

OVO #4

**Boris Groys
Om kunstaktivisme**

Oversat af Rasmus Graff

**Teksten er oversat efter
On Art Activism
(e-flux journal #56, 06/2014)**

Tilrettelægning: Rasmus Graff

Omslag: Claus Haxholm

Tryk: Canon LBP 3310, Sønderholm

ISBN 978-87-997654-4-7

1. oplag, 100 eks.

ovopress.net

2014

De aktuelle diskussioner om kunst er meget centrerede om spørgsmålet om kunstaktivisme, dvs. om kunstens evne til at fungere som arena for og middel til politisk protest og social aktivisme. Fænomenet kunstaktivisme er centralt i vores tid, fordi det er et nyt fænomen, som adskiller sig temmelig meget fra fænomenet kritisk kunst, som vi blev bekendt med i de seneste årtier. Kunstaktivister ønsker ikke blot at kritisere kunstsyste­met eller de generelle politiske og sociale forhold, som dette system fungerer under. I stedet for vil de ændre de forhold ved hjælp af kunst, ikke så meget inden for kunstsyste­met som uden for det, i virkeligheden selv. Kunstaktivister forsøger at ændre levevilkårene i økonomisk underudviklede områder, tage økologiske anliggender op, tilbyde adgang til kultur og uddannelse til befolkningen i fattige lande og regioner, henlede opmærksomheden på illegale indvandreres vanskelige situation, forbedre vilkårene for folk, som arbejder i kunstinstitutioner osv. Kunstaktivister reagerer med andre ord på den moderne velfærdsstats stigende kollaps og forsøger at erstatte velfærdsstaten og NGO'erne, som af forskellige grunde ikke kan eller vil opfylde deres rolle. Kunstaktivister vil gerne være til nytte, ændre verden, gøre verden til et bedre sted, men på samme tid vil de ikke ophøre med at være kunstnere. Og det er punktet, hvor teoretiske, politiske og endda rent praktiske problemer opstår.

Kunstaktivismens forsøg på at kombinere kunst og social handling er kommet under angreb fra disse to mod-

satrettede perspektiver: det traditionelt kunstneriske og det traditionelt aktivistiske. Den traditionelle kunstkritik opererer i forhold til ideen om kunstnerisk kvalitet. Fra det synspunkt synes kunstaktivismen ikke at være god nok rent kunstnerisk: Mange kritikere siger, at kunstaktivismens moralsk gode intentioner træder i stedet for kunstnerisk kvalitet. Den slags kritik er faktisk let at affeje. I det tyvende århundrede blev alle kvalitets- og smagskriterier ophævet af forskellige kunstneriske avantgarder, så derfor giver det i dag ingen mening at appellere til dem igen. Imidlertid er kritikken fra den anden side langt mere seriøs og kræver et udførligt kritisk svar. Denne kritik opererer hovedsaglig i forhold til begreberne “æstetisering” og “spektakularitet”. En vis intellektuel tradition, den som er rodfæstet i Walter Benjamins og Guy Debords tekster, fremfører, at æstetisering og spektakularisering af politik, inkl. politisk protest, er en dårlig ting, fordi det bortleder opmærksomheden fra de politiske protesters praktiske mål for i stedet at handle om deres æstetiske form. Og det betyder, at kunst ikke kan bruges som middel til en virkelig politisk protest, for brugen af kunst til politisk handling æstetiserer nødvendigvis denne handling, gør denne handling til et spektakel, og neutraliserer derved denne handlingens praktiske virkning. Det er for eksempel tilstrækkeligt at huske på den nylige Berlin Biennale, som Artur Żmijewski kuraterede, og kritikken den fremkaldte – fra forskelligt ideologisk hold blev den beskrevet som en zoo for kunstaktivister.

Med andre ord bliver den kunstneriske del af kunstaktivismen ofte set som den primære årsag til, at denne aktivisme slår fejl på det pragmatiske, praktiske plan – planet for dens umiddelbare sociale og politiske indflydelse. I vores samfund bliver kunst ofte set som unyttig. Så det virker, som om at denne kvasi-ontologiske nytteløshed inficerer kunstaktivismen og dømmer den til at mislykkes. Samtidig bliver kunst set som noget, der i sidste ende fejrer og æstetiserer status quo og således underminerer vores vilje til at ændre den. Så vejen ud af den situation ser man oftest i den

fuldstændige opgivelse af kunst – som om social og politisk aktivisme aldrig slår fejl, så længe den ikke er inficeret af kunstvira.

