

UPPFINNANDET AV ESTETIKEN

av Sven-Olov Wallenstein

Wallenstein (1960) undervisar i filosofi och estetik vid Södertörns Högskola, och är chefredaktör för den konstteoretiska tidskriften *Site*. Han har publicerat ett flertal böcker om modern filosofi, estetisk teori, bildkonst och arkitektur och ett flertal översättningar, bland annat av Winckelmann, Kant, Hegel, Frege, Husserl, Heidegger, Lévinas, Derrida, Deleuze och Agamben. Bland hans senare publikationer återfinns *The Silences of Mies* (2008) och *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture* (2008). Wallenstein arbetar för närvarande på översättningar av Lessings *Laokoon* och Agambens *Homo Sacer* samt en bok om Hegel och *Andens fenomenologi*.

Estetiken och det estetiska förefaller vara högst problematiska begrepp. Den samtida konsten och kritiken polemiserar ständigt mot vad som uppfattas som en snäv »estetisk« attityd, samtidigt som estetiken har utrustats med en närmast gränslös giltighet och applikation. Alla fenomen i vår samtid – politik, vardagsliv, medier – genomsyras av en estetisk inställning, och många förespråkar därför att estetiken väsentligen måste förstås som en generaliserad teori om sociala processer.¹ I detta senare perspektiv uppfattas det estetiska i trängre mening, och det gäller framför allt den riktning som är rotad i och vidareför den filosofiska traditionen från Kant till Adorno, och som sätter den estetiska autonomi i centrum, som en defensiv eller rentav reaktionär inställning som avskär konsten från det politiska, från praktiken och vardagen. Här ska jag först beröra några av dessa kritiska invändningar, och sedan ta ett steg tillbaka till en tidigare historisk fas där vi finner något sådant som »uppfinnandet av det estetiska«, d.v.s. den period som grovt talat sträcker sig från Baumgarten till Kant. Med stöd i bland annat Jacques Rancière ska jag argumentera för att estetiken inte primärt är ett sätt att stänga in konstverket i en sluten sfär, utan kan fattas som en utvidgad *idé om tänkandet*, med såväl filosofiska som politiska implikationer.

Uttrycket »uppfinnande« ska här inte förstås i termer av ett skapande ur intet, utan snarare i termer av det som den klassiska retoriken kallar *inventio*, och som vi återfinner i renässansen, exempelvis i Albertis användning av uttrycket *invenzione*: en förmåga att utifrån ett givet material forma något nytt, som samtidigt behåller en relativ igenkännbarhet.² I denna bemärkelse är begreppet estetik en uppfinning som utnyttjar ett begreppsligt material vars rottrådar sträcker sig tillbaka till den filosofiska traditionens begynnelse, men som också innebär något nytt och oväntat, och ingalunda kan reduceras till en katalog av källor och influenser.³

Kritik av estetiken

Kritiken mot begreppet estetik finns på många plan och i många varianter, men ett genomgående tema är att den estetiska teori som baseras på den tradition som emanerar från Kant och Hegel inte bara är överspelad som ett trovärdigt filosofisk projekt, utan att den också blockerar vår upplevelse av konstverk genom att skriva in dem i en a priori diskurs som fånglar dem för sina egna syften, som vore verken endast illustrationer till filosofiska teorier. Låt mig här bara rada upp några sådana samtida invändningar, utan anspråk på systematik eller fullständighet.⁴

a) *Sociologisk kritik*: Det paradigmatiske exemplet på detta är Pierre Bourdieu, för vilken demonteringen av idén om det »intresselösa« estetiska omdömet, som det formulerades av Kant och sedan har traderats fram till modernismen, är en huvuduppgift.⁵ Den estetiska autonomi är i detta perspektiv ett sätt att undertrycka konstens samhälleliga dimension, och än mer att ontologisera skillnaden mellan elitkultur och folklig kultur. Att sociologen i Bourdieus tappning inte kan finna något som vederlägger denna tes är föga överraskande, lika lite som slutsatsen att själva idén om något utanför »fältet« är en filosofisk myt, och trots all detaljrikedom i analysen förefaller det uppenbart att sociologens slutsatser är lika mycket föreskrivna a priori som slutsatserna i den traditionella estetikens föregivet tomma begrepp. Att konsten kan reduceras till ackumulation av symboliskt kapital, spelets regler, fältets strategiska egenskaper etc., är inte en empirisk upptäckt, utan en a priori utgångspunkt.⁶ I en annan men besläktad bemärkelse kan estetiken därmed fattas som en »ideologi«, vilket hävdats av Terry Eagleton, och dess roll antas då vara att sublimeras och dölja reella konflikter bakom en illusorisk idé om subjektets frihet. Estetikens roll förefaller här bestå i att utgöra en kompensation för en utebliven praxis, det vill säga att blockera en förändring

