

Kunst som negation: om Adornos Æstetisk teori

Simon Nørgaard Iversen

Frankfurterskolens Theodor W. Adorno gjorde kunsten og dennes relation til menneskets emancipation til sin livslange beskæftigelse. Det er nu 50 år siden Adornos hovedværk om æstetikken udkom, og dermed er det meget passende at gøre en lille status over værkets nutidige relevans.

Æstetisk teori fra 1970 er kulminationen på Adornos dedikerede interesse i kunsten og dennes væsen og betingelser.¹ Som kulmination forblev den dog ufærdig og uforløst, da Adorno døde i 1969. Blot få dage før sin død skrev Adorno i et brev, at værket stadig krævede et gennemgribende arbejde, om ikke i indhold så i form. Dette arbejde måtte efter Adornos død derfor varetages af hans hustru og Adornos tidligere assistent Rolf Tiedemann, der sammen redigerede værket, så det kunne udgives posthumt. Værket må alligevel betragtes som ufærdigt, og det er derfor passende, at det posthume værk står tilbage som et (ufærdigt) monument over Adornos opgør med videnskabens lukkede systematik og som et eksempel på den negative dialektiks åbenhed, der ikke fastlåser bevidstheden i statiske modeller og skemaer. Dette bør naturligvis tvinge enhver læser til at gøre sig overvejelser over relationen mellem forfatter(skab), værk og læser: Hvor afsluttet skal værket betragtes, hvor meget af Adornos øvrige forfatterskab skal læses ind i Æstetisk teori, og hvordan bør værket læses her et halvt århundrede efter dets udgivelse?² I forskningen er sammenhæng mellem forfatterskab og værk uafklaret; men værket kredser om velkendte temaer i Adornos forfatterskab og udtrykker samtidig et interessant perspektivskifte.

To af Adornos store inspirationskilder, Hegel og Marx, fylder meget lidt i dette posthume værk, selvom værkets overordnede ærinde stadig formuleres med afsæt i et "hegeliansk-marxistisk" projekt: Kan kunsten overleve i den moderne kapitalisme, og kan kunsten bidrage til emancipation og samfundstransformation?

1 For at understøtte en ensartethed mellem tekstuddrag og kommentar, tages der i dette essay afsæt i den norske oversættelse af værket: Adorno, Theodor W.: *Æstetisk teori*, oversat af Arild Linneberg, Gyldendal Norsk Forlag, (1999).

2 For en oversigt over værkets status i forskningen, se Hohendahl, Peter Uwe: *The Fleeting Promise of Art – Adorno's Aesthetic Theory Revisited*, Cornell University Press, (2013, 57ff). For spørgsmålet om sammenhæng mellem værk og forfatterskab, se Ferland, Poul: *Skiftespor: Essays om Adornos tænkning og tidens kultur*, Bindsløv, (2005, 40).

Det er dog i besvarelsen af disse spørgsmål, at perspektivskiftet sker, idet Adorno orienterer sig mod Kant og dennes begreb om kunstens autonomi for at finde et muligt svar. Det centrale omdrejningspunkt for meget af Adornos værk bliver derfor også kunstens autonomi, hvilket tydeligt ses i det valgte tekstuddrag. Uddraget, der er bragt her, er en del af bogens afsluttende kapitel, hvor konturerne af værkets formål træder frem, samtidig med at de tanker, Adorno har bevæget sig gennem på sin vej, fortøner sig. For at få et greb om dette uddrag og i sidste ende kunne gøre sig nogle tanker om relevansen af Adornos posthume værk, skal nogle af de pointer, der er gået forud for dette tekstuddrag, inddrages i dette kommenterende essay.