Kritikken af kunst som noget unyttigt og derfor moralsk og politisk dårligt er ikke ny. Tidligere tvang denne kritik mange kunstnere til at opgive kunst fuldstændig og begynde at praktisere noget mere nyttigt, noget moralsk og politisk korrekt. Imidlertid har kunstaktivismen ikke travlt med at opgive kunst, men forsøger i stedet at gøre selve kunsten nyttig. Dette er en historisk ny position. Det nye ved den bliver ofte relativiseret med en henvisning til et fænomen som den russiske avantgarde, der som bekendt ville ændre verden med kunst som middel. For mig virker denne henvisning ukorrekt. De russiske avantgardekunstnere i 1920'erne troede på deres evne til at ændre verden, fordi deres kunstneriske praksis på den tid blev støttet af de sovjetiske autoriteter. De vidste, at magten var på deres side. Og de håbede, at denne støtte ikke ville aftage med tiden. Samtidskunstaktivismen har på den anden side ingen grund til at gå ind for ekstern politisk støtte. Kunstaktivismen handler på egne veje og regner kun med dens eget netværk og en svag og uvis finansiel støtte fra progressivt indstillede kunstinstitutioner. Det er, som jeg sagde, en ny situation, og den kalder på ny teoretisk refleksion.

Det centrale mål for denne teoretiske refleksion er dette: at analysere den præcise betydning og politiske funktion af ordet “æstetisering”. Jeg mener, at en sådan analyse gør det muligt for os at præcisere diskussionerne om kunstaktivisme og stedet, den er placeret og handler. Jeg vil argumentere for, at ordet “æstetisering” i dag bruges på en forvirret og forvirrende måde. Når man taler om “æstetisering”, henviser man ofte til forskellige og endda modstridende teoretiske og politiske handlinger. Årsagen til den forvirring er inddelingen af selve samtidskunstudøvelsen i to forskellige domæner: kunst i ordets egentlige betydning og design. I de to domæner betyder æstetisering to forskellige ting. Lad os analysere denne forskel.

Æstetisering som revolution

I designdomænet indebærer æstetiseringen af visse tekniske redskaber, varer eller begivenheder et forsøg på at gøre dem mere attraktive, forførende og appellerende for brugeren. Her udelukker æstetiseringen ikke anvendelsen af et æstetiseret, designet objekt, men derimod har den som mål at forbedre og sprede denne brug ved at gøre den mere tiltalende. I den betydning burde vi faktisk se hele den førmoderne fortids kunst som, ikke kunst, men design. Faktisk talte de antikke grækere om “*techne*” – uden at skelne mellem kunst og teknologi. Hvis man ser på kunsten fra det antikke Kina, finder man veludformede redskaber til religiøse ceremonier og veludformede hverdagsobjekter, som retsfunktionærer og intellektuelle brugte. Det samme kan siges om kunst i det antikke Egypten og i Inkariget: Det er ikke kunst i ordets moderne betydning, men design. Og det samme kan siges om kunsten i de gamle europæiske regimer før Den Franske Revolution: her finder vi også religiøst design, eller magtens og velstandens design. Under de nuværende forhold er design blevet allestedsnærværende. Næsten alt vi bruger er professionelt designet til at blive mere attraktivt for brugeren. Det er det vi mener, når vi taler om en veludformet vare: det er “et sandt kunstværk”, som vi siger om en iPhone, et smukt fly osv.

Det samme kan også siges om politik. Vi lever i en tid af politisk design, af professionel billedproduktion. Når man f.eks. snakker om æstetiseringen af politik med henvisning til, lad os sige Nazityskland, så mener man ofte æstetisering som design – i et forsøg på at gøre nazi-bevægelsen mere attraktiv, mere forførende. Man tænker på de sorte uniformer, de natlige *fakelzüge* osv. Her er det vigtigt at indse, at den forståelse af æstetisering som design ikke har noget som helst at gøre med den måde, hvorpå Walter Benjamin brugte begrebet æstetisering, eftersom han talte om fascismen som æstetiseringen af politik. Dette andet begreb om æstetisering har ikke oprindelse i design, men i moderne kunst.

Faktisk henviser kunstnerisk æstetisering ikke til et forsøg på at gøre funktionen af et givent teknisk redskab mere attraktivt for brugeren. Tværtimod betyder kunstnerisk æstetisering at sætte dette redskab ud af kraft, den voldelige annullering af dets praktiske brugbarhed og nyttevirkning. Vores nutidige opfattelse af kunst og kunstæstetisering har rødder i Den Franske Revolution og beslutningerne, som blev taget af den franske revolutionære regering angående objekterne, som denne regering nedarvede fra det gamle regime. Et regimeskifte – og især et radikalt skifte, som det der blev indført med Den Franske Revolution – er som regel ledsaget af en ikonoklastisk bølge. Man kunne følge disse bølger i tilfældene med protestantismen, Spaniens kolonisering af Amerika eller de socialistiske regimers fald i Østeuropa. De franske revolutionære valgte en anden retning: I stedet for at ødelægge de hellige og profane objekter, som tilhørte det gamle regime, satte de dem ud af kraft, eller rettere: æstetiserede dem. Den Franske Revolution forvandlede det gamle regimes design til, hvad vi i dag kalder kunst, dvs. objekter som ikke er til brug, men til ren beskuelse. Denne voldelige, revolutionære handling at æstetisere det gamle regime skabte kunsten, som vi kender den i dag. Før Den Franske Revolution var der ingen kunst, kun design. Efter Den Franske Revolution opstod kunsten – som designens død.