av just de sociala relationer som genererat den illusoriska idén om estetisk autonomi.⁷

b) *Filosofisk kritik mot estetiken för att den stänger in konstverket*: Andra anklagar estetiken för att utgöra ett hinder för det rena och oförmedlade mötet med verkets händelse, det vill säga att i viss bemärkelse upphäva dess autonomi, så till exempel Jean-Marie Schaeffer⁸ och Alain Badiou.⁹ Schaeffer undersöker vad han ser som aporierna i den spekulativa estetiska traditionen från Kant och framåt, mot vilken han ställer den analytisk-filosofiska estetiken, som i hans läsning förespråkar en konkret analys av estetiska förhållningssätt. Schaeffer vänder sig mot upphöjdheten hos en spekulativ estetik som ersätter en detaljerad undersökning av estetiska beteenden och praktiker med en romantisk idé om den absoluta Konsten och ställer sig den omöjliga uppgiften att övervinna splittringen mellan det sinnliga och det intelligibla. Badiou intar en i grunden motsatt ståndpunkt, även om resultatet blir det samma: konstverket är en platonsk idé (med Mallarmé som huvudexempel), och varje estetik som försöker underkasta verket förutfattade filosofiska teorier kommer till sist att förstöra både konsten och filosofin; konsten förlorar sin egen sanning och egenart som händelse, och filosofin sin begreppsliga precision då den försöker efterlikna poesins sinnliga sanning – »matemet« och »poemet« måste för evigt förbli skilda åt.¹⁰

c) *Estetiken är abstraherande*: Detta är en kritik som framför allt härrör från den pragmatiska traditionen och som nyligen återuppväckts inom den analytiska filosofin, där man än en gång förefaller annonsera en »Ästhetik von unten« i den bemärkelse som föreslogs av Fechner vid 1800-talets mitt. Här ska kroppen och den affektiva dimensionen återfå sin rättmätiga vikt efter mer än två hundra år av förtryck i namn av den kantianska intresselösheten och renheten, vilket detroniserar den »Ästhetik von oben« som utgått från spekulativa idéer om det sanna, goda och sköna – en

tradition i vilken Hegel tidigare utgjorde den historiska huvudkontrahenten, men vars plats nu intas av olika varianter på den senmodernistiska autonomiestetiken. En estetik baserad på kroppen och dess omedelbara responser, som i fallet med den »soma-estetik« som formulerats av Richard Shusterman, antas här driva ut den estetiska teorins tomma formalismer och i Deweys efterföljd återknyta konsten till det affektiva livets vitala dimension.¹¹

Men även i den tradition som fortsätter en »spekulativ« läsning av konstverket finns en djup tvekan inför idén om det estetiska. Låt mig citera två exempel, belägna på var sin sida av fältet, även om de i efterhand kan förefalla konvergera i många avseenden: Adorno och Heidegger. Trots att de på många punkter är direkt antitetiska, delar de ändå ett problem i sina respektive försök att finna en ursprunglig artikulation av mening, där konsten och filosofin i sina trängre disciplinära innebörder framträder som former där vi vidrörs av en ursprunglig händelse som sedan bevaras, institutionaliseras och skrivs in, men också med nödvändighet förråds. Denna förlust, detta *undandragande*, är emellertid inte bara, eller inte ens alls, något negativt, utan det som ger rörelse och en viss *outtömlighet* åt tänkandet.

