

Mimesis och den moderna konsten

En studie av Theodor W. Adornos konstfilosofi

Av: Karl Bergh

Handledare: Anders Bartonek

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande

C-uppsats 15hp

Filosofi | höstterminen 2016



Abstract

The focus of this essay is to examine and reconstruct one of Theodor Adorno's most enigmatic philosophical concepts – the notion of *mimesis*. Mimesis is a fundamental pole in language, relating to imitation and mimicry. It plays an important role in all of Adorno's writings, although it is rarely if ever defined rigorously as a concept. In this essay I will develop an analysis of the mimetic that traces Adorno's use of the concept in two of his major works: *The Dialectic of Enlightenment* and *Aesthetic Theory*. Adorno relates the question of mimesis to the dichotomy of nature and culture, it manifests as a mediating link between the two. Mimesis is a central trait in all culture in the sense that it is the means by which humans explain their position in the world they inhabit. By mimicking the world around them, the dangers of this world become intelligible and, ultimately, exploitable in human affairs. In this sense the spheres of nature and culture are revealed as an interconnected whole within the mimetic logic of identification. This reading of mimesis marks in a broader sense the ontological status that Adorno ascribes to aesthetics: the mimetic is at the same time an element of linguistic ontology and a thoroughly aesthetic notion. This essay will explore this reading of mimesis and develop the notion within the framework of the nature/culture dichotomy, focusing on Adorno's theory of prehistoric mimesis in ancient society and modern mimesis in radical art. The mimetic pole is central to the workings of the new and the unknown in the aesthetic sphere and it is a crucial element in Adorno's theory of modern aesthetics. A study of Adorno's notion of mimesis has a potential to illustrate the significance he attributes to aesthetics overall. Through the mimetic element inherent in art, aesthetics becomes more than just a field of experience, it marks a central element in all human conduct.

Keywords

Adorno, mimesis, modern art, Aesthetic theory, nature/culture, non-identity

Innehållsförteckning:

<i>Inledning</i>	1
<i>Syfte och frågeställning</i>	3
<i>Disposition och metod</i>	3
<i>1.0 Mimesis och natur i Upplysningens dialektik</i>	4
<i>1.1 Om Adorno och Horkheimers syn på Upplysningens väsen</i>	6
<i>1.2 Odysseus och sirenerna</i>	8
<i>1.3 Mimesis och det natursköna</i>	9
<i>1.4 Övergång om modern konst: mimesis av förtingligande</i>	11
<i>2.0 Mimesis och konst i Ästhetische Theorie</i>	13
<i>2.1 Konstens autonomi</i>	16
<i>2.2 Konstverket som bärare av mimetiskt minne</i>	17
<i>2.3 Om försoning av kultur och natur: att bekämpa totalitetens förtingligande</i>	20
<i>Sammanfattning</i>	23
<i>Litteraturförteckning</i>	25

Inledning

Theodor W. Adorno var en av de främsta tidiga tänkarna i den så kallade *Frankfurtskolan* som grundades i Tyskland på 1920-talet. Skolans program gick ut på att sammanföra olika samhälls-, sociala och humanistiska studiefält i syfte att etablera en rigorös och mångbottnad vetenskaplig samhällskritik. Liksom många av medlemmarna i Frankfurtskolan hade Adorno judisk härkomst och han flydde därför till Amerika kort efter det att den nazistiska regimen tog makten på 1930-talet. Exilen formade onekligen Adorno på djupet, bland annat skrev han två av sina viktigaste böcker i USA, *Minima moralia* och *Upplysningens dialektik*, och hans filosofi tycks i många avseenden genomgående vara rotad i denna upplevelse av exil (O'Connor 2013, s. 2-22).

Adorno var från början en fenomenologiskt skolad filosof men han arbetade också tidigt med musikalisk komposition och de estetiska och konstnärliga ämnesområdena intar en central roll i alla hans teoretiska arbeten. I *Ästhetische Theorie* som publicerades postumt år 1970 sammanför Adorno sina filosofiska och estetiska engagemang på ett väldigt produktivt och nyskapande sätt. Verket anses av vissa kritiker vara ett av de absolut viktigaste inom det estetiska studiefältet som publicerades under 1900-talet (O'Connor 2013, s. 2-7 och 147).

I den följande uppsatsen kommer jag att undersöka *Ästhetische Theorie*, ett av Adornos sista verk, i ljuset av ett av hans tidigare, *Upplysningens dialektik* som han skrev tillsammans med sociologen Max Horkheimer år 1947. Mitt huvudintresse är här hur Adorno förstår det mycket svårfångade begreppet "mimesis", vilket ligger i bakgrunden och är ett ständigt återkommande element i hela Adornos författarskap. Mimesis är ett centralt begrepp i *Ästhetische Theorie*, men ändå tycks själva termen i sig sällan eller aldrig få en någorlunda rigorös definition. Adornokännare som Frederic Jameson och Brian O'Connor har poängterat att Adorno använder mimesisbegreppet på ett sätt som antyder att det redan definierats innan alla texterna kom till. Det tycks på så sätt vara ett begrepp för något som enligt Adorno av nödvändighet måste framträda som ett överflöd ur texten, snarare än något klart avgränsat inom den teoretiska framställningens ramar (Jameson 2007, s. 64; O'Connor 2013, s. 151).

Även om mimesisbegreppet i en mening tycks vara lika gammalt som filosofin själv – redan Platon använde det i *Staten* för att omtala poeternas tvivealktiga berättarkonst – är det troligt att Adorno främst hämtade det från Walter Benjamin (Jameson 2007, s. 64-65). Hos Benjamin, och till viss grad även hos Adorno, framträder mimesis som återkomsten av kulturens undanträngda. Redan hos Platon definieras det mimetiska beteendet som filosofins utsida, det antas finnas ett glapp mellan mimesis och vetenskap (Platon 2003, s. 122-124). För Benjamin och Adorno är detta en fiktion som måste upplösas, enligt dem har mimesis alltid varit ett internt moment i rationaliteten och en grundläggande princip i filosofin. Som författare försöker Benjamin och Adorno överkomma denna

förträngning genom att skriva ut den mimetiska impulsen som är inneboende i all subjektivitet (Jameson 2007, s. 64-65).

Mimesis blir alltså ett väldigt viktigt begrepp för Adorno, men på sätt och vis tycks det bero just på att det för honom representerar en form av kommunikation som inte är fullt ut begreppslig. Mimesis motsätter sig det begreppsliga överlag, och det är just detta mimetiska motstånd som blir avgörande i Adornos läsning av det mimetiska beteendet. Som Brian O'Connor skriver framstår mimesis för Adorno som "the pre-conceptual human desire to imitate and to seek affinity with an other" (O'Connor 2013, s. 150). I den meningen är det också för Adorno i mer tekniska termer en väg att försona subjekt-objekt relationer på ett sätt som inte nödvändigtvis förtingligar någon av parterna. Hos Adorno kopplas mimesis med andra ord såsom en förbegreppslig affinitetsdrift till frågor om förtingligande och objektifiering.

I både *Upplysningens dialektik* och *Ästhetische Theorie* är det uppenbart att Adorno läser mimesis historia väsentligen som en historia av lidande och våld. Adorno förstår exempelvis främst det estetiska mimetiska uttrycket i den moderna konsten som ett materiellt minne av lidande. Konstverkets mimesis är nämligen för Adorno först och främst en representation av konstens våldsamma kulturella separation från naturen. Denna historiska aspekt av det mimetiska umbärandet är väldigt viktig hos Adorno och ett av den här uppsatsens huvudfokus kommer att riktas mot hur han kopplar den mimetiska principen till lidandets historia i upplysningens tidevarv och det moderna samhällets epok av naturbehärskning.

För Adorno är det väsentligt att den mimetiska polen i första hand är en neutral teknologi som människan historiskt sätt börjar använda i syfte att behärska och styra naturen. Detta komplicerar teorin i viss mån eftersom även upplysningen enligt Adorno har sina rötter i det mimetiska beteendets tidigare stadier av magi och mytologisk religion. Poängen är att det mimetiska har genomgått en transformation i modern tid och övergått från att förtingliga och förtrycka naturen till att bli ett av dess få återstående genuina uttryck. Genom konst och olika former av kritisk teori, exempelvis det Adorno kallar negativ dialektik, kan de i grunden mimetiska begreppen som från början användes repressivt av upplysningen och förnufts-kulten övergå till att bli redskap för att motverka den repression de orsakar på annat håll. Att Adorno i denna mening ser mimesis som ett egentligen neutralt redskap blir uppenbart av de många olika former av mimesis som han beskriver; det finns förnufts "mimesis av det livlösa" i upplysningens dialektik; det finns "mimesis av myten" i den tidiga grekiska konstens gestaltningar av skapelsenmyten; "mimesis av funktionalitet" i den funktionalistiska arkitekturen och "mimesis av mimesis" i nazismens imitation av den hedniska religionens ritualer – detta för att bara nämna några av Adornos exempel (Adorno 2013, s. 69 och 83; Horkheimer & Adorno 2011, s. 73 och 204). Mimesis är alltså verkligen ett mycket brett och ofta ambivalent fenomen i Adornos läsning som

återses i många motsägelsefulla former och sammanhang. Det har dock i alla dessa fall samma speciella inre logik av imitation och identifikation, och det är detta som kommer stå i fokus för den här uppsatsen.