Den revolutionære æstetiks oprindelse blev konceptualiseret af Immanuel Kant i sin *Kritik af dømmekraften*. Ikke så langt inde i teksten gør Kant den politiske kontekst klar. Han skriver:

Når nogen spørger mig, om jeg finder det palads skønt, som jeg ser foran mig, så kan jeg ganske vist svare, at jeg ikke holder af den slags ting ... ; jeg kan derudover på god rousseauistisk vis skælde ud over forfængeligheden hos de store, der anvender folkets sved på så overflødige ting ... Alt dette kan man indrømme mig og godtage; blot er der ikke tale om det nu

... Man må ikke være det mindste optaget af sagens eksistens, men derimod aldeles ligegyldig i så henseende, for at spille dommer i smagens anliggender.¹

Kant er ikke interesseret i, at paladset findes som en repræsentation af rigdom og magt. Han er dog villig til at acceptere paladset som æstetiseret, dvs. negeret, gjort ikke-eksisterende for al praktisk brug, reduceret til ren form. Her opstår det uundgåelige spørgsmål: Hvad skal man sige til, at de franske revolutionære erstattede den totale ikonoklastiske ødelæggelse med beslutningen om at sætte det gamle regimes æstetik ud af kraft? Og er den teoretiske legitimering af denne sætten det æstetiske ud af kraft, som næsten samtidigt blev fremsat af Kant, et tegn på det europæiske borgerskabs kulturelle svaghed? Måske ville det have været bedre at nedbryde det gamle regimes lig fuldstændigt i stedet for at udstille liget som kunst, som et objekt for ren æstetisk betragtning. Jeg vil argumentere for, at æstetisering er en meget mere radikal form for død end traditionel ikonoklasme.

Allerede i løbet af det nittende århundrede blev museer ofte sammenlignet med gravpladser, og museumsinspektører med gravere. Imidlertid er der meget mere gravplads over museet, end der er over en virkelig gravplads. Virkelige gravpladser udstiller ikke ligene af de døde, de skjuler dem. Dette gælder også de egyptiske pyramider. Ved at skjule ligene skaber gravpladserne et obskurt, skjult rum af mystik og antyder derved muligheden for genopstandelse. Vi har alle læst om spøgelse, vampyrer der forlader deres grave og andre udøde væsner, der strejfer omkring på gravpladser om natten. Vi har også set film om en nat på et museum: Når der ikke er nogen der kigger, kommer kunstværkernes døde kroppe til live. Men museet i dagslys er et sted for definitiv død, det tillader ingen genopstandelse, ingen tilbagevenden af fortiden. Museet institutionaliserer den virkelig radikale, ateistiske, revolutionære vold, der demonstrerer fortiden som uhelbredeligt død. Det er en ren materialistisk død

uden tilbagevenden – det æstetiserede materielle lig fungerer som et vidnesbyrd om umuligheden af genopstandelse. (Det er faktisk derfor, at Stalin insisterede så kraftigt på at udstille den døde Lenins krop permanent for offentligheden. Lenins mausolæum er en synlig garanti for, at Lenin og leninismen i sandhed er død. Det er også derfor, at de nuværende ledere af Rusland ikke skynder sig at begrave Lenin, i modsætning til mange russeres opfordringer til at få det gjort. De ønsker ikke leninismens tilbagevenden, som ville muliggøres hvis Lenin blev begravet.)

Siden Den Franske Revolution er kunst således blevet forstået som fortidens virkningsløse og offentligt udstillede lig. Denne kunstforståelse har indtil nu bestemt de postrevolutionære kunstneriske strategier. I en kunstkontekst betyder det at æstetisere nutidens ting, at man opdager deres dysfunktionelle, absurde og uhåndterlige karakter, alt det som gør dem ubrugelige, ineffektive og forældede. At æstetisere nutiden betyder at forvandle den til død fortid. Med andre ord er kunstnerisk æstetisering det modsatte af æstetisering ved hjælp af design. Målet for design er æstetisk forbedring af status quo, at gøre den mere attraktiv. Kunsten accepterer også status quo, men accepterer den som et lig, efter dens forvandling til ren repræsentation. I den forstand ser kunsten det samtidige ikke bare fra det revolutionære, men snarere fra det postrevolutionære perspektiv. Man kan sige, at moderne kunst og samtidskunst ser modernitet og det samtidige på samme måde som de franske revolutionære så det gamle regimes design – som allerede forældet, reducerbart til ren form, allerede et lig.