I den första skissen till en introduktion till *Ästhetische Theorie* noterar Adorno att redan själva uttrycket »filosofisk estetik ger intryck av något föråldrat.«¹² Kan vi överhuvudtaget längre föreställa oss ett tänkande om konsten som gör anspråk på att bli till en ny typ av *prima philosophia*, att producera konstellationer av begrepp och sinnlighet som skulle tillåta oss att ana en sanning som annars vore otillgänglig för filosofin? Adorno själv förefaller ibland medge att de filosofiska kategorier som kunde understöda ett sådant projekt har tömts ut, och att utsuddandet av gränsen mellan högt och lågt kastar ett delvis ironiskt ljus över de upphöjda pretentionerna hos en filosofi som bygger vidare på Kant och Hegel. Om konsten har absorberats i underhållningen, i

kultur- eller »medvetandeindustrin«, varför då bemöda sig om att tillskriva den mer mening än den de facto har i de senkapitalistiska samhällena? Och på ett än djupare plan förefaller själva kategorin subjekt ha eroderat i och med att förtingligandets strukturer har förinnerligats i det tänkande och begärande jaget självt, och detta i så hög grad att genuin estetisk erfarenhet, i den mening som fortfarande hemsökte en bok som *Ästhetische Theorie*, framstår som något förgånget som vi förvisso kan fortsätta att sörja, men vars förverkligande i nuet förefaller omöjligt.

För Adorno är det just av detta skäl viktigt att upprätthålla idén att konsten bevarar ett minne av det icke-identiska, en första natur som täckts över av upplysningens rationalitet, vilken för honom, liksom för Heidegger, sträcker sig ända tillbaka till den grekiska filosofins begynnelse. Detta bevarande sker emellertid på ett sätt som alltid är dialektiskt förmedlat och bevarar en spänning: det väsentliga motstånd som ligger i förbindelsen mellan konst och filosofi ska såväl rädda oss från en regression till omedelbarhet, som påminna oss om omöjligheten av en begreppslig slutenhet i vilken filosofin skulle komma till ro. Vad som ges i den estetiska erfarenheten, om än bara på ett negativt sätt, blir en utmaning för det filosofiska begreppet och dess grepp, och en mycket mer grundläggande utmaning än någon annan form av erfarenhet; den kallar begreppet till att överskrida sig självt, men att göra det *genom sig självt*. Utmaningen ligger i att inom och via begreppet tänka icke-begreppet och det icke-identiska, och detta är den »negativa dialektikens« rörelse som hämtar minst lika mycket från Kants analys av ändligheten och sinnligheten som från en närmast dekonstruktiv läsning av Hegels *Logik*. Den icke-begreppsliga aspekten av smakdommet är inte bara en frånvaro, utan ett »utan-begrepp« (ett *sans-concept*, som Derrida säger i sin kommentar till den »parergonala« strukturen i Kants tredje Kritik, d.v.s. något som också via homofonin

med *sang*, »blod«, är ett sår, ett snitt som ger upphov till ett tänkande som på en och samma gång är lust, olust och bearbetning) som bevarar icke-identiteten i identiteten, eller i Kants termer, bevarar momentet av reflektion inuti bestämningen, men utan att blott ställa dem mot varandra som enkla motsatser.¹³ Att följa denna negativitet utan försoning innebär för Adorno att följa metafysiken »i ögonblicket då den störtar samman« (*im Augenblick ihres Sturzes*), som han säger i slutet på *Negative Dialektik*; det är ett tänkande i »mikrologier« och »konstellationer« som inte bara är en förstörelse, utan förmår urskilja ett positivt moment i nedbrytandet av de stora systemen.¹⁴

Något liknande återfinns hos Heidegger. Hans tänkande om konsten går via en meditation över vad han kallar »ljusningen« (*Lichtung*) eller sanningen som *aletheia*: den första öppenhet som är betingelsen för alla andra intentionala strukturer och förhållande till världen. Denna öppenhet har ett speciellt och privilegierat förhållande till konstverkets speciella form för att upplåta en värld, som står i motsats till vad han i *Konstverkets ursprung* kallar »jorden«, det vill säga sfären av det som är undandraget, icke-upplåtet och otillgängligt för erfarenhet. Denna motsats, som i *Konstverkets ursprung* utläggs som den dolda grunden för andra traditionella begrepp inom estetiken, men också inom filosofin i allmänhet (figur och grund, form och materia, det sinnliga och det intelligibla) pekar för Heidegger mot sanningens väsen som en strid, en »reva« (*Riß*) mellan öppenhet och slutenhet, vilket visas av det grekiska ordet *aletheia*, medan senare föreställningar om sanningen som korrekthet (*orthotes*) och överensstämmelse (*homoiou-sis*) som utvecklats från Platon, Aristoteles och framåt täcker över denna ursprungliga erfarenhet.