Syfte och frågeställning

Syftet med den här uppsatsen är alltså att rekonstruera Theodor Adornos mimesisbegrepp. Vilken betydelse tillskriver han begreppet och vilken funktion intar det i relationen mellan natur och kultur? För att besvara den frågan kommer jag att behöva utforska vad Adorno överhuvudtaget förstår med begreppen natur respektive kultur, samt hur han kopplar dessa idéer till mimesisbegreppet. Natur/kultur dikotomin är väldigt omtvistad idag och jag tycker att det är intressant att utforska hur Adorno relaterar de två begreppen till varandra. Målet med uppsatsen är alltså att kartlägga mimesis estetiska funktion i *Ästhetische Theorie* i ljuset av den mer allmänna roll det spelar i *Upplysningens dialektik*. I en mening är det möjligt att sammanföra de två böckerna genom mimesis: begreppet återkommer konstant i de båda verken, även om dess innebörd skiftar något i de olika sammanhangen.

Disposition och metod

Uppsatsens första kapitel behandlar främst Adornos och Horkheimers användning av mimesisbegreppet i *Upplysningens dialektik*. Syftet med kapitlet är att klargöra den roll som den mimetiska drivkraften intar i den rekonstruktion av upplysningens historia som författarna skriver ut i boken. I *Upplysningens dialektik* används mimesisbegreppet på ett mer ontologiskt och historiefilosofiskt sätt än i *Ästhetische Theorie*, och bokens framställning av begreppet kommer därför att fungera som en mer generell bakgrund till begreppet i uppsatsen. I *Upplysningens dialektik* relaterar Adorno och Horkheimer exempelvis mimesis explicit till antropologiska frågor om det moderna subjektets uppkomst och historia. Dessa frågor utgör inte på samma sätt ett centralt tema för *Ästhetische Theorie*, även om problemen finns med i bakgrunden. Det andra kapitlet behandlar mimesis betydelse i *Ästhetische Theorie* och fokuserar främst på dess funktion i den moderna konsten. Detta kapitel åtföljs av en sammanfattning som summerar resultatet av de två föregående studierna.

Jag har valt att främst vända mig till etablerad sekundärlitteratur inom Adornoforskningen, framför allt *The Semblance of subjectivity*, en antologi om Adornos estetiska teori från 1997 som redigerats av Tom Huhn och Lambert Zuidervaart. För en mer grundläggande och mindre inriktad tolkning av mimesisbegreppet har jag vänt mig till Brian O'Connors introduktion till Adorno från 2013 och Josef Früchtls *Mimesis: Constellation of a Central Concept in Adorno* från 1986. Utöver detta har jag även använt mig av Fredric Jamesons bok *Late marxism: Adorno and the Persistence of the Dialectic* från 2007 och Camilla Flodins avhandling *Att uttrycka det undanträngda* från 2009.

1.0 Mimesis och natur i *Upplysningens dialektik*

I *Upplysningens dialektik* (1944) skriver Theodor Adorno och Max Horkheimer en utav de mest djuplodade kritiska historieskrivningarna över upplysningen som formulerats i modern filosofi. Bokens projekt kan på många plan jämföras med Jean Jacques Rousseaus naturromantiska kritik av det kultiverade samhällets utveckling, med det stora undantaget att Adorno och Horkheimers projekt inte rymmer ett spår av Rousseaus naturromantik. *Upplysningens dialektik* är istället en kritik av en ordning utan flyktvägar, av ett tänkande som stängt in sin egen utsida i sig självt och assimilerat varje möjlighet till motstånd. ”Varje inre motstånd den möter på sin väg ökar blott dess styrka”, skriver Adorno och Horkheimer, ”Vilka myter motståndet än må stödja sig på – redan genom att i konfrontationen uppträda som argument bekänner de sig till den allupplösande rationalitetsprincip de anklagar upplysningen för att vara. Upplysningen är totalitär” (Horkheimer & Adorno 2011, s. 22). Adorno och Horkheimer beskriver upplysningens dialektik som det inneboende ödet i upplysningen att successivt återfalla i mytologi. De ser detta som det ofrånkomliga ödet hos varje tänkande som upphäver allt okänt och främmande i en vetenskap om en totalt upplyst värld (Horkheimer & Adorno 2011, s. 19-22).

Eftersom upplysningen överallt definierat själva de kategorier som världen kan visa sig inom kommer allting som faller utanför dessa kategorier att förbli osynligt för dess vetenskap. I vetenskapens laboratorium är resultatet av experimentet alltid endast något av ett antal redan kända alternativ, av vilka det är experimentets syfte att bedöma det rätta. Upplysningens dialektiska öde ligger enligt Adorno och Horkheimer ytterst i den totala omdefinieringen av världen som ett enda laboratorium, och det är det som de menar är dess mytologiska sida. ”Det finns ingen verklighet som vetenskapen inte förmår penetrera”, skriver de, ”men det som vetenskapen förmår penetrera är inte verkligheten” (Horkheimer & Adorno 2011, s. 41).

Upplysningen drivs av en rädsla för det mytologiska. ”Upplysningens mytiska skräck gäller myten”, skriver de och den skräck de syftar på är enligt dem ontologisk för det upplysta förnuftet (Horkheimer & Adorno 2011, s. 44). Rädslan för myten är rädslan för naturen så som den framställs i den mytologiska magiska interaktionen med den omänskliga världen. I den antika grekiska religionen var naturen förknippad med en grundläggande tvetydighet: de underjordiska och de himmelska gudarna var förbundna med varandra i olika heliga förbund, gott och ont, himmel och helvete hängde ihop liksom årstiderna skriver de. Den religiösa princip som förkroppsligade denna ambivalenta natur, och som sedan kom att utgöra motpolen till upplysningens rationalitetsprincip kallas i boken för *mana*. ”När ett träd inte längre omtalas som bara ett träd, utan som ett vittnesbörd om något annat, som en boning för *mana*, kommer språket att uttrycka en motsägelse, nämligen att något på samma gång är sig själv och något annat, identiskt och icke-identiskt”. Denna idé om *mana* ska dock inte förstås som

något övernaturligt eller ens immateriellt. Det är ingen projektion av en inre mänsklig kvalitet, ”utan ett eko i vildens darrande själ av naturens reella övermakt” (Horkheimer & Adorno 2011, s. 30). Mana och vetenskap existerar endast som antiteser inom ramen för den ursprungliga rädslan för naturens reella övermakt. Uttrycket för denna rädsla är det samma hos båda två: både myten och vetenskapen syftar nämligen till det Adorno och Horkheimer kallar ”världsförklaring” - den språkliga förklaringen av naturen via den tautologiska reduktionen av varje fenomen till ett annat (Horkheimer & Adorno 2011, s. 30-31 och 44; Früchtel 1986, s. 2).

Mimesis framträder i det här sammanhanget som tänkandets akt av att göra sig likt världen. Detta är den mest allmänna definitionen av mimesisbegreppet, och i denna mening utgör det en grundläggande dimension i all mänsklig kommunikation. Mimesis har på så vis också alltid varit en fråga om självbevarelse och överlevnad för människan. Via mimesis behärskar den förhistoriska människan naturen genom att efterlikna dess uttryck. Det som skrämmer henne på utsidan av samhället oskadliggör hon genom att internalisera det i den magiska ritualen: eller som Josef Früchtel skriver angående Adornos framställning av mimesis i *Upplysningens dialektik*:

At the alleged ‘beginning of the human history’ [...] was terror, and terror stood on the side of the perilous nature. Mimesis performed vis-à-vis that nature [...] was initially merely a function of self-preservation. In the prehistoric mimetic stage, the man in his position of the “physically weaker” [...] has no other means to survive. Even in the later stages the weaker – women, children, lower classes – remain dependent on mimesis, for it resides on the side of the “helpless victim” (Früchtel 1986, s. 2).

I begreppet om mimesis förenas i detta kritiska avseende den förhistoriska magin med den moderna konsten. Magikerns kriticirkel är enligt Adorno och Horkheimer en tidigare förmodern form av konstnärens estetiska arbetsfält. Adorno och Horkheimer menar att magikern och konstnären har det gemensamt att de etablerar ett slags mimetiskt territorium som upphäver den empiriska världens ordning och medlar mellan olika separerade meningssfärer. Trollkarlens kriticirkel markerar i denna bemärkelse liksom konstverket en mimetisk spricka av icke-identitet i den rationella världens totalitet ur vilken mytologiska respektive ideologiska element kan åkallas och interageras med. De gudomliga makterna som åkallas i den förhistoriska magins idé om *mana* är till exempel alltid representationer av den omänskliga makt som den förhistoriska människan ständigt är utsatt för i form av reella och oförklarliga hot. Dessa makter är i förhistorien just oförklarliga stumma orsaker till mänskligt lidande som människan står helt försvarslös inför, och vars inverkan det är magins hela funktion att omsätta och översätta i ett mänskligt meningssammanhang. Den magiska demoniska sfären av *mana* utgör alltså i Adorno och Horkheimers antropologi en medlande zon i gränslandet mellan det mänskliga och det gudomliga. Genom den mimetiska magin kan människorna bekanta sig med de okända och tysta

makterna som omger dem. Förhistoriens människor behöver i denna bemärkelse trollkarlens demoniska magi för att göra den övermänskliga stumma naturen begriplig i ett mänskligt meningssammanhang, och på ett liknande sätt behöver den moderna tidens människor konstnären för att uttrycka det lidande vars orsaker faller utanför den rådande empiriska förklaringsmodellen. Konstnärerna hugger på detta sätt precis som magikerna ut jack i den förmedlade verklighetens ramverk i syfte att förmå den bakomliggande verklighetens stumma skeenden att sippra fram och tala för sig själva. Denna akt av att ge en subjektiv röst åt det som väsentligen är objekt är högst mimetisk i Adornos och Horkheimers termer. Det innebär att magin och konsten efterliknar det som ska inkarneras, oavsett om det är mytologiska väsen eller mer moderna ideologiska krafter (Horkheimer & Adorno 2011, s. 25-27, 29-30 och 33-35).