Kunstens autonomi

Dialektikeren Adorno havde et anstrengt forhold til Hegels dialektiske filosofi, der i Adornos øjne var lukket og positiv, hvorfor han fandt det nødvendigt at reformulere dialektikken som åben, uafsluttet og negativ.³ Denne negative dialektik ses også i Adornos tilgang til æstetikken, hvor appropriationen af Kants begreb om kunstens autonomi finder sit udtryk gennem en dialektisk prisme. I Kants transcendentalfilosofi spiller *tingen-for-os* en central rolle, hvilket resulterer i en æstetik, hvor det er beskueren, som står i centrum, hvorimod det hos Adorno – og i forlængelse af Hegel – er kunstværket, der udgør udgangspunktet for den æstetiske teori. Dette ses også i Adornos opgør med Kants fokus på det abstrakt-universelle, idet han insisterer på kunstens og æstetikens partikulære karakter og historiske forankring, hvorfor filosofisk-æstetiske kategorier afvises, for så vidt de tænkes som *a priori*. Adornos æstetiske vurdering tager derfor ikke udgangspunkt i værkets eksternalitet, det vil sige den subjektive beskuen eller værkets samfundsmæssige betydning; Adornos æstetik indledes ikke med ”det skønne”, men med værket som begreb, hvor værkets gehalt – der består i en enhed af form og indhold – det vil sige kunstværkets intellektuelle og formmæssige aspekter, prioriteres over dets sociale funktion og de dele af beskuerens følelsesregister, der aktiveres eller ikke aktiveres.⁴ Enhver læser af Adorno må dog undslå sig trangen til at tænke i dikotomier, da et værks sociale funktion kun kan forstås gennem værkets gehalt, samtidig med at dette kropsliggør den sociale funktion. Dette til trods vidner Adornos forfatterskab i sin helhed om en tydelig interesse for kunstens relation til det sociale.

³ Forsøget på at formulere en negativ dialektik udgjorde en stor del af Adornos karrieres intellektuelle arbejde og resulterede i et værk af samme navn, Adorno, Theodor W.: *Negativ dialektik*, oversat af Henning Goldbæk, Klim (2017).

⁴ Adorno skelner mellem et kunstværks tematiske indhold og værkets gehalt. Dette dobbelte aspekt ved kunstværket markeres ofte med de tyske termer *Inhalt* (indhold) og *Gehalt* (indhold, karakter, substans), om end Adorno langt fra er konsekvent i brugen af denne terminologi; se f.eks. oversætterens note i den engelske udgave: Adorno, Theodor W., *Aesthetic Theory*, oversat af Robert Hullot-Kentor, Bloomsbury Academic, (2013, 20n7).

Historisk set, noterer Adorno i dette uddrag, har kunsten været mere umiddelbar social, end den er i hans samtid. Hos Platon findes de første overvejelser over kunstens sociale status, og her bliver kunsten som bekendt mistænkeliggjort for dets potentiale for emotionelle forstyrrelser og illusoriske forvrængninger af sandheden. Dermed ses det allerede, at kunsten er potentielt subversiv, hvorfor den historisk finder en form, hvor den kan tjene samfundet. Som tjenestepige for det sociale opererer kunsten dernæst i to momenter: først tjener kunsten religionen og stiller sig til rådighed for kirkens helleniserede judeo-kristne symbolunivers, hvorefter den stiller sig til rådighed for den sekulære hersker – først den guddommelige lov og dernæst suverænens. Som Adorno understreger, er det først i kraft af borgerskabets fokus på frihed, at kunsten indtager en selvstændig sfære, hvormed potentialet for autonomi bliver en mulighed.

Borgerskabets kunst forholder sig til den sociale verden på flere måder: Den produceres på sin vis under de samme kapitalistiske præmisser som en knappenål, ligesom samfundet udgør kunstens tematiske materiale. Som noget ganske særligt, så ligger det til den sande kunst at være i opposition til samfundet, og det er heri kunstens reelle samfundsmæssighed ligger, pointerer Adorno:

Det samfunnsmessige i kunsten er den immanente motbevegelsen mot samfunnet, ikke den manifeste stillingtagen. Kunstens historiske gestus støter den empiriske realiteten fra seg, som kunstverkene som ting likevel er en del av. Så lang det er mulig å betegne kunstverkene samfunnsmessige funksjon, er det at de er funksjonsløse (Adorno 1999, 391).

