetiska sfären artegen rationalitet – till filosofins diskursiva begreppslighet, det slags rationalitet som är kännetecknande för de båda andra sfärerna? Den filosofiska diskursen skiljer sig från det estetiska uttrycket genom att den antar utsagans form. Den estetiska erfarenhetens negerande av den automatiska förståelsen kan dock inte uttryckas i utsagoform, eftersom skönhet inte är ett resultat utan en process. De enskilda identifierande utsagorna kan antingen bara, likt deiktiska uttryck, utrop och gester, anföra en förmodad relevans mellan vad som utsägs och en möjlig estetisk erfarenhet eller också måste utsagorna försöka ge uttryck åt en estetisk erfarenhet genom att de ställs i en diskontinuerlig relation till varandra, för att därigenom uttrycka den estetiska erfarenhetens karaktäristiska negativitet. Men det går emellertid inte att direkt ur de språkliga utsagornas betydelser utläsa att de står i en diskontinuerlig relation till varandra eftersom de alltid kan införlivas inom ramen av en tolkningskontinuitet. Diskontinuitet är alltså inte en relation hos satsen, som de var och en för sig kan utsäga, utan den är ett slags erfarenhet som uppstår när man läser. Man kan alltså med visst fog säga att filosofin inte kan säga det som konsten får oss att erfara och den får oss att erfara detta genom att inte säga det som filosofin säger.

Hur står nu detta i relation till den första tolkningen av Adornos elliptiska påstående: att "filosofin säger det som konsten inte säger"? Man kan säga att Adorno beskriver två olika banor för konsten som leder till

tystnad. Å ena sidan en bana som leder i riktning mot det sublima: konsten offerar eller riskerar sin egen röst – sitt eget uttryck – för att säga något som är inkommensurabelt med dess egen begreppslighet, bortom sina egna kriterier för vad som sant eller falskt, för en sanning bortom skönhet. Den kan emellertid endast göra detta genom att själv bokstavligen tystna och göra denna tystnad till en del av talet, som i Becketts verk, eller genom att avstå från att tala, bli osynlig intill förväxling och förvandling, som hos Duchamp. Denna tystnad måste lita sig till filosofins röst, till estetiken. Å andra sidan beskriver den moderna konsten en bana i riktning mot en allt större självständighet och autonomi i sitt uttryck (och som erfarenhet): skönhet bortom det sanna, det goda eller det nyttiga. Denna bana leder för konsten också till en stumhet. Det autonoma uttrycket inte bara riskerar att bli ohörbart i sin periferi eller att försvinna i det dominerande tal som har andra kriterier på rationalitet (det sanna, det goda, det nyttiga), utan den har också ett olyckligare förhållande till filosofin och till den form av diskursivitet vars mål är den meningsstabilitet som man önskar uppnå genom att underkasta utsagorna en bestämd kontext.

Likväl som den estetiska erfarenheten kräver ett tolkande tal för att kunna kommuniceras och höras, så låter sig inte den negativa process som är utmärkande för estetisk erfarenhet direkt utsägas eller garanteras i utsagoform. Man kan därför säga att Adorno talar om två olika slags tystnader hos konsten. Den ena är egentligen ett för konsten eget slags tal – skönhet bortom sanning och moraliskt värde. Men när skönhet ställs inför kravet på och reglerna för sanning och universaliserbara principer, så framstår den som en tystnad som behöver filosofin för att höras. Den andra tystnaden är det självpåtagande som konsten demonstrerar genom att avstå från skönhet – sitt eget tal – och göra sig lik sin omgivning för att därigenom estetisera den. Genom att estetisera sin omgivning, genom att vidga området för det estetiska, kräver konsten att bli uttolkad, att filosofin ska bistå med sitt tal.

Omvänt kan man säga att filosofin ställs inför två olika slags tal. Det ena är filosofins eget tal (sanning bortom skönhet), som konsten måste översättas till när den offerar sin skönhet (sitt eget tal) för att bli kommunicerbar i utsagoform. Detta tal som är reglerat av filosofin, reglerar också vad som gäller som tystnad. Filosofin konfronteras dock å andra sidan även av ett tal som inte har filosofin som sitt ursprung och som den därför inte heller kan avsluta. Det kan betraktas som ett slags,

knappt hörbart, mummel som kommer inifrån den egna diskursen. Detta viskande har släpps in i det filosofiska talet genom att konsten, som hos Duchamp, blivit osynlig och därigenom allestädes närvarande. Den har tyst överfört, intill förväxling och förvandling, sitt eget tal – sin skönhet och vår erfarenhet av den – och sina egna kriterier för vad som är rätt och fel, sant och falskt på ett tal reglerat av kravet på sanning bortom skönhet. Detta mummel blir, så fort det blir hörbart, till ett hot mot filosofin, eftersom den talar till vår estetiska erfarenhet inifrån den filosofiska diskursen.

Denna estetiska erfarenhets negativa process kan filosofin inte utsäga med samma medel som den utsäger sin egen sanning, och kan därför inte kontrollera den. Detta tycks dock inte i förstone utgöra ett hot mot filosofin eftersom den estetiska erfarenheten inte gör anspråk på någon sanning bortom sin egen skönhet. Det är därför viktigt att reda ut exakt vad detta hot består i, enligt Adorno, för att kunna urskilja hans röst i mängden av filosofer som efter Kant har försökt förklara konstens relation till sanning och moraliskt värde. Det är inte fråga om att med ett romantiskt överbud göra den estetiska erfarenheten till en högre form av sanning, inte heller att framställa den som något som redan finns implicerat i den filosofiska diskursen, så som man gärna förstår Derrida. Men å andra sidan är det heller inte, för Adorno, fråga om att ge konsten en blott kompletterande funktion i ett kommunikativt förnuft, där rollfördelningen mellan de tre sfärerna är intakt och där den estetiska erfarenheten ges ett heteronomt värde, dvs Habermas position.