1.1 Om Adorno och Horkheimers syn på upplysningens väsen

Adorno och Horkheimer belyser som sagt i *Upplysningens dialektik* framför allt hur upplysningens metod för att befria människan från mytologins makter i sig är dömd att leda till en ny form av mytologi. I denna mening beskriver boken väsentligen ett kristillstånd. Adorno och Horkheimer menar att upplysningen återfaller i mytologi och barbari eftersom den utmynnar i en dödligt objektiv positivism under vars tyglar människan tror sig kunna befrias från naturens lagar. I själva verket förslavar upplysningen genom denna rörelse av naturbehärskning människan under en ny ”andra natur”. Naturbehärsningen blir en bindande lag: om människan inte ställer naturen under sig kommer den enligt myten ställa sig över henne. Som Camilla Flodin skriver i sin avhandling om Adorno, *Att uttrycka det undanträngda* från 2009, beror detta på att myt och upplysning är dialektiskt sammanflätade. ”Det är när upplysningen inte förmår reflektera över sitt eget förhållande till myten som upplysningen slår över i mytologi”, skriver hon (Flodin, 2009, s. 31) Ett tydligt exempel på detta kan ses i Adorno och Horkheimers syn på det civiliserade samhällets arbetsdelning. Arbetsdelningen är i deras ögon en hierarkisk maktordning som människorna etablerar för att kontrollera och styra de förutsättningar som begränsar dem i naturtillståndet. Den styrelsemakt som därmed uppnås kräver dock att samhället i stort underkastas den nya ordningen: ”[den] arbetsdelning som maktutövningen samhälleligt utvecklar sig till gynnar det underkuvade helas självbevarelse” (Horkheimer & Adorno 2011, s. 37). Arbetsdelningen måste alltså instiftas och upprätthållas med mytologiskt våld och den blir på så vis en ny natur av järnhårda förutsättningar som människorna i det civiliserade samhället måste underkasta sig. Denna underkastelses kulturella avbild är för Adorno och Horkheimer själva definitionen på den mytologi som upplysningen lovat att befria människorna från (Horkheimer & Adorno 2011, s. 23-24 och 29).

Kritiken av den entydiga naturliga ordningen är i denna mening en genomgående tematik i

Upplýsningens dialektik liksom i Adornos tänkande överlag. Det grundläggande problemet som Adorno och Horkheimer identifierar i upplýsningen är just att den utgår från en omedelbar förmedling av den första naturen till det mänskliga subjektet. Människan antas i upplýsningen ha ett uteslutande och totalt inseende i naturens väsen. Denna obetingade positivism uttrycker sig för Adorno och Horkheimer ytterst i människans totala förtingligande av naturen såsom medel och kategori: naturen är i upplýsningens paradigm en mytologisk terror som måste bekämpas och behärskas med förnuftet. Det som förblir en mimetisk ambivalens i den grekiska mytologins förhållande till naturen rationaliseras redan i den tidiga upplýsningens filosofi till entydiga transcendentala kategorier. ”På samma sätt som de föreställningar om en skapelse ur strömmande vatten och jord som vandrat från Nilen till grekerna hos dem förvandlats till hylozoistiska principer, till element, så förändligas nu över hela linjen de mytiska demonernas frodiga mångtydighet till de ontologiska väsensbegreppens rena former” (Horkheimer & Adorno 2011, s. 21). Det som en gång var okänt och odefinierbart i magins mimesis av naturens *mana* blir i upplýsningen en entydig ontologi (Horkheimer & Adorno 2011, s. 21; Flodin 2009, s. 45-47).

Denna rationalisering intar efterhand själv den roll som mytens natur spelat för människorna i den mytologiska världsbilden. Detta beror på att upplýsningen egentligen bara är en radikaliserad av den mytologiska skräcken för det okända. Skillnaden mellan upplýsningens vetenskap och den förhistoriska magin är i detta avseendet den att vetenskapen hanterar skräcken genom att distansera sig till objektet via abstrakta begrepp medan magin gör detta genom att identifiera sig med det fruktade objektet via mimesis (Horkheimer & Adorno 2011, s. 26).

Trots att den grundläggande sanningen i upplýsningens program ytterst är just insikten om att ingen så kallad ”naturlig ordning”, varken social eller biologisk, kan legitimera sig själv, är detta just vad upplýsningen i sista hand resulterar i. Varje identiskt begrepp som människan anammar för att beskriva naturen måste vara antropomorft, det måste bygga på ett förmänskligande av naturen. Dessa identiska naturbegrepp utgör därmed naturaliserade idéer, mytologiska föreställningar utan materiell bas. Människan begreppsliggör naturen genom att via mimesis likna den vid sig själv, medan den rena naturen i själva verket är omöjlig att ens tänka med identiska begrepp. Människan kommer därför att slava under dessa begrepp såsom under en andra naturlig ordning. ”Naturfångenskapen består i den naturbehärskning utan vilken ingen intellektualitet skulle existera. Genom den självsnöping varmed den bekänner sin karaktär av maktutövning och sin återgång till natur, förlorar den samtidigt det anspråk på makt som gör den till slav just under naturen” (Horkheimer & Adorno 2011, s. 27 och 55; Flodin 2009, s. 45-47).

1.2 *Odysseus och sirenerna*

Den mytologiska naturens olika mimetiska skepnader är dock väldigt reella för det upplysta subjektet – skräcken inför dem utgör i själva verket upplysningens hela existensberättigande. En av de äldsta och mest tydliga illustrationerna av detta är ett hos Adorno och Horkheimer berömt fokusområde i det homeriska eposet *Odysseen*. I eposets tolfte sång finner Adorno och Horkheimer en sorts mytologisk reduktion av hela upplysningens rörelse. Sången berättar om Odysseus konfrontation med de så kallade sirenerna under hans färd från ön Ajaje. Sirenerna framställs i eposet som en blandning av kvinna och fågel vars ökända sång förtrollar sjöfarare och lockar dem att styra mot klipporna. I Adornos och Horkheimers återgivning ligger lockelsen i sirenernas sång i att de sjunger om det förflutna, de lockar sjöfararna till fördärv genom att väcka nostalgi i deras hjärtan: ”Ty om sirenerna känner till allt som varit, så kräver de framtiden i pant för denna kunskap, och förespegligen om en fröjdefull hemkomst är bara det trick med vars hjälp det förflutna infångar den som drabbats av hemlängtan”, skriver de (Horkheimer & Adorno 2011, s. 48). Odysseus oskadliggör sirenernas sång genom att sätta vax i öronen på sina rorsmän och låta sig själv surras vid masten. På detta sätt kan han lyssna till mytens sång utan att falla för dess lockelse. I Adornos och Horkheimers läsning representerar sirenerna och deras sång den mytologiska naturen som i upplysningen bemästras genom förtingligandet av människan. Odysseus är den ende som får lov att höra sången – vilken i dess avväpnade och distanserade form övergår från naturmoment till kulturupplevelse – och för att möjliggöra detta njutande måste hans följeslagare reduceras till en alienerad dövstum arbetskraft. På detta sätt förtingligas hela besättningen, inklusive Odysseus själv: ”Under de förhållanden som nu råder innebär det också en stympning att vara befriad från arbete, inte bara för den arbetslöse utan också för hans sociala motpol. Beslutsfattaren kommer att uppfatta den arbetsverklighet han inte längre behöver befatta sig med som ett rent substrat och själv stelna i en befälsidentitet” (Horkheimer & Adorno 2011, s. 50). Även den befälsidentitet som Odysseus intar är alltså liksom arbetarens identitet endast ett medel för att instifta det samhällsliga herraväldet över naturen.