I det moderne kapitalistiske samfund tilhører kunsten ikke kun ideologiens blændende domæne, men er selv et resultat af socialt arbejde; ethvert kunstværk er altid spundet ind i varefetichismen, samtidig med at dets mulighed for virkelig at være social finder sted der, hvor kunstværket undsiger sig enhver brugsværdi og underminerer kapitalismens totalitære princip om bytteværdi og dermed de samfundsmæssige institutioner hvorigennem kunstværket produceres, udbredes og reproduceres.⁵

Kunsten står nu mellem at lade sig kommercialisere eller opponere: ved førstnævnte tilfælde underlægges den noget ydre, kulturindustriens logik, og kunstværket ophører som kunstværk og bliver et kommercielt produkt. Sidstnævnte sker reelt kun for så vidt, at kunsten skabes uden sigte på dens nytteværdi. Kunsten, for at være kunst, må således være funktionsløs. Derfor stillede Adorno sig også kritisk over for kunstnere som Bertolt Brecht, der politiserede deres kunst. At spænde kunsten for nyttetænkningens vogn – hvad enten den tjener den guddommelige lov, suverænens lov eller proletariats lov – er udtryk for en instrumentalisering og dermed en del af den bevægelse,

⁵ Adorno var i denne henseende inspireret af den ungarske litteraturkritiker György Lukács' teori om tingsliggørelse. Se Lukács, György: *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, oversat af Rodney Livingstone, *The Merlin Press (1971)*.

hvor fornuftens frigørelsesprojekt slår over i ufrihed og tvang.⁶ Kunstens sociale karakter er ikke en konsekvens af eksplicit politisering, idet socialiteten i kunstudfoldelsen bliver mest prægnant, netop når puritaneren, for hvem nyttekalkulen udgør handlingens imperativ, stiller sig undrende og spørger: ”men hvad skal det til for?”

Netop oplysningstraditionens nyttekalkulerende fornuft udfordres i kunsten. Som et system af symboler er kunst naturligvis et slags sprog, men det er et sprog, der forbliver åben og polysemisk, fordi det ikke formuleres via fornuftens sprog. Som sprog opererer kunsten dog med et sandhedsindhold, men der må her sættes parentes om vores normale forståelse af begrebet (sandhed), for der sigtes hverken til en religiøs sandhed eller til sandhed i propositionel forstand. Kunstværkets sandhedsindhold bliver hverken mere eller mindre sand, hvad enten Jesus afbildes som den lidende Kristus eller den sejrende konge, og dets sandhedsindhold forbliver uændret, uanset om der reelt står en hjort ved skovsøen. Kunstens sandhed kan hverken artikuleres eller reduceres til propositioner, som udtaler sig om noget objektivt foreliggende. Sandhedsbegrebet er og bliver et spørgsmål om kunstværkets immanente æstetiske bevægelse, dets gehalt, der etableres i en dialektik mellem værkets tematiske indhold og form. Ethvert moderne kunstværk står derfor ifølge Adorno i et dobbelt spændingsforhold: på den ene side er der interne modsætninger mellem indhold og form, som skal opløses til en enhed, og på den anden side er der modsætninger mellem kunstværkets gehalt og dets sociale funktion.

Når det kommer til kunstens sandhedsbegreb, er det centrale spørgsmål værkets indre forhold, og mindre relevant er dets relation til eksternaliteterne. Dette understreger igen kunstens autonomi, hvormed værket indtræder i en negativ samfundsmæssighed:

Langt mer blir den samfunnsmessig ved å ha en posisjon i motsetning til samfunnet, og denne posisjonen inntar den først som autonom (Adorno 1999, 389).

Denne autonomi vedrører ikke kun en opposition til samfundet i bred forstand, men har også æstetiske implikationer: idet kunstens sandhedsindhold ikke afgøres af værkets relation til noget ydre, er den autentiske kunst i Adornos æstetiske teori grænsesøgende og kreativ og prøver ikke at gøre sig identisk med en tradition. Æstetisk sandhed opnås, når kunstværket stiller sig uden for genrens konventioner og negerer disse, for så vidt værkets immanente dialektik kræver det.