Æstetisering af moderniteten

Faktisk gælder dette især de avantgardistiske kunstnere, som ofte fejlagtigt bliver fortolket som værende forløbere for en ny teknologisk verden, som indvarsler det teknologiske fremskridts avantgarde. Intet er længere væk fra den

historiske sandhed. Selvfølgelig var kunstnerne i den historiske avantgarde interesseret i industrialiseret modernitet. Men de var kun interesseret i teknologisk modernitet med det formål at æstetisere moderniteten, sætte den ud af kraft, for at afdække fremskridtets ideologi som fantasmagorisk og absurd. Når man taler om avantgarden og dens forhold til teknologi, har man ofte en specifik historisk figur i tankerne: Filippo Tommaso Marinetti og hans "Futuristisk manifest", som blev udgivet på forsiden af avisen *Figaro* i 1909.² Teksten fordømte borgerskabets "passéistiske" kulturelle smag og fejrede skønheden ved den nye industrielle civilisation ("en buldrende bil, som virker til at være drevet af maskingeværskud, er smukkere end *Nike fra Samotrake*"), forherligede krigen som "verdens hygiejne" og ville "ødelægge alle slags museer, biblioteker og akademier". Identifikationen med fremskridtets ideologi synes her at være fuldstændig. Imidlertid udgav Marinetti ikke sit futuristiske manifest isoleret, men inkluderede det i en historie, som begynder med en beskrivelse af, hvordan han en nat afbrød en lange samtale om poesi, han havde med sine venner, og bad dem om at rejse sig og køre langt væk i en hurtig bil. Og det gjorde de så. Marinetti skriver: "Og som unge løver forfulgte vi døden ... Det eneste som kunne dræbe os, var ønsket om at blive befriet fra vores tyngende mod." Og befrielsen fandt sted. Marinetti beskriver den natlige køretur nærmere: "Fandens også! Ååh! Jeg gjorde processen kort og kastede mig med afsky i en grøft med bilhjulene i vejret. O modergrøft, overfyldt af muddervand! ... Jeg labbede din styrkende pløre i mig, den mindede mig om min sudanesiske ammes velsignede bryster."

Jeg vil ikke opholde mig for længe ved figuren med tilbagekomsten til morens skød og ammens bryster efter frenetisk bilkørsel mod døden, det er alt sammen tilstrækkelig åbenlyst. Det er nok at sige, at Marinetti og hans venner blev hejst op fra grøften af nogle fiskere og, som han skriver, "nogle gigtrystende naturalister", dvs. af de samme passéister, som manifestet er rettet mod. På den måde åbner

manifestet med en beskrivelse af dets eget programs fiasko. Og så er det ikke nogen overraskelse, at det tekstfragment, der følger manifestet, gentager nederlagsfiguren. Ved at følge fremskridtets logik forudser Marinetti fremkomsten af en ny generation, for hvilken han og sine venner til gengæld vil fremstå som de forhadte passéister, der skal smadres. Men han skriver, at når repræsentanterne for den kommende generation kommer for at smadre dem, så vil de finde dem i “en vinternat langt ude på landet, under et trist skjul hvorpå regnen trommer monotont, og de vil se os sammenkrøbne om vores skælvende fly, mens vi varmer hænderne om flammerne fra et bål af de bøger, vi skriver nu.”

Den passage viser, at æstetisering af teknologisk drevnen modernitet for Marinetti ikke handler om at forherlige eller forsøge at forbedre den, at gøre den mere effektiv ved hjælp af bedre design. På den anden side så Marinetti lige fra begyndelsen af sin kunstneriske karriere moderniteten i bakspejlet, som om den allerede var faldet fra hinanden, som om den allerede var noget fra fortiden, og han forestillede sig selv i Historiens grøft eller i bedste fald sidde på landet under uafbrudt postapokalyptisk regn. Og i denne udsigt i bakspejlet ligner den teknologisk drevne, fremskridtsorienterede modernitet en total katastrofe. Det er næppe et optimistisk perspektiv. Marinetti forudser sit eget projekts fiasko, men han forstår denne fiasko som selve fremskridtets fiasko, som kun efterlader sig affald, ruiner og personlige katastrofer.