Som Früchtel påpekar preciserar sången om Odysseus och sirenerna Adornos förståelse av mimesis olika historiska faser. Den första formen av mimesis är den blinda oreflekterade lydningen under naturen – åtljudningen under sirenernas dödliga sång. Därur konstitueras sedan det autonoma subjektet genom undanträngningen av de okontrollerade mimetiska impulserna, det vill säga genom tygländet av kroppens fundamentala biologiska stimuli. När subjektet med dessa metoder väl etablerats som en sammanhängande enhet och inre identitet – när Odysseus bundit sig själv och instiftat maktordningen på båten – öppnas en historiskt sett ny plattform för subjektivt medveten mimesis. Utvecklingsmässigt innebär detta att den förhistoriska presubjektiva stammen, vilken av naturen varit tämligen icke-hierarkisk, ersätts av civilisationens rationella arbetsordning. ”The purposeful execution of mimesis

designates a particular stage in the development of humanity, on which it no longer merely reacts defensively to the overwhelming power of nature, but tries to influence it actively". Den mimesis som Odysseus verkställer är med andra ord inte längre bunden vid den primära naturens ordning; den kontrollerade och målinriktade formen av mimesis överkommer det biologiska stadiet genom att för första gången göra naturen till medel (Früchtel 1986, s. 2-3 och 8).

1.3 Mimesis och det natursköna

Upplysningens officiella mål är enligt Adorno och Horkheimer att avmystifiera naturen genom begreppsliga förklaringsmodeller. För att uppnå detta mål måste den bekämpa och radera ut den förhistoriska mimetiska magin som istället för att försöka skilja sig från den mytologiska naturen genom distanserande begrepp strävar efter att oskadliggöra dess skräckmoment genom att efterlikna dem (Horkheimer & Adorno 2011, s. 7, 27 och 36). Detta mimetiska synsätt utgår nämligen från en erfarenhet av det Adorno kallar *icke-identitet*, en av Adornos termer för skillnad och "annanhet". I denna erfarenhet anpassar sig subjektet efter en föreställning om det naturliga objektet som ett fundamentalt okänt och icke-identiskt moment skiljt från det självt. I denna mening utgör den mimetiska bilden av naturen som en icke-identisk ontologi ett hot mot hela upplysningsprojektet eftersom den relativiserar dess mytologiserade naturbehärskning. Upplysningen bygger nämligen ytterst på att idén om naturen som en reducerad död materia upplevs som en nödvändig och ofrånkomlig sanning. Genom att denna föreställning upprätthålls i samhället kan upplysningen legitimera den totala reduktionen av naturen till en ren faktor i människans artificiella produktion (Adorno 2013, s. 85; O'Connor 2013, s. 152-153).

I det moderna upplysta samhället har hela det diskursiva fält som historiskt tillskrivits det naturskönas domän placerats utanför det estetiska tänkandet i och med att naturen omkonfigurerats såsom ett rent medel för subjektet. Genom denna rörelse köper subjektet en skenbart absolut frihet till priset av "den andres" ofrihet, det vill säga till priset av den totala reduktionen av naturen till stum materia. Naturen och det naturskönas diskurs utgör därigenom en undanträngd sfär och ett öppet sår i det moderna medvetandet och Adorno ser den teoretiska reflektionen kring det natursköna som en nödvändig förutsättning för den moderna konstteorin (Adorno 2013, s. 85; Paetzold 1997, s. 213-217).

För Adorno är det natursköna grundläggande kopplat till det icke-identiska: det natursköna är det icke-identiska såsom det framträder i en värld som blivit blind för den positiva skillnaden. "Natural beauty is the trace of the nonidentical in things under the spell of universal identity. As long as this spell prevails, the nonidentical has no positive existence", skriver han (Adorno 2013, s. 100). Det natursköna är oidentifierbart just eftersom det undandrar sig all begreppslig identitet. Denna efemära substansialitet definierar det natursköna: vi uppfattar det natursköna som vackert eftersom det

markerar gränsen för vad vi kan beskriva och fastställa begreppsligt. Annorlunda uttryckt är det natursköna för Adorno det som framträder som ett överskott av vara: något som tycks vara mer än vad som faktiskt kan sägas vara där. Det är viktigt att påpeka att detta överskott inte i första hand är ett immateriellt eller andligt moment för Adorno, tvärtom är det just den materiella verkligheten som ger upphov till det natursköna fenomenet. Överskottet av betydelse eller av vara härrör ur det Adorno kallar 'objektets företräde' (eng: *"the primacy of the object"*). Det natursköna pekar mot faktumet att objektet alltid är föregående eller primärt i den subjektiva erfarenheten. Det finns med andra ord alltid mer i objektet än vad subjektet kan erfara det som. Detta trots att det natursköna överhuvudtaget inte existerar annat än som ett objekt i den subjektiva erfarenheten – utanför vilken naturen varken kan beskrivas som vacker eller ful (Adorno 2013, s. 94-97).

Ett viktigt resultat av det naturskönas begreppsliga överskott och efemära undandragande är att det fungerar som en sorts mediering av distinktionen mellan kultur och natur. Det natursköna är ett i hög grad historiskt betingat begrepp för en påstått ahistorisk kvalitet. Det natursköna pendlar och fluktuerar ofta mellan historiska och naturliga element. Ett landskap kan exempelvis beskrivas av en romantiker som en instans av naturlig skönhet just eftersom platsen tycks bära på ett minne av en förfluten historisk epok. Denna närmast godtyckliga och mycket flytande erfarenhet är just det som karakteriserar det natursköna. "Natural beauty is suspended history", skriver Adorno, "a moment of becoming at a standstill" (Adorno 2013, s. 97). Det natursköna betecknar alltså ytterst en form av fixering av historiska processer genom vilken naturliga och kulturella element kan sammanföras och mediera varandra utan motsägelse (Adorno 2013, s. 89 och 97).

Friheten som subjektet idag uppnått genom dess aktiva förtryck av det natursköna och ytterst av hela naturen innebär att subjektet effektivt fångat sig självt i sig självt. Det har förlorat kontakten med dess icke-identiska natursköna *Andra* och har därmed förvandlat sig självt till en mytologi, till en objektivitet och i sista hand till ett objektifierat subjekt. Den mest extrema formen av denna självobjektivering karakteriseras av upplysningens idealistiska tro på universell identitet, inom vilken det natursköna endast kan erfaras indirekt som ett spår av den icke-identiska naturen.

Som Camilla Flodin påpekar i sin avhandling *Att uttrycka det undanträngda* ser Adorno här hela utvecklingen av det mänskliga subjektet som en konsekvens av separationen av det mänskliga och det naturliga. Denna separation bygger på ett initialt våld där den mänskliga subjektiva identiteten – i en ständig reproduktion av Odysseus bemästrande logik – etablerar sig genom att förtrycka och undantränga både dess egen inre natur i form av begär, drifter och impulser, och även dess yttre natur. Som nämnts ovan sker denna undanträngning ytterst i syfte att omvandla naturens icke-mänskliga makter till medel för det mänskliga subjektet, och medlen som subjektet använder för att åstadkomma detta är de språkliga begreppen, vars primära funktion är att behärska mytologisk natur genom

alienerande identifiering och avmystifiering (Flodin 2009, s. 80-81).

Subjektets begreppsapparat har dock alltid två dimensioner i denna bemärkelse: som rena instanser av naturbehärskning och dominans rymmer begreppen också minnet av denna dominans och av det lidande den orsakat. De artificiella begreppen utgör det grundläggande material i vilket naturbehärskningens historia eller dialektik kan urskiljas. För Adorno finns detta inneboende minne inpräntat i hela den kulturella begreppsorienterade sfären, inklusive och kanske framförallt gällande den moderna konsten, inom vilken det mimetiska uttrycket gör att varje konstverk just genom sin explicita artificiella status indirekt också refererar till den natur som konstverket utgör en separation ifrån.

1.4 Övergång: modern konst och mimesis av förtingligande

Enligt Adorno har konsten idag separerat sig från samhället. Den moderna konsten är autonom och kan därför skildra verkligheten som den är. "Art is modern art through mimesis of the hardened and alienated; only thereby, and not by the refusal of a mute reality, does art become eloquent; this is why art no longer tolerates the innocuous" (Adorno 2013, s. 30). I den moderna konsten uppnår subjektets begreppsorienterade språk en frekvens och ett tilltal som är så alienerat från naturen och samhället att det upplöser begreppens ursprungliga funktioner och förtingligar själva förtingligandet av naturen och människan. Genom denna alienation kan konsten, i termer som Adorno använder för att beskriva Kafkas stil i *Ästhetische Theorie*, efterlikna förtingligandet mimetiskt: "Kafka's epic style is, in its archaism, mimesis of reification" (Adorno 2013, s. 314). Eftersom den moderna konsten är fullständigt desillusionerad i denna mening har den också kapaciteten att framställa och tänka framtiden som någonting öppet och okänt. Den moderna konsten bär explicit på minnet av det lidande som förflutit och som fortfarande existerar i form av naturbehärskning och förtingligande av liv, men genom denna mimetiska representation möjliggör den också indirekt den dialektiska konfrontationen med förtingligandet och upprättelsen för det natursköna och icke-identiska (Adorno 2013, s. 30-31).