Derfor formulerer Adorno også en kritik, der ofte tager sigte mod klassicismens forsøg på at genoplive antikkens skønhedsideal. Den harmoni som den europæiske kunst har søgt siden renæssancen finder sin negation i dissonansen,

⁶ Denne samfundsmæssige bevægelse behandles i øvrigt i Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W.: Oplysningens dialektik, oversat af Per Øbrgaard, Gyldendal (1993).

hvad der dog for traditionen forekommer hæsligt og degenereret. Adornos særlige interesse for musikken ansporede ham i sit forfatterskab ofte til at eksemplificere dette med Schönbergs atonale musik, der udfordrede traditionen og blev betragtet som en trussel mod den harmoni og orden som nazisterne søgte. Dissonansen kan være en politisk kommentar, og den har, pointerer Adorno andetsteds i *Æstetisk teori*, en historisk oprindelse som sådan: ”Motivet for å tillate det hæsle var antiføydalt: bøndene ble stuerene i kunsten” (Adorno 1999, 92). For Adorno er dissonansen noget der vedrører både form og indhold, og et eksempel til at illustrere dette kunne være Puvis de Chavannes’ maleri *Le pauvre pêcheur* (1881). I dette maleri fremstillede Puvis en fattig fisker og enkemand, men han lod dette gøre ved brug af freskomaleriets teknikker, hvormed fiskeren ophøjes til mytens univers. Formtraditionen overtages dog ikke umiddelbart, og maleriet mødte derfor indledningsvist modstand for sin melankoli, aparte farvevalg og primitive simpelhed. Hæsligheden kan dermed ikke afvises; den har en vigtig rolle at spille i kunstens oppositionelle autonomi, idet dissonansen udstiller det, der fejlagtigt opfattes som fast og naturligt, således dets reelle karakter som foranderligt og forgængeligt bliver tydelig.

Skønheden og det sublime må balanceres med det hæsle og primitive, og derfor handler det ifølge Adorno ikke om at æstetisere det hæsle. Det hæsle ved menneskelivet skal ikke fejres eller gattes ud med skønheden, og kunstværket skal ikke søge forsoningen i skønheden. Den slags forsoning hører til kulturindustriens underholdning, for forsoningen dræner kunsten for transformativt potentiale: ”Borgeren ønsker seg en yppig kunst og et asketisk liv; det motsatte ville være bedre”, skriver Adorno i starten af *Æstetisk teori* (Adorno 1999, 32). Det hæsle er den malurt i bageret, der umuliggør en dekadent nydelse af kunsten, alt mens livet selv forbliver hæsligt for alle andre end den udbytende klasse.

Det er blandt andet gennem det hæsle, gennem dissonansen, at kunstværkets sociale funktion finder sit indhold, idet samfundets selvfølgeligheder negeres og der peges på lidelsen som immanent i den givne sociale orden. På dette punkt bliver kunstens autonomi igen vigtig for Adorno, og for at forstå dette nærmere søger Adorno til Leibniz’ metafysik og formulerer et begreb om sociale monader, hvor kunstværket forstås som sin egen udelelige helhed, som er uafhængig af den omkringliggende verden, samtidig med at værket ikke desto mindre er forbundet med den sociale kontekst, hvilket viser sig i den immanente dialektik mellem indhold og form. Dermed viser samfundsmæssige antagonismer sig som æstetiske antagonismer i selve kunstværket, og når kunstværkets æstetiske antagonismer succesfuldt er opløst, træder samfundets skjulte modsætninger tydeligt frem og kalder på handling.