Den estetiska transfigurationen, för att tala med Danto, destabiliserar objektets begreppsliga identitet genom att dublicera det. Det objekt (eller text), som vi erfar i den estetiska erfarenhetens upplösning av den automatiska förståelsen, är inte längre detsamma, som det vi träffade på i den förståelse som följer icke-estetiska mönster. Inget objekt går längre säkert från en sådan transfiguration, inte ens filosofiska texter. Men det hot som den estetiska transfigurationen riktar mot filosofiska texter är inte ett argument mot en icke-estetisk användning av tecken. Den estetiska erfarenheten gör inte anspråk på att utgöra en sann inblick i den icke-estetiska förståelsens lagar. Tvärtom, brottet med den icke-estetiska förståelsen sker ju framför allt i form av en förståelse som bara gör anspråk på att vara giltig för den estetiska erfarenheten. Hotet mot den icke-estetiska diskursen består istället i att den estetiska

erfarenheten omvandlar det icke-estetiska betraktelsesättet av den icke-estetiska diskursen till ett estetiskt betraktelsesätt av samma diskurs, utan att det estetiska synsättet därmed redan kan sägas vara implicerat av den icke-estetiska förståelsen, utan framkallas först genom den estetiska erfarenheten.

Att den estetiska erfarenheten inte utgör ett *argument* mot en icke-estetisk användning av tecken och att den inte utger sig för att vara en sann inblick i den icke-estetiska förståelsen är den estetiska erfarenhetens både styrka och svaghet. Det är dess svaghet eftersom den inte utgör ett egentligt problem för våra diskussioner och därmed, kan man tycka, inget hot. Ty om den vore ett problem för våra diskussioner och deras sätt att fungera, så måste den kunna låta sig formuleras som ett problem i en diskurs. Att den inte kan det är samtidigt dess styrka, ty om den estetiska erfarenheten hade kunnat diskursivt omformuleras på ett uttömmande sätt, hade den aldrig kunnat vara ett generellt hot mot vår diskursivitet, utan bara ett partikulärt problem.

Den icke-estetiska förståelsen och den estetiska erfarenheten opererar på olika sätt, samtidigt som de interfererar med varandra på bekostnad av varandra. Likväl som den icke-estetiska förståelsen alltid har möjlighet att underordna de estetiska objekten en icke-estetisk förståelse, så löper den icke-estetiska användningen och förståelsen av tecken en risk att den estetiska erfarenheten när som helst kan komma att upplösa den icke-estetiska förståelsen till en estetisk förståelse.

Därför låter Adorno förhållandet mellan den estetiska erfarenheten och filosofins sanning förbli aporetisk. "Konst behöver filosofi, som uttolkar den, för att kunna säga vad den själv inte kan säga, medan det likväl bara kan bli sagt av konsten, genom att den inte säger det."

Nu kan vi se vad svaret blir på det inledningsvis formulerade problemet: vad är konstens värde om man ser konsten dels som ett autonomt område – en verksamhet med en egen form av precision och med egna måttstockar för vad som räknas som bra – och dels, på samma gång, något som gör anspråk på att ha en relevans utanför sin egen sfär, en relevans som möjligtvis även interfererar med vår standarduppfattning om kunskap och sanning?

Kan konstens egenvärde verkligen behålla sitt *värde* om den fråntas all koppling till modernitetens övriga mänskliga verksamhetsområden, om den fråntas, filosofiskt uttryckt, kopplingen till sanning och moral? Kan den å andra sidan behålla sitt *estetiska* värde, sitt eget värde, om den ges en kritisk funktion?

Adornos svar blir att den negativa estetiska erfarenheten är den autonoma konstens säregna värde, som dock tack vare den konstnärliga modernismens historiska bana har bidragit till att vi kan uppfatta den som en generell dimension av mänsklig erfarenhet. Denna erfarenhet utgör ett hot mot vår icke-estetiska förståelse, men är även självständigt hotad i vår kultur. Det var Adornos uppfattning att moderniteten inte bara hade inneburit teoretiska framsteg, utan även en erfarenhetsmässig förlust. Den autonoma konsten lyckades visa upp och framkalla en kognition som finner glädje i en upplösning av vår automatiska identifiering av mening och ett frigörande av dess subsumering under kontextuellt slutna meningssammanhang till förmån för en oändlig process av meningsbildning.

Om det är värdefullt med den estetiska erfarenhetens intrång även på andra sfärer är en värderingsfråga. Men om man anser att det innebär en marginalisering av den estetiska erfarenhetens differentialitet och föränderlighet, att enbart se den som en avlastning från privata problem, samhälleliga krav eller överhuvud taget en resurs att kalla in för utomestetiskt bestämda mål, så kan man uppskatta den estetiska erfarenhetens differentialitet och föränderlighet som en motverkande kraft till en alltmera utbredd likriktning. Det är den inställning som beledsagar Theodor Adornos *Estetisk teori*, en teori som även är estetisk.