Adorno skriver att idén om det "nya" som den moderna konsten är orienterad kring är modulerad efter ett barn som sitter vid pianot och letar efter ett tidigare okänt ackord. I den här bemärkelsen är det nya, den okända framtiden, inte i egentlig mening "ny": ackordet finns ju alltid där i pianots teknologi och materiella struktur. Den moderna konstens "nya" ska istället förstås som själva *längtan efter* det nya, och inte det nya i-sig. Allt sant modern konst har alltså det gemensamt att den ständigt söker efter det som ännu inte finns, efter det som ska komma och vända verkligheten upp och ner. Detta är i en viss mening en nihilistisk önskan, konsten vet ju verkligen inte vad det nya kommer innebära när det väl upptäckts, men eftersom den genuint moderna konsten aldrig nöjer sig med de nyheter den producerar kommer den heller aldrig försöka solidifiera någon ny repressiv ordning eller norm i det

estetiska uttrycket. I en analogi som Adorno tillämpar kan därmed det icke-identiska och abstrakta ”nya” beskrivas som en form av bytesvärde för all genuin modern konst: ”If in monopoly capitalism it is primarily exchange value, not use value, that is consumed, in the modern artwork it is its abstractness, that irritating indeterminateness of what it is and to what purpose it is, that becomes a cipher of what the work is” (Adorno 2013 s. 30).

2.0 Mimesis och konst i *Ästhetische Theorie*

Ästhetische Theorie publicerades postumt 1970 och utgör Theodor Adornos mest rigorösa konstteoretiska filosofiska verk. Som bland annat Brian O'Connor påpekar ska Adorno enligt sina redaktörer ha haft följande maxim i åtanke när han skrev boken: ”det som kallas konstfilosofi saknar vanligtvis en av två saker, antingen konsten eller filosofin”. I *Ästhetische Theorie* försöker Adorno överkomma denna situation genom att tillämpa en så kallad immanent kritik av det estetiska: det vill säga genom att skapa en konstteori och kritik som liksom upplevelsen av ett konstverk sker inom och inte i separation från själva konstverkets erfarenhet. Detta immanenta förhållningssätt kan på många sätt återses både i bokens form och innehåll. Boken tycks på många sätt vara skriven från insidan av konstens egen rationalitet. Som vissa kritiker påpekar tycks argumentationen ofta ha en gestaltande eller performativ struktur, och Adornos så kallade ”parataktiska” sätt att skriva ger ofta teorin en närmast prosaisk och litterär karaktär med ett frekvent bruk av korta explosiva meningar och en genomgående ickehierarkisk arrangering av idéer (O'Connor 2013, s. 148; Jay 1997, s. 36).

Adornos försök att i *Ästhetische Theorie* överbrygga estetikens externalitet till dess objekt, det vill säga att skriva en konstteori från insidan av konsten själv, kan på många sätt beskrivas som ett försök att skriva en mimetisk konstteori. Bokens uppgift tycks vara att låta konsten presentera och kritisera sig själv och för att åstadkomma detta måste Adorno göra sin teori lik dess antagna objekt (Adorno 2013, s. ix-xi). Denna akt av att göra det analytiska subjektet likt det studerade objektet kan ses som ett mycket medvetet sätt att tillämpa det mimetiska tillvägagångssättet i ett teoretiskt sammanhang. Adorno genomför så att säga en teoretisk mimesis av konst och estetik som möjliggör ett överbryggande av gränsen mellan konstens interna och externa praktik (Jay 1997, s. 35-36). I detta avseende går Adorno längre än den inom konstteorin kanske mer konventionella metoden av att iscensätta konstens dialektiska principer från ett utomstående perspektiv. Som Adornokännaren Fredric Jameson skriver i sin bok *Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectic*: ”It is the mimetic component [...] that finally springs the isolated abstract concept out of its bad identity and allows it, as it were, to be thought from the inside and from the outside all at once” (Jameson 2007, s. 68). Detta är några av de mest tydliga termerna som Adorno använder för att beskriva mimesis: det handlar ytterst om olika former av efterlikning och identifiering; att förena perspektiv genom att antingen göra sig själv lik den andre eller också göra den andre lik sig själv. I konstteorins fall kräver denna praktik att tänkandet dubbelpositionerar sig i subjektet och objektet på samma gång – konsten är ju både en mänsklig praktik som kan upplevas och utövas subjektivt samtidigt som det också är ett objekt för en teori och historieskrivning. Genom denna internalitet har konsten därmed för Adorno en egen rationalitet och objektivitet som måste intas och förstås av den estetiska teorin (Adorno 2013, s. ix-xi och 11). Denna idé om konstens inre objektiva rationalitet är utmärkande för det Adorno är ute efter

med det estetiska begreppet om mimesis. Om mimesis förstås på det här sättet framstår också *Ästhetische Theorie* själv som en i hög grad mimetisk skrift eftersom den på samma gång tycks vara skriven om och utifrån denna mimetiska rationalitet (Jay 1997, s. 34-37).

Adorno behandlar i *Ästhetische Theorie* en mängd olika former av konst, men bokens centrala fokus är genomgående satt på det Adorno beskriver som "modern konst". Adornos avgränsning av denna kategori av konst är både komplex och kontroversiell, hans hänsynslösa kritik av den så kallade "kulturindustrin" omfattar estetiska domäner och genrer som kanske inte vanligtvis beskrivs som kommersiella eller konforma, exempelvis jazz och vissa former av surrealism. *Ästhetische Theorie* är dock, som Brian O'Connor skriver, inte ett försök att bygga en systematiskt kategoriserande analys av estetiska fenomen. Som nämnts ovan är boken skriven i en essäistisk stil: Adorno lägger fram sina idéer på ett sätt som inte enkelt härleder det ena momentet ur det andra och han lämnar genomgående relationerna mellan analyserna medvetet oartikulerade. Som O'Connor också påpekar ska detta dock inte förstås som ett resultat av att boken publicerades i ett ofärdigt tillstånd. Den kaotiska innehållsmässiga rikedom i *Ästhetische Theorie* är ett mycket medvetet drag från Adornos sida: poängen är att upprätta en grad av responsivitet till ett objekt som enligt Adorno inte kan systematiseras utan att det förvrängs. Effektivt lägger Adorno därför genomgående större vikt vid varje konstverks individuella uttryck och innehåll. Han behandlar i *Ästhetische Theorie* de enskilda verken och konstnärerna på ett sätt som istället för att försöka assimilera dem till ett etablerat teoretiskt ramverk snarare försöker följa deras interna rörelsemönster och logik. Adorno förstår i denna mening själva idén om det "moderna" och "nya" inom den moderna konsten i termer av en abstrakt obestämbarhet eller icke-identitet: han förstår det nya som en död vinkel eller en "blind spot" i erfarenheten. Den moderna konstens själva identitet är alltså av en explicit icke-identisk natur. Det är en form av konst som enligt sin definition är omöjlig att fastställa utanför varje verks enskildhet (Adorno 2013, s. 27-29; O'Connor 2013, s. 148-149).

Adorno beskriver dock denna obestämdhet och explicita icke-identitet i den moderna konsten som ett uttryck för dess inneboende mimesis av samhället i stort. Den abstrakta obestämbarheten är för Adorno ett väsentligt lager av mimetiskt meningsbärande inom vilket det samtida samhället upplever och förstår sig självt. Den odefinierbara abstrakta estetiken uppstår när konsten tar på sig omvärldens dunkla och ogripbara skepnad och reflekterar den tillbaka på samhällets näthinna. Den abstrakta "svårbegripligheten" som karakteriserar den moderna konsten är med andra ord bara ett uttryck för dess mimesis och rena återgivning av den omgivande sociala situationen (Adorno 2013, s. 29-30):

The caustic discordant moment, dynamically honed, is differentiated in itself as well as from the affirmative and becomes alluring; and this allure, scarcely less than revulsion for the imbecility of

positive thinking draws modern art into a no-man's-land that is the plenipotentiary of a livable world. Schoenberg's *Pierrot Lunaire*, that crystalline unity of imaginary essence and a totality of dissonance, was the first to achieve this aspect of the modern. Negation may reverse into pleasure, not into affirmation (Adorno 2013, s. 54).

I hans analys av den moderna konstens mest allmänna kännetecken blir det uppenbart hur nära förknippat mimesisbegreppet är för Adorno med det om erfarenhet. Adorno beskriver till exempel vid ett tillfälle Victor Hugos poetiska term om *frisson nouveau*, på engelska översatt till "the shudder of the new", som ett essentiellt drag i konstens modernitet: "The shudder is a reaction to the cryptically shut, which is a function of the element of indeterminacy", skriver Adorno och fortsätter; "At the same time, however, the shudder is a mimetic comportment reacting mimetically to abstractness" (Adorno 2013, s. 29). Såsom en obestämbar abstraktion representerar alltså konsten för Adorno väsentligen en återgivning, medveten eller omedveten, av en erfarenhet. Genom dess mimesis uttrycker den moderna konsten nämligen det sociala minnet av lidande, men eftersom den står utanför den faktiska erfarenheten kan den bara etablera en representerande bild av det erfarna: den kan alltså inte fullt ut identifiera sig med lidandets subjektivitet. Resultatet blir enligt Adorno att lidandet i mimesis ofta framställs som ett förfall, som den estetiskt utvärderade "fulheten" i konstens representation av det verkliga. Detta fula är också just det som kännetecknar det "nya" i den moderna konsten. Den moderna rörelsen i konsten, vilken Adorno menar formulerades teoretiskt för första gången av Baudelaire, var redan i sitt tidigaste stadium en sorts motbjudande och chockerande reflexion av en falsk utopisk mörka baksida (Adorno 2013, s. 29-30 och 66-68).