For Adorno udgør kunsten et mulighedsrum, hvor verden kan tænkes radikalt anderledes; men dette kræver, at det Adorno kalder identitetstænkningen ikke bliver den styrende logik. Det hører til kulturindustriens *modus vivendi* at tilbyde lukkede fortolkningskemaer, hvor ingen skal anstrenge sig, og alle kan være med; dette bør ikke gøre sig gældende for kunsten, hvor der gerne må stilles krav til beskueren. Af samme grund var Adorno kritisk over for kulturindustrien, der – bør det nævnes – dog ikke nødvendigvis skal forveksles med populærkulturen. Kulturindustrien udfordrer aldrig egentlig den dominerede samfundsorden, men i kunsten eksisterer denne mulighed gennem det mimetiske greb, som udstiller samfundets falskhed og blændende ideologi og deri bidrager til etableringen af en kritisk bevidsthed:

Kunstverkenes virkelige samfunnsmessige virkning er høyst indirekte delaktighed i den ånden som i underjordiske processer bidrager til å forandre samfunnet (...) den prosessen som ethvert kunstverk gjennomfører, har tilbakevirkende kraft på samfunnet som modell for en mulig praksis, der et slags totalsubjekt konstituerer seg (Adorno 1999, 416).

Kunsten imiterer en virkelighed, der immervæk ikke overtages og reproduceres identisk med sig selv (imitationen finder ikke sted uden forskydninger og frakturer), og i denne imitation bliver det imiterede genstand for bevidsthedens kritiske blik. For det moderne gennemrationaliserede samfund betyder dette, at kunsten imiterer rationaliteten og udstiller irrationaliteten i denne. Således bidrager kunsten til at demaskere de løgne, samfundet fortæller sig selv, og dermed muliggøres konstitueringen af et kritisk kollektivt subjekt.

Det vil også sige, at kunsten i Adornos forståelse ikke intervenserer direkte i politik, men tilsyneladende lader samfundet være på afstand, da dette ellers ville bryde med autonomien. I stedet arbejder den i det skjulte og skubber til en kollektiv bevidsthed; en bevidsthed som Adorno udmærket var klar over ikke på egen hånd kan transformere samfundet.

Aktualiteten af Adornos Æstetisk teori

Receptionen af Æstetisk teori har ikke været uproblematisk, og Adorno er blandt andet blevet kritiseret for sin tilsyneladende mistro til populærkulturen, sit sandhedsbegreb og autonomibegreb.⁷ Og selvom det kan synes paradoksalt at spørge til relevansen af en teori, hvor begreber som autonomi og funktionsløshed står centralt, så opridses Adornos Æstetisk teori ikke desto mindre problemfelter, der fortsat synes at være relevante.

Den protest som dissonansen retter mod de æstetiske traditioner og normer er

⁷ Se for eksempel Hegnsvad, Kristoffer: "Et forsvar for populærkulturen", *Slagmark* 58 (2010, 113-125); Wellmer, Albrecht: *The Persistence of Modernity: Essays on Aesthetics, Ethics, and Postmodernism*, Polity Press (1991); Zuidervaart, Lambert, "The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Bürger", *The Journal of Aesthetic and Art Criticism* 48:1, (1990, 61-77).

interessant, da dissonansen, eller hæsligheden, i Adornos æstetik kan pege på en anden vigtig pointe: Kunsten er ikke kun til for at æstetisere lidelsen og gøre tilværelsen tålelig. Oprindeligt stod der til indgangen af Det Kongelige Teaters komediehus følgende opbyggelige hensigtserklæring: ”Ei komme inden disse Døre, Hvad hæsligt er at skue eller høre”.

Med Adorno kan betydningen af en alternativ opbyggelighed betones. Skønheden bør suppleres med det hæslige; ikke for at give forløsning for dissonansen ved at pege på menneskelivets hæslighed som noget naturligt og universelt, men fordi kunsten har mulighed for at pege på de steder, hvor lidelsen er samfundsmæssig. Dette gælder eksempelvis der, hvor den samfundsmæssige lidelse skyldes trangen til at ”sublimere” alt – mennesker, institutioner, normer osv. – under de samme principper. Ved ikke at betvinge og ensarte, ved ikke at glatte ud og ved ikke at idealisere, muligvis der kan askesen ad denne vej få lov at udfolde sig i kunsten, mens livet modsat kan blive yppigt, således som Adorno efterspurgte. Kunstens pædagogiske opbyggelighed bliver i denne optik først reel, når den aflæder sig det forlorne og bliver negativ.