Jeg har citeret Marinetti temmelig længe, for det er netop Marinetti, Benjamin indkalder som det afgørende vidne, når Benjamin i efterordet til sit berømte essay “Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder” formulerer sin kritik af æstetiseringen af politik som den fascistiske overtagelse par excellence; en kritik som stadig er tungtvejende i dens forsøg på at sammenføre kunst og politik.³ For at gøre sin pointe klar citerer Benjamin en senere tekst af Marinetti om Den Italiensk-etiopiske Krig, hvor Marinetti drager paralleller mellem moderne krigsme-

toder og de digteriske og kunstneriske metoder, som de futuristiske kunstnere brugte. Marinetti taler i denne tekst om “menneskekroppens metallificering”. “Metallificering” kan her kun betyde en ting: kroppens død og forvandling til et lig, forstået som et kunstobjekt. Benjamin fortolker denne tekst som en kunstens krigserklæring mod livet, og opsummerer det fascistiske politiske program med følgende ord: “Fiat ars – pereat mundus” (Lad kunsten ske fyldest, om så verden forgår derved). Og Benjamin skriver endvidere, at fascismen er fuldendelsen af *l’art pour l’art*-bevægelsen.

Benjamin’s analyse af Marinetti’s retorik er ganske vist korrekt. Men der er stadig et afgørende spørgsmål: Hvor troværdig er Marinetti som vidne? Marinetti’s fascisme er allerede en æstetiseret fascisme – fascisme forstået som en heroisk accept af nederlag og død. Eller som ren form, en ren repræsentation som en forfatter laver af fascismen, mens denne forfatter sidder alene under uafbrudt regn. Den virkelige fascisme ønsker selvfølgelig ikke nederlag, men sejr. I de sene 1920’ere og i 1930’erne blev Marinetti faktisk også mindre og mindre indflydelsesrig i den italienske fascistbevægelse, som netop ikke praktiserede æstetiseringen af politik, men politiseringen af æstetik ved at bruge Novecento og neoklassicisme og, ja, også futurisme som dens politiske mål, eller, kan man sige, som dens politiske design.

I sit essay modstiller Benjamin den fascistiske æstetisering af politik og den kommunistiske politisering af æstetik. Imidlertid var grænserne for russisk og sovjetisk kunst trukket på en meget mere kompliceret måde. Vi snakker i dag om den russiske avantgarde, men de russiske kunstnere og digtere snakkede dengang om russisk futurisme, og derpå suprematisme og konstruktivisme. I de bevægelser finder vi det samme fænomen med æstetiseringen af sovjetkommunismen. Allerede i sin tekst “Om museet” (1919) opfordrer Kazimir Malevitj sine kammerater til at brænde den kunstneriske kulturarv fra de forrige epoker, men også til at acceptere det faktum, at “alt vi laver bliver lavet for

krematoriet”.⁴ Samme år anfører Malevitj i sin tekst “Gud er ikke styrtet”, at opnåelse af perfekte materielle betingelser for den menneskelige eksistens, som kommunisterne efterstræbte, er ligeså umulig at opnå som perfektionen af den menneskelige sjæl, som kirken tidligere efterspurgte.⁵ Grundlæggeren af den sovjetiske konstruktivisme, Vladimir Tatlin, byggede en model af sit berømte *Monument for den tredje internationale*, som skulle have kunnet rotere, og senere byggede han et fly, som ikke kunne flyve (det såkaldte *Letatlin*). Også her blev sovjetkommunismen æstetiseret fra perspektivet af dens historiske fiasko, af dens kommende død. Og igen i Sovjetunionen blev æstetiseringen af politik senere forvandlet til politiseringen af æstetik, dvs. til brugen af æstetik til politiske mål, som politisk design.

Jeg vil selvfølgelig ikke sige, at der ikke er forskel på fascismen og kommunismen, forskellen er enorm og afgørende. Jeg vil bare sige, at modstillingen af fascismen og kommunismen ikke sammenfalder med forskellen på æstetiseringen af politik, som har rod i moderne kunst, og politiseringen af kunst, som har rod i politisk design.

Jeg håber, at de to divergerende og endda modstridende opfattelser af æstetisering – kunstnerisk æstetisering og designæstetisering – og deres politiske funktion nu er blevet mere klar. Design vil forandre virkeligheden, status quo, og forbedre virkeligheden for at gøre den mere attraktiv og bedre at bruge. Kunst synes at acceptere virkeligheden, som den er, og acceptere status quo. Men kunst accepterer status quo som dysfunktionel, som allerede mislykket; dvs. fra det revolutionære eller endda postrevolutionære perspektiv. Samtidskunsten sætter vores samtidighed ind på kunstmuseer, fordi den ikke tror på de nuværende eksistensbetingelsers stabilitet, og det i sådan en grad, at samtidskunsten ikke engang prøver på at forbedre de betingelser. Ved at sætte status quo ud af kraft varslers kunsten sin kommende revolutionære overstyrtelse. Eller en ny global krig. Under alle omstændigheder en begivenhed der vil gøre helheden af samtidskulturen forældet, inkl. dens bestræbelser og for-

udberegninger, ligesom Den Franske Revolution gjorde alle bestræbelser og intellektuelle forudannelser forældede, inkl. det gamle regimes utopier.