Det mimetiska draget i den moderna konsten ligger alltså i dess förmåga och tendens att uttrycka den rationella världens irrationella negativitet. Adorno definierar vidare denna negativitet och fulhet i den moderna konsten som en egen form av mimetisk rationalitet. "Only in the new does mimesis unite with rationality without regression" (Adorno 2013, s. 29). Denna rationalitet hos det moderna konstverket blir på så vis paradoxalt nog också en form av motstånd mot den rationella omvärlden, vars inverterade och undanträngda identitet uttrycks genom konstens mimesis. Den moderna konsten spelar i den här bemärkelsen på en viss grymhet i dess förhållande till dess objekt. Den representerar för Adorno ytterst bilden av en frigjord konst, och ju mer autonom konsten är desto hänsynslösare förhåller den sig till dess objekt. Denna estetiska grymhet är dock uteslutande självrefererande hos konsten – "Cruelty is an element of art's critical reflection on itself", skriver Adorno – men eftersom den moderna konsten definierar sig som en kritisk mimesis av omvärlden innebär denna självreferens också samtidigt en representation av dess förestående verklighet (Adorno 2013, s. 69).

2.1 Konstens autonomi

Den radikala konstens pågående självrevision och kritiska reflektion över konstabegreppet är ett återkommande fokus i *Ästhetische Theorie*. Som nämnts ovan beskriver Adorno den här självkritiken som ett väsentligt kännetecken för all radikalt frigjord konst och estetik. Den självrefererande kritiken är utmärkande för det Adorno beskriver som konstverkens ”egen objektivitet” och ”inre konsistens”. Genom deras inre rationalitet uppnår konstverken en status som inte kan reduceras till rena objektiva fakta: konstverken bär enligt Adorno ytterst på en immanent idé om sanning.

Adorno förklarar bland annat teorin om konstens inre konsistens genom att ställa den i relief till två andra avgörande teorier om konstverkets konstitution: den ena sedd i Immanuel Kants *Kritik av omdömeskraften* och den andra i Sigmund Freuds teori om konstverket som önskeuppfyllelse. Adorno menar här att Freud och Kant närmar sig samma idé från motsatta håll. Enligt Adorno utgår de båda väsentligen från idén att konstverket alltid på ett grundläggande plan förhåller sig till begäret – affirmativt enligt Freud och negerande enligt Kant. Med andra ord förstår Freud konstverkets betydelse i samma termer som han förstår drömmen: det vill säga som en önskeuppfyllelse, ett förverkligande av betraktarens begär. Denna psykoanalytiska förståelse står i skenbar kontrast till Kants teori, enligt vilken upplevelsen av skönhet ytterst alltid måste bygga på betraktarens personliga praktiska ointresse inför det erfarna objektet. Endast genom detta ointresse kan konsten alltså upplevas som sådan enligt Kant. Poängen med den här jämförelsen är för Adorno att antitesen mellan Kants och Freuds resonemang i slutändan bygger på samma fundamentalt psykologiska förståelse av konsten: de förstår med andra ord båda två konstverket uteslutande i förhållande till ett subjekts begär. Konstverket har dock som sagt en realitet och konsistens som är oberoende både av betraktaren liksom av konstnären själv. Det är detta oberoende som i den moderna konsten framträder som en intern kritisk och autonom subjektivitet när konstverken allt mer explicit börjar negera den empiriska och rationella världen (Adorno 2013, s. 10-14)

Den moderna konstens autonomi visar i det här resonemanget på hur det estetiska, just för att kunna uppnå dess fundamentala kritik av den empiriska verkligheten, också måste befinna sig i en fundamental separation från denna realitet:

Precisely by distance from it art adopts its stance toward the empirical world in which conflicts appear immediate and as absolute cleavages; their mediation, implicitly contained in the empirical, becomes the for-itself of consciousness only by the act of stepping back from it, which is what art does. This stepping back is, as such, an act of knowledge (Adorno 2013, s. 198).

Detta är också den viktiga poängen med Kants kritik: Kant är den första som inser att den estetiska upplevelsen inte kan reduceras till ett rent ”filisteiskt gillande” eftersom intressets eller begärets

empiriska lagar inte gäller inom den estetiska distanserade kunskapssfären. För Kant är dock konstverket fortfarande ett i grunden subjektivt konstituerat objekt som ställt vid sidan av naturen aldrig kan ge upphov till en likvärdig skönhetsupplevelse. Freuds teori är i detta avseendet mer avancerad enligt Adorno eftersom den förstår begärets psykologiska dynamik med större precision: den subjektiva konstitutionen av konstverket är hos Freud en essentiellt omedveten process och är därför inte lika lätt att reducera till den kantianska förståelsen av det subjektiva. Hela detta fält har dock förändrats avsevärt när den moderna konsten intar scenen långt efter det att Kant skrev sin kritik och i Adornos filosofi är det inte längre fråga om en konst som konstitueras i en ensidigt subjektiv skapelseakt. Adorno menar snarare att det moderna konstverket konstitueras just av motsättningen – vilken hos honom alltid också inbegriper den nödvändiga relationen – mellan det empiriska och det estetiska, mellan intresse och intresselöshet (Adorno 2013, s. 12-14; Jameson 2007, s. 177-179).

För att tala i mer mimetiska termer innebär detta att den radikala moderna konsten distanserar sig från den mimetiska polen. Medan den klassiska konstupplevelsen som Kant diskuterar gick ut på att subjektet som såg, hörde eller läste verket skulle förlora sig själv i verkets sublimitet syftar den moderna konsten just till att omöjliggöra denna mimetiska identifikation. Den moderna konsten bygger som sagt på abstraktion och alienation, den tar avstånd från den enkla typen av mimesis som syftar till att uppnå identitet mellan subjektet och objektet, mellan publiken och verket. Det här är den moderna konstens dubbla strid: striden mot den klassiska konsten som vill göra subjektet likt objektet, som låter åskådaren upplösas mimetiskt i konstverkets värld, och striden mot kultur-industrins bedrägliga mimesis, en industri vars kulturella varor försöker anpassa sig efter konsumenternas vilja. Den moderna konsten är inte uppbyggd på denna nivå av mimesis, dess relation är inte till åskådaren, utan till den sociala realiteten och den empiriska världen. Dess mimetiska spel sker på en annan, mer radikal nivå (Adorno 2013, s. 24-25).

2.2 *Konstverket som bärare av mimetiskt minne*

I en uppsats med namnet "Art History and Autonomy" analyserar Gregg M. Horowitz Adornos konstteori både i förhållande till Kant och till Hegels läsning av Kant. Horowitz menar i uppsatsen att *Ästhetische Theorie* på ett grundläggande plan är en kritik av Hegels idé om konsthistoria. Hegel såg konsten som det sinnliga uttrycket för världsandens utvecklingsbana genom historien. Han menade att konstens historiska progression mot självständighet och autonomi korresponderade mot världsandens progressiva utveckling mot självmedvetande såsom historiens successiva upplösning. Om historien tog slut skulle med andra ord också konsten upphöra enligt Hegel. Enligt Horowitz är det just denna idé som Adorno förhåller sig till i *Ästhetische Theorie*: faktumet att konsten överlever in i det moderna paradigmet är hos Adorno inte bara ett avgörande bevis på att historien inte tagit slut utan också ett

tecken på att den historieskrivning som Hegel representerade var fundamentalt felaktig (Horowitz 1997, s. 259-262).

I en viss mening accepterar dock Adorno Hegels idé om att konsten är fundamentalt kopplad till historien. Genom konstens mimesis av den empiriska världen menar Adorno i likhet med Hegel att historien på ett grundläggande plan är en inneboende drivkraft i den konstnärliga produktionen, men i och med den moderna konstens nya nivå av social mimesis förändras denna relation i sina grundvalar (Adorno 2013, s. 29). Som Horowitz påpekar läser Hegel konstens historia som ett korresponderande uttryck för monumentala historiska skeenden vars narrativa struktur representerar världsandens historiska utveckling. Dessa narrativ och deras gemensamma historiefilosofiska doktrin framstår som fundamentalt mytologiska och totalitära skenbilder i Adornos ögon. Enligt Adorno är den historia som Hegel talar om ett uttryck för en totalitär historieskrivning och han menar att den moderna konsten överlever i det moderna paradigmet just eftersom den korresponderar mimetiskt gentemot ett förflutet som skiljer sig från denna bild av historien. Den moderna konsten negerar samhällets totalitet genom att korrespondera mot en erfarenhet som övertrampas av det hegelianska historiska narrativet. I den här meningen missförstår Hegel konstens historiska drivkrafter: för Adorno utgör inte konstens progression mot den rent autonoma estetiken i sig ett historiskt determinerat apriori, det var bara en biprodukt av upplysningens förtingligande form av mimesis. Konstens väg mot dess moderna frihetsstatus är för Adorno istället snarare kopplad till dess kontinuerliga polemiska mimesis av dess icke-estetiska utsida, det vill säga den empiriska verkligheten. I detta avseende förstår Hegel i sin positiva dialektiska teori den konstnärliga autonomi på ett sätt som blir naivt inför dess mimetiska innehåll. En konst som på detta sätt förstås rent estetiskt är enligt Adorno paradoxalt nog en konst som blir estetiskt missförstådd:

The tendency to perceive art either in extra-aesthetic or pre-aesthetic fashion, which to this day is undiminished by an obviously failed education, is not only a barbaric residue or a danger of regressive consciousness. Something in art calls for this response. Art perceived strictly aesthetically is art aesthetically misperceived. Only when art's other is sensed as a primary layer in the experience of art does it become possible to sublimate this layer, to dissolve the thematic bonds, without the autonomy of the artwork becoming a matter of indifference (Adorno 2013, s. 8).