Adornos kritik af den instrumentelle tankegang, og hans tematisering af kunsten for kunstens egen skyld, fortsætter en gammel kritik af nyttetænkningen, som andre før ham også har formuleret. Men at kritikken af fornuftens instrumentalisering af verden ikke er ny, gør den ikke irrelevant. Tværtimod synes den historiske udvikling at understrege, at fornuftens instrumentalisering er fortsat ufortrødent og har koloniseret flere og flere dimensioner af menneskelivet. I pædagogikken ses således forsøg på at gøre den uhåndgribelige dannelse håndgribelig gennem empirien, hvormed tanken må være, at dannelsen kan evalueres, vurderes og operationaliseres – og altså rationaliseres – eller i det mindste retfærdiggøres over for nyttekalkulerende puritanere. Men hvis dette bliver dannelsesstænkernes nye bekendelsesgrundlag, hvor stiller det den del af dannelsen, som ikke lader sig rationalisere efter dette skema? De såkaldte funktionsløse handlinger og domæner af menneskelivet – altså dem, der ikke tjener noget formål ud over den konkrete handling eller det konkrete domæne – er gradvist blevet indoptaget i den dominerende nyttepolitik og værdsættes og begrundes gerne ud fra deres rekreative brugsværdi *qua* funktionsløsheden. En pointe i Adornos forfatterskab er, at en identitetstænkning gradvist har vundet indpas i det moderne samfund. Denne tænkning udtrykker en beherskelsestrang i forhold til verden, hvor det partikulære kategoriseres, klassificeres og abstraheres, til hvad det ikke er.

I det moderne kapitalistiske samfund sker dette ofte med udgangspunkt i bytteværdiens ækvivalenslogik – altså den logik hvor penge som abstrakt medium muliggør, at fem senge kan ækvivalere et hus – hvormed det bestemmes hvorfor, hvordan, hvornår og hvor meget funktionsløsheden får lov at komme til stede – at stå alene får den naturligvis ikke lov til. Det funktionsløse er en økonomisk udgift ifølge den herskende nyttepolitik, og samtidig kan det

funktionsløse tænkes funktionalistisk som investering i fremtidig produktivitet. Kunststudøvelsen kan hermed retfærdiggøres idet man tilsyneladende tilegner sig almene kreative kompetencer, der i denne logik bør gøres empirisk og målbart, og som i fremtiden måske kan overføres til en mere profitabel kreativitet i den internationale konkurrences tjeneste: En ny app, en ny forretningsmodel? Således instrumentaliseres funktionsløsheden, men i funktionsløshedens negative samfundsmæssighed ligger også ansatsen til en praksis, der måske kan bryde den økonomiske rationalitets jernbur, i hvis navn flere og flere af menneskelivets dimensioner og samfundslivets domæner bestemmes.

Sammenlignet med andre af Frankfurterskolens teoretikere havde Adorno mindre tiltro til kunstens kritisk-transformative potentiale, og det kan være værd at stille spørgsmålet, om Adorno fratager kunsten sin politiske potens, når dens samfundsmæssighed reduceres til ”høyst indirekte delaktighed i den ånden”, som virker i det skjulte. Dog synes begrebet om kunstens autonomi alligevel at bidrage med en sympatisk indvending mod den politiske kunst. Adornos insisteren på denne autonomi skal forstås i lyset af den politiske sfæres misbrug af kunsten gennem store dele af det tyvende århundrede, og Adornos argument for autonomien var derfor antageligvis en kærlighedserklæring til kunsten. Såfremt denne kærlighed til kunsten deles, bør pointen om den funktionsløse kunst, der bliver autonom i kraft af sit fokus på egen immanente bevægelse, give stof til eftertanke til alle, der ønsker at spænde kunsten for en vogn.