Samtidskunstaktivisme er arvtager til de to modstridende traditioner for æstetisering. På den ene side politiserer kunstaktivismen kunsten og bruger kunst som politisk design, dvs. som et redskab i dagens politiske kamp. Denne brug er fuldstændig berettiget, og enhver kritik af denne brug ville være absurd. Design er en integreret del af vores kultur, og det ville ikke give mening at forbyde politiske modstandsbevægelser at bruge design under påskud af, at denne brug leder til spektakulariseringen, teatraliseringen af den politiske protest. Der er, når alt kommer til alt, god teater og dårlig teater.

Men kunstaktivismen kan ikke flygte fra en langt mere radikal, revolutionær tradition for æstetiseringen af politik: anerkendelsen af sin egen fiasko, forstået som et forvarsel og en foregribelse af den kommende fiasko for status quo i dens helhed, uden at levne plads til dens mulige forbedring eller korrektion. Det faktum at samtidskunstaktivister er fanget i den modsigelse, er en god ting. For det første er det kun selvmodsiggende praksisser, som er sande i en dybere forståelse af verden. Og for det andet viser kunsten i dagens verden kun muligheden for revolution som en radikal forandring hinsides horisonten af vores nuværende ønsker og forventninger.

Æstetisering og u-vendingen

Dermed lader moderne kunst og samtidskunst os se på den historiske periode, vi lever i, fra perspektivet af dens afslutning. Angelus Novus-figuren, som Benjamin beskriver den, beror på den kunstneriske æstetiserings teknik, som den blev udøvet i den postrevolutionære europæiske kunst.⁶ Her finder vi den klassiske beskrivelse af filosofisk metanoia, af blikkets omvending: Angelus Novus vender fremtiden ryg-

gen og ser tilbage på for- og nutiden. Han bevæger sig stadig ind i fremtiden, men baglæns. Filosofi er umulig uden den slags metanoia, uden blikkets omvendning. Derfor var – og er – det centrale filosofiske spørgsmål: Hvordan er filosofisk metanoia mulig? Hvordan vender filosofen sit blik fra fremtiden mod fortiden og anlægger en reflektiv, sand filosofisk holdning til verden? I ældre tid blev svaret givet af religion: Man troede på, at gud (eller guderne) ville lukke den menneskelige sjæl op for muligheden for at forlade den fysiske verden, og så se tilbage på den fra en metafysisk position. Senere tilbød den hegelianske filosofi muligheden for metanoia: Man kunne se tilbage, hvis man tilfældigvis var til stede ved historiens afslutning, i øjeblikket hvor den menneskelige sjæls videre fremskridt blev umulig. I vores postmetafysiske tid er svaret oftest blevet formuleret i vitalistiske vendinger: Man vender tilbage, hvis man når til grænsen for sin egen styrke (Nietzsche), hvis ens begær er undertrykt (Freud) eller hvis man erfarer dødsangst eller tilværelsens ekstreme kedsomhed (Heidegger).

Men der er ikke noget i Benjamins tekst, der indikerer et sådant personligt, eksistentielt vendepunkt, der er kun en henvisning til moderne kunst, til et billede af Klee. Benjamins *Angelus Novus* vender fremtiden ryggen, fordi han ganske enkelt ved, hvordan man gør det. Det ved han, fordi han lærte den teknik fra moderne kunst, og fra Marinetti. I dag behøver filosofen ikke noget subjektivt vendepunkt, nogen virkelig begivenhed, et møde med døden eller med noget radikalt andet eller nogen radikalt anden. Efter Den Franske Revolution udviklede kunsten teknikker til at sætte status quo ud af kraft, som de russiske formalister meget passende beskrev som “reduktion”, “*nullets form/nulpunktstrategi*” og “defamiliarisering”. I vores tid skal filosofen bare kaste et blik på moderne kunst, og så vil han eller hun vide, hvad der skal gøres. Og det er præcis, hvad Benjamin gjorde. Kunst lærer os, hvordan vi praktiserer metanoia, en u-vending på vejen mod fremtiden, på fremskridtets vej. Da Malevitj forærede Daniil Kharms et eksemplar af sine egne

bøger, er det ikke tilfældigt, at han skrev “Gå ud og stop fremskridtet” i dedikationen.