Eftersom konstens ”andra”, dess icke-estetiska utsida, alltså är ett grundläggande moment i konsten själv måste denna utsida förnimmas i konstupplevelsen om konsten ska kunna sublimeras det icke-estetiska utan att bli godtycklig i dess förhållande till denna utsida. I annat fall blir konsten naiv inför dess koppling till den empiriska världen, och därmed också inför sig själv – för Adorno är ju kopplingen mellan estetiken och den icke-estetiska empiriska världen primär för all konst. Rent

tekniskt förstår alltså Adorno konsten som en mimetisk praktik där konstnärliga subjekt arbetar genom estetiska medel för att skapa ett sekundärt objekt som liknar omvärldens primära objekt, vilket i den moderna konsten resulterar i en inverterad bild av omvärldens falska självbild. Konstverken som skapas är därmed estetiska just genom deras mimetiska likhet med konstnärens bild av den empiriska verkligheten. Hegel läser här konstens successiva estetiska distansering från historien och den empiriska verklighetens predikament som ett uttryck för en strukturell motsättning mellan konst och historia. Han förstår med andra ord konsten som en förtrupp i andens process av att lösgöra sig från historiens förtingligande mekanismer. För Adorno är det dock just detta lösgörande, och naiviteten inför lidandet som det krävt historiskt, som i första hand orsakar själva förtingligandet:

In the dialectic of form and content, the scale also tips toward form - against Hegel - because content, which his aesthetics wanted to salvage, degenerated to a positivistic given, a mold for the reification against which, according to Hegel's theory, art protests. Thus the more deeply the content [Inhalt] is experienced and transformed unrecognizably into formal categories, the less the unsublimated materials are commensurable with the content [Gehalt] of artworks (Adorno 2013, s. 199).

Ju mer konstens innehåll reduceras till oigenkännliga formella historiska kategorier desto mer kommer detta innehåll strida mot det erfarenhetsmässiga material som konstverket består av. Konstverkets innehåll blir mimetiskt repressivt hos Hegel eftersom han reducerar det till allt för formella och positivistiska kategorier. Gregg Horowitz menar att denna missuppfattning av konstens mimetiska relation till det empiriska kan härledas historiskt till en problematik i Kants kritik av det estetiska omdömet. Enligt Horowitz präglas epoken i estetiken efter Kant av en objektiv strukturell motsättning mellan konst och historia. I och med Kants filosofiska estetik presenterar sig konsten nämligen i denna epok för första gången som historiskt autonom, och motsättningen uppkommer eftersom detta sker samtidigt som den historiska medvetenheten också för första gången börjar innefatta konsten som ett studieobjekt. Enligt Horowitz är det just detta problem som Hegel sätter fingret på när han säger att konsthistorien har blivit konstens gravgravare. Det som upphörde i och med konsthistoriens uppkomst var dock endast en epok i konstens historia, menar Horowitz. Den nya post-hegelianska estetiska epoken, den i vilken Adorno är aktiv, kom att präglas av en annan typ av motsättning, nämligen den historiska totalitetens inre konflikt mellan skillnad och identitet. Denna konflikt, i första hand mellan estetikens universella och partikulära moment, det identiska och det icke-identiska i konsten, utgör på många sätt själva katalysatorn för Adornos estetiska teori, liksom för den moderna konsten överlag (Horowitz 1997, s. 261-262).

Horowitz poängterar här att även denna konflikt har en historia i Adornos filosofi: konstens status av historisk autonomi innebär nämligen också att den bär på olika irreducibla historiska dimensioner.

För Adorno är dessa dimensioner partikulära för varje konstverk, varje verk har en specifik erfarenhet som det uttrycker mimetiskt i opposition mot den externa totaliteten i form av ett sorts internt minne. Eftersom dessa mimetiska minnen är partikulära orsakar de också en inre anspänning i själva begreppet om konsthistoria: konstverket trotsar den generella historiseringen genom att via mimesis uttrycka spåret eller minnet av en individuell erfarenhet av världen. (Horowitz 1997, s. 261-262).

2.3 Om försoning av kultur och natur: att bekämpa totalitetens förtingligande

I sista hand måste den mimetiska emancipationen av det icke-identiska, om den ska vara fri från herraväldets totalitet, innebära en form av försoning av kultur och natur. Naturbehärsningen, som både reducerar naturen och människorna till medel, måste upphöra och ersättas av ett levnadssätt som gör det icke-identiska till egenvärdiga mål för samhället. För Adorno kan dock inte denna försoning innebära en romantisk syntes av ande och materia eller frihet och natur, teorier som han menar återfaller i identisk totalitär idealism. Försoningen måste istället uppnås genom en rent materialistisk mimetisk kritik av herraväldets struktur, en kritik som följer den radikala konstens inre logik.

För att förstå hur Adorno positionerar sig i den här debatten är det nödvändigt att klargöra hur han förhåller sig till den filosofiska utveckling som gav upphov till den romantiska försoningsteorin. Eftersom Kants kritik inbegrep både naturliga objekt och mänskliga artefakter behandlade den det konstsköna och det natursköna inom samma teoretiska ramverk. Det natursköna och det konstsköna var i den meningen förenat i Kants teori eftersom de upplevdes som estetiska av samma anledning. Som Horowitz påpekar upplevdes naturen som estetisk eller sublim eftersom den tycktes skapa gränslöst och utan förutsättningar. Vad romantikerna sedan lyfte från denna teori var dock begreppet om det "sublima geniet", vilket för dem, om än inte för Kant själv, utgjorde en realisering av det naturskönas förutsättningslösa produktion inom den mänskliga sfären (Horowitz 1997, s. 264-265).

I polemik mot den romantiska läsningen genomför Adorno här en sorts återgång till Kant. Adorno aktualiserar en läsning av Kant där det genialiska skapandet endast framstår skenbart som en naturkraft eftersom dess bruk av teknik, det vill säga dess artificiella aspekt, tycks ha underminerat sig själv. Geniet tycks med andra ord kunna skapa lika förutsättningslöst och fritt som naturen själv. Detta är dock just bara ett sken enligt Adornos läsning, geniet kan bara upplevas som sublimt i en mindre tekniskt insatt betraktares ögon. I den romantiska läsningen av Kant innebär dock genibegreppet en form av försoning av natur och frihet: det romantiska geniet uppnår absolut frihet genom att försona subjekt och objekt, ande och natur (Horowitz 1997, s. 264-265).

Idén om konstnärlig genialitet är här nära förknippad med den om det natursköna, och i denna koppling ligger en viss möjlighet till radikal försoning. Även om den romantiska upplevelsen av det natursköna i grunden är lika naiv som upplevelsen av det genialiska bär den enligt Adorno på en viss

emancipatorisk potential. Genom dess estetisering formar den romantiska upplevelsen av det natursköna en konstnärlig mimesis av den icke-identiska naturen. Kulturen erinrar sig en bild av naturen såsom den var innan den behärskades:

That the experience of natural beauty, at least according to its subjective consciousness, is entirely distinct from the domination of nature, as if the experience were at one with the primordial origin, marks out both the strength and the weakness of the experience: its strength, because it recollects a world without domination, one that probably never existed; its weakness, because through this recollection it dissolves back into that amorphousness out of which genius once arose and for the first time became conscious of the idea of freedom that could be realized in a world free from domination (Adorno 2013, s. 91).

Människan kan bara reducera naturen till en faktor i samhällets produktion om hon upplever den kulturellt som död materia (O'Connor 2013, s. 152-153). Detta begreppsliggörande är omöjligt inom den romantiska natursynen: för medan upplysningen approprierar naturen i den subjektiva sfären och gör den till en urskiljbar del av människans ekonomi approprierar den romantiska filosofin snarare omvänt det genialiska subjektet i naturen, det romantiska geniet ska ses som en produkt av naturens produktivitet. Av den anledningen ersätts hela den romantiska kritiken av den naturliga estetiken i moderniteten av en kritik av konstnärliga produkter. Det naturskönas hegemoni ersätts av det konstskönas hegemoni. Adorno menar här att dessa idéer måste förenas: det natursköna och det kultursköna kan inte tänkas utan varandra eftersom begreppen om natur och kultur överlag är så beroende av varandra, en idé som utmanar det romantiska genibegreppet (Adorno 2013, s. 85; Paetzold 1997, s. 213-217).

Enligt Adornos läsning av Kant ligger konstnärens genialitet uteslutande i förmågan att transformera den konstnärliga mimetiska tekniken till något som inte längre framträder som teknifierat. Även om det just är bruket av teknik som möjliggör denna transformation lyckas verket överkomma hindret som detta bruk ställer upp inför det. Konstverket behöver med andra ord en begränsning som det kan överkomma: produktionen måste ha ett motstånd som den kan omvandla till en kraftkälla i den konstnärliga dynamiken. Exempelvis behöver poesin i denna mening vissa produktiva begränsningar i form av språklig rytm och ordrikedom på samma sätt som skulpturen behöver marmorn som en motsträvig materialitet att övervinna och transformera. När romantikern upplever geniet som en förutsättningslös naturkraft beror detta på att konstnären har lyckats övervinna och bemästra sina tekniska förutsättningar till den grad att de har blivit omärkbara. (Horowitz 1997, s. 267-270).

Adorno är i den här bemärkelsen nära Kant i hans syn på den konstnärliga mimetiska teknikens

relation till det icke-identiska. Den förtingligande teknologin som utgör själva grundprincipen i upplysningens herravälde utgör samtidigt för Adorno den huvudsakliga drivkraften som ger den moderna konsten kapaciteten att motsätta sig upplysningens mytologi. Den moderna konsten underminerar fiktionen från insidan och vänder därmed mimesis mot sig självt. Konsten behöver med andra ord använda den förtingligande mimetiska tekniken som ett motgift för att kunna klara av och motstå teknifieringen av människan och naturen:

Modern works relinquish themselves mimetically to reification, their principle of death. The effort to escape this element is art's illusory element, which, since Baudelaire, art has wanted to discard without resigning itself to the status of a thing among things. Those heralds of modernism Baudelaire and Poe were as artists the first technocrats of art. Without the admixture of poison, virtually the negation of life, the opposition of art to civilizatory repression would amount to nothing more than impotent comfort (Adorno 2013, s. 182).

Som antyds i citatet är den konstnärliga tekniken inte bara nära kopplad till mimesis; all konstnärlig praktik rymmer genom sin mimetiska karaktär ett visst teknologiskt förtingligande av världen. Den moderna konsten medvetandegör detta förtingligande. Förtingligandet är för Adorno en sorts dödsprincip som all konst är orienterad kring i det avseendet att den förflyttar sina objekt från den levande världen till en representerande estetisk sfär. Livets kontingenta flöden förtingligas och stelns i den konstnärliga representationens sken, men det är samtidigt just genom denna akt som estetiken kan ställa sig i opposition mot det totala herraväldet i samhället. Den moderna konsten använder tekniken för att transformera sin negation av den sociala verkligheten till ett affirmativt telos och syfte. För att använda Adornos metaforik vaccinerar den sig mot civilisationens förtingligande dominans genom att injicera sig själv med detta förtingligandes gift. Genom att immunisera sig kan den negera det levandes virtuella dimension, dess estetiska fiktion eller sken, för att därigenom kunna affirmera dess immanenta realitet. Den moderna konsten vänder sig mot mimesis genom mimesis, den förtingligar förtingligandet självt och underminerar myten från insidan. (Adorno 2013, s. 182; Jameson 2007, s. 180-181).

Sammanfattning

Adornos begrepp om mimesis är fundamentalt kopplat till det icke-identiska, ett av de mest centrala elementen i hans filosofi. Det mimetiska beteendet, oavsett om det handlar om konstnärligt skapande eller shamanistisk magi, är alltid en fråga om att hantera det okända och farliga. Exakt vad detta samband innebär är dock mer svårfångat eftersom Adornos mimesisbegrepp är så genomgående ambivalent. I upplysningens förhistoria är mimesis till exempel ett sätt för människan att oskadliggöra ett främmande hot på utsidan av samhällets murar, medan det i den moderna konsten är en kreativ akt som försöker realisera en ny framtid inom den sociala sfären. I ett fall naturbehärskande antropomorfism, i ett annat emancipatorisk estetisering. Gemensamt för de båda typerna är att mimesis visar sig som en plattform för människan att bemöta det icke-identiska, det som inte är henne själv.

Här kan det verka som om det främmande i förhistorien och det nya i moderniteten utgör en och samma okända icke-identitet i Adornos ögon. Kanske handlar det i båda fallen av mimesis egentligen om samma icke-identiska natur? I enlighet med detta skriver Adorno och Horkheimer i *Upplysningens dialektik* att den övermakt som naturen har i den förhistoriska människans värld fortfarande existerar i det moderna samhället eftersom människans naturbehärskning utgör en naturlig ordning i sig. I den meningen tycks människans identiska och mimetiska språk överallt vara underkastat den icke-identiska naturen. Detta är dock bara en skenbild. I det så kallade "avmystifierade" moderna samhället vilar nämligen världen under den universella identitetens mimetiska förbannelse, under vilken allt framstår som ett och samma. Ontologin, verkligheten, är dock fortfarande icke-identitet och skillnad, men samhället har blivit blint för det verkliga under ytan. Naturens icke-identitet är här spårlöst försvunnen så när som på idén om det natursköna (Adorno 2013, s. 100).

För Adorno finns det därför två distinkta typer av mimetisk icke-identitet. Den första är den okända naturens absoluta andre, det vill säga den icke-identitet som konfronteras genom mimesis i den förhistoriska magin och som sedan censureras från upplysningens medvetande; den andra är den sociala verkligheten, sanningen om det lidande som naturbehärsksningen försatt människorna i. Den sociala verkligheten är en form av icke-identitet eftersom den inte representeras i traditionens identitet. Den är, liksom naturen, osynlig i den universella identitetens världsbild och utgör en avvikelse från det empiriska samhällets världsförklaring (Jameson 2007, s. 177-178). Dessa två typer av icke-identitet, det natursköna och den sociala verkligheten, är dock förenade i det att de förtrycks av en och samma upplysnings identiska enhet: som visas i sången om Odysseus och sirenerna är herraväldet över naturen och människorna rotat i samma skräck inför den mimetiska icke-identiteten (Horkheimer & Adorno 2011, s. 48-50).

För den som läser Adorno tycks snart detta herravälde vara utbrett över hela världen. Det ekonomiska medvetandets förtingligande av det som existerar omsätter idag mer påtagligt än någonsin

tidigare världen till en identisk enhet. Men att allt på så vis kan konverteras till en valuta är för Adorno ytterst bara vår tids version av den uråldriga myten om universell identitet. Det är bara den nya formen av den likställande myten (Adorno 2013, s. 314). Allt är dock inte svart för Adorno, den radikala moderna konsten visar att den förtingligande universella totaliteten idag kan motverkas genom mimesis. Naturens och den sociala verklighetens icke-identitet kan försvaras genom att via medveten konstnärlig mimesis etablera ett positivt sken av det som framstår som frätande, abstrakt och disharmoniskt i ögonen på totaliteten. Denna disharmoni, "differentiated in itself as well as from the affirmative", skapar en tillflykt för det icke-identiska: "a no-man's-land that is the plenipotentiary of a livable world" (Adorno 2013, s. 54).

Förtingligandet ska idag bekämpas med sin egen mimetiska metod, menar Adorno. Även för honom, den främste förespråkaren för mimesis, är det mimetiska beteendet nämligen inte bara tvetydig utan rent ut objektifierande. Genom mimesis förstenar människan både den omgivande naturen och sina egna interna sociala relationer till identiska begrepp, världen görs begriplig och ofarlig. Idag är denna process dock fulländad och den mimetiska identifikationen är överflödigt när allting redan reducerats till en total identitet. Av den anledningen är mimesis idag emancipatoriskt: det öppnar en väg för att bryta överensstämmelsen i det empiriska samhällets världsbild och kan därför återkalla icke-identiteten till filosofin.

Litteraturförteckning:

Primär:

Adorno, T. (2013). *Aesthetic Theory*. London: Bloomsbury Academic, Bloomsbury Publishing Plc.

Adorno, T. & Horkheimer, M. (2011). *Upplysningens dialektik*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB.

Sekundär:

Flodin, C. (2009). *Att uttrycka det undanträngda. Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning*. Munkedal: Glänta produktion.

Früchtl, J. (1986). *Mimesis: Constellation of a Central Concept in Adorno*. Königshausen & Neumann. [Elektronisk resurs].

<http://www.devidumbadze.net/publication/fruechtl-mimesis> Senast hämtad 22/12 2016.

Horowitz, M. (1997). Art History and Autonomy. I Huhn, T. & Zuidervaart, L. *The Semblance of Subjectivity, Essays in Adorno's Aesthetic Theory*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. s. 259-285.

Jameson, F. (2007). *Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectic*. London: Verso, New Left Books.

Jay, M. (1997). Mimesis and Mimetology: Adorno and Lacoue-Labarthe. I Huhn, T. & Zuidervaart, L. *The Semblance of Subjectivity, Essays in Adorno's Aesthetic Theory*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. s. 29-53.

O'Connor, B. (2013). *Adorno*. New York: Routledge.

Paetzold, H. (1997). Adorno's Notion of Natural Beauty: A Reconsideration. I Huhn, T. & Zuidervaart, L. *The Semblance of Subjectivity, Essays in Adorno's Aesthetic Theory*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. s. 213-235.

Platon. (2003). *Staten, skrifter bok 3*. Stockholm; Bokförlaget Atlantis AB.