Og filosofi kan lære sig ikke bare horisontal metanoia – u-vendingen på fremskridtets vej – men også vertikal metanoia: omvendingen af opadgående mobilitet. I den kristne tradition havde denne omvendelse navnet “*kenosis*”. I den forstand kan moderne kunst og samtidskunst kaldes *kenotisk*.

Traditionelt forbinder vi ganske vist kunst med en bevægelse imod perfektion. Det er meningen, at kunstnere skal være kreative. Og at være kreativ betyder selvfølgelig at føje noget nyt til verden, men også noget bedre: bedre funktioner, bedre udseende, noget mere attraktivt. Alle de forventninger giver mening, men som jeg allerede har sagt, bliver de i dagens verden allesammen forbundet med design og ikke med kunst. Moderne kunst og samtidskunst vil ikke gøre tingene bedre, men værre, og ikke forholdsvis værre, men radikalt værre: for at lave dysfunktionelle ting ud af funktionelle ting, for at forråde forventninger, for at afdække den usynlige døds tilstedeværelse, der hvor vi er tilbøjelige til kun at se liv.

Det er derfor, at moderne kunst og samtidskunst ikke er populær, og det er netop, fordi kunst går imod den måde, hvorpå det er meningen, at tingene skal forløbe. Vi er alle klar over den kendsgerning, at vores civilisation er baseret på ulighed, men vi er tilbøjelige til at tro, at den ulighed skal udbedres ved opadgående mobilitet, ved at lade folk realisere deres talenter, deres evner. Vi er med andre ord parate til at protestere mod den ulighed, som det eksisterende magtsystem dikterer, men vi er samtidig parate til at acceptere forestillingen om den ulige fordeling af medfødte evner og talenter. Men det er åbenlyst, at troen på medfødte evner og talenter er den værste form for socialdarwinisme, biologisme og faktisk også neoliberalisme, med dens forestilling om menneskelig kapital. I sine forelæsninger om “biopolitikens fødsel” understreger Michel Foucault, at det neoliberale begreb om menneskelig kapital har en utopisk dimension, og at den i virkeligheden udgør den utopi-

ske horisont for dagens kapitalisme.⁷

Som Foucault viser, holder mennesket her op med at blive set som ren arbejdskraft, der sælges på det kapitalistiske marked. I stedet for bliver individet ejer af et ikkefremmedgjort sæt af kvaliteter, dueligheder og evner, som dels er arvelige og medfødte og dels er produceret af uddannelse og pasning, primært fra ens egne forældre. Her taler vi med andre ord om en original investering gjort af naturen selv. Verdens-“talentet” udtrykker tilstrækkeligt dette forhold mellem natur og investering: talent som en medfødt gave og dertil en vis portion penge. Her bliver den utopiske dimension ved den neolibérale forestilling om menneskelig kapital meget klar. Deltagelse i økonomien mister sin karakter af fremmedgjort og fremmedgørende arbejde. Mennesket bliver en værdi i sig selv. Og endnu vigtigere: Forestillingen om menneskelig kapital, som Foucault viser det, udviser modsætningen mellem forbruger og producent; en modsætning som risikerer at rive mennesket fra hinanden under normale kapitalistiske vilkår. Foucault viser, at med hensyn til menneskelig kapital, så bliver forbrugeren en producent. Forbrugeren producerer sin egen tilfredsstillelse. Og på den måde lader forbrugeren sin menneskelige kapital vokse.⁸

I begyndelsen af 1970'erne blev Joseph Beuys inspireret af ideen om menneskelig kapital. I sine berømte Achberger-forelæsninger, som blev udgivet under titlen *Kunst=Kapital*, argumenterer han for, at alle økonomiske aktiviteter burde forstås som kreative praksisser, så alle derved bliver kunstnere.⁹ Således vil det udvidede kunstbegreb (*erweiterter Kunstbegriff*) være sammenfaldende med det udvidede økonomibegreb (*erweiterter Ökonomiebegriff*). Beuys forsøger her at overvinde den ulighed, som for ham er symboliseret ved forskellen mellem kreativt, kunstnerisk arbejde og ikkekreativt, fremmedgjort arbejde. At sige at alle er kunstnere, betyder for Beuys at indføre universel lighed ved hjælp af mobiliseringen af alles menneskelige kapital og dens aspekter og bestanddele, som forbliver skjulte og uvirkosomme under normale markedsvilkår. Imidlertid blev

det under diskussionerne, der fulgte forelæsningerne, klart, at Beuys' forsøg på at basere social og økonomisk lighed på lighed mellem kunstnerisk og ikkekunstnerisk aktivitet ikke rigtig virkede. Årsagen til det er simpel: Ifølge Beuys er et menneske kreativt, fordi naturen gav ham/hende den første menneskelige kapital, nemlig evnen til at være kreativ. Så den kunstneriske praksis forbliver afhængig af naturen, og derved af den ulige fordeling af medfødte evner.

Imidlertid forblev mange venstreorienterede og socialistiske teoretikere fortryllet af ideen om opadgående mobilitet, det være sig individuelt eller kollektivt. Dette kan illustreres med et berømt citat fra slutningen af Lev Trotskijs bog *Revolution og litteratur*:

Social konstruktion og psykofysisk selvuddannelse bliver to sider af samme forløb. Alle kunstarterne – litteratur, drama, maleri, musik og arkitektur – vil forlene forløbet med en smuk form ... Mennesket bliver umådeligt stærkere, klogere og snedigere; hans krop bliver mere harmonisk, hans bevægelser mere rytmiske, hans stemme mere musikalsk ... Det gennemsnitlige menneske vil nå Aristoteles', Goethes eller Marx' højder. Og over dette højdedrag vil der opstå nye højdepunkter.¹⁰

Det er denne kunstneriske, sociale og politiske alpinisme – i dens borgerlige og socialistiske form – som moderne kunst og samtidskunst prøver at befri os fra. Moderne kunst er lavet imod den medfødte evne. Den udvikler ikke men ophæver “menneskeligt potentiale”. Den virker ikke ved udvidelse, men ved reduktion. Faktisk kan en virkelig politisk forandring ikke opnås efter talentets, indsatsens og konkurrencens logik, som den nuværende markedsøkonomi er baseret på, men kun ved metanoia og *kenosis* – ved en u-vending i forhold til fremskridtsbevægelsen, en u-vending i forhold til presset fra den opadgående mobilitet. Det er kun på den måde, vi kan undslippe presset fra vores egne

evner og talenter, som underkuer og udmatter os ved at tilskynde os til at bestige det ene bjerg efter det andet. Det er kun, hvis vi lærer at æstetisere manglen på evner såvel som evnernes tilstedeværelse, og således ikke skelner mellem sejr og fiasko, at vi undslipper den teoretiske blokering, som bringer samtidskunstaktivismen i fare.

Der er ingen tvivl om, at vi lever i en tid af total æstetisering. Den kendsgerning bliver ofte fortolket som et tegn på, at vi er nået til en tilstand efter historiens afslutning, eller en tilstand af total udmattelse, som umuliggør yderligere historisk handling. Men som jeg har forsøgt at påvise, er sammenhængen mellem total æstetisering, historiens afslutning og udmattelsen af vitale energier en illusion. Ved at bruge lektien fra moderne kunst og samtidskunst er vi i stand til at æstetisere verden fuldstændigt – dvs. at se på den, som var den allerede et lig – uden nødvendigvis at være anbragt ved historiens afslutning eller ved ophøret af vores vitale kræfter. Man kan æstetisere verden og på samme tid handle inden for den. Total æstetisering blokerer faktisk ikke politisk handling, men forstærker den. Total æstetisering betyder, at vi ser på den nuværende status quo som allerede død, allerede ophævet. Og det betyder endvidere, at alle handlinger, som er rettet mod stabiliseringen af status quo, i sidste ende vil vise sig som virkningsløse, og alle handlinger, som er rettet mod ødelæggelsen af status quo, vil i sidste ende lykkes. Total æstetisering udelukker dermed ikke bare politisk handling, den skaber også en ultimativ horisont for vellykkede politiske handlinger, hvis de handlinger har et revolutionært perspektiv.

Slutnoter

¹ Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*, ed. Paul Guyer (Cambridge: Cambridge University Press 2000), 90–91. [Immanuel Kant, *Kritik af den æstetiske dømmekraft*. Oversat af Carsten Juhl. Billedkunstskolerne 2006, s. 52]

² F. T. Marinetti, “The Foundation and Manifesto of Futurism,” in *Critical Writings* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2006), p. 11–17. [Her oversat til dansk efter den engelske udgave og den norske oversættelse fra *Rett Kopi dokumenterer fremtiden*, 2007, samt den svenske oversættelse fra *Moderna manifest 1, Futurism och dadaism*, 1973. O.a.]

³ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” *Illuminations* (New York: Schocken, 1992).

⁴ Kazimir Malevich, “On the Museum”, in *Essays on Art*, vol. 1 (New York: George Wittenborn, 1971), 68-72

⁵ Kazimir Malevich, “God is Not Cast Down”, *ibid.*, 188-223

⁶ Walter Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte,” in *Gesammelte Schriften*, vol. 1–2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974)

⁷ Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France 1978–1979* (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 215ff

⁸ *Ibid.*, 226

⁹ Joseph Beuys, *Kunst=Kapital* (Wangen/Allgäu: FIU-Verlag, 1992)

¹⁰ Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, ed. William Keach (Chicago: Haymarket Books, 2005), 207