För Heidegger är ett av de avgörande sätt på vilka metafysiken inleds åtskillnaden mellan det sinnliga och det intelligibla, *to aistheton* och *to noeton*, och konstens underkastelse un-

der estetiken är inskriven i filosofin från dess början (*Beginn*), även om konsten som sådan också har en dimension som undflyr det estetiska och därmed förbereder en annan början (*Anfang*). »Den västerländska reflexionen över konsten börjar (*beginnt*) som estetik«, skriver han i föreläsningen om Nietzsche från 1936, »Der Wille zur Macht als Kunst«, men likväl är det fallet att »den stora grekiska konsten förblev utan ett motsvarande tänkande och begreppslig besinnande, vilket inte behövde vara liktydigt med estetik«. ¹⁵ Det är i detta perspektiv vi ska förstå *Konstwerkets ursprung*, vars avgörande fråga framträder i temat för ett av de föredrag som tjänade som utgångspunkt för den senare publicerade texten, »Die Überwindung der Ästhetik in der Frage nach der Kunst«. Men om Heidegger vill bryta ned estetiken, så ska detta lika lite som den tidigare »destruktionen av ontologins historia« som skisserades i *Varat och tiden* (§ 6) förstås som något negativt. Snarare syftar detta övervinnande av estetiken till att möjliggöra en annan erfarenhet, till att återigen låta oss möta konsten som en unik form av avtäckande bortom estetiken i alla dess klassiska och moderna former. Efterordet säger tydligt vad som står på spel: upplevelsen (*Erlebnis*), den moderna, subjektiverade och »estetiserade« formen av det grekiska *aisthesis*, är det element i vilket konsten dör, även om denna process kan ta hundratals år på sig för att fullbordas. Men, tillägger Heidegger i en handskriven marginalanteckning, detta betyder inte att konsten skulle vara slut, bara att vi måste finna ett »helt annat 'element' för konstens tillblivelse«. ¹⁶

Även här finner vi alltså en fundamental tveksamhet angående begreppet estetik – mer tydlig hos Heidegger än hos Adorno, som förvisso skrev en bok med titeln *Ästhetische Theorie*, medan Heidegger ofta insisterade på att den typ av reflexion kring konsten som krävedes måste förbli ett »samtal«, ett *Zwiesgespräch* mellan dikten och tanken, konsten och filosofin, som än så länge saknar ett eget positivt

namn. ¹⁷ Min fråga är nu: kan vi återvinna en sådan potential genom att på nytt läsa de texter som hör till estetikens första fas, till det som jag kallar »uppfinnandet« av estetiken? Det vill säga en idé om den estetiska erfarenheten som inte bara vore ett »element« inom vilket verket stängs och eventuellt dör, utan som också är en idé om en förvandling av tänkandet självt, och av subjektets relation till detta tänkande, på så sätt att det som kan te sig som en instängning egentligen öppnar för en ny relation mellan dem.

Uppfinnandet av estetiken

Termen *estetik* i dess moderna innebörd uppkommer på 1700-talet, i en process som leder från Baumgarten till Kant, och vidare in i romantiken. Estetik kan vi här fatta dels som en teoretisk-filosofisk beskrivning av en specifik erfarenhet, en upplevelse av konst som börjar tänkas också ur betraktarens perspektiv, vilket i sin tur också kommer att ha inverkningar på idén om skapandet, dels som en ny teori om tänkandet självt, där den sinnliga partikulariteten kommer att få en ny roll.

Det *första* ledet kunde schematiskt sammanfattas på följande sätt: poetiken och konstteorin, som den formuleras åtminstone från renessansen och framåt, är handledning i konsten att *göra*, medan estetiken som den utvecklas under 1700-talet däremot kommer att gravitera mot en analys av vad det innebär att *uppleva* (vilket också möjliggör en annan idé om att göra: den som gör kan själv uppleva sitt görande, som nu kommer att i allt högre grad undandra sig en beskrivning baserad på regler, och självt bli till en okalkylerbar händelse, vilket är vad som inringas i begreppet »geni«). Det *andra* ledet kunde sammanfattas på följande sätt: att veta något innebär inte längre endast att deducera från axiom eller att applicera en universalmatematisk modell för vilken det in-

dividuedla förblir det ogripbara, utan att möta det singulara på ett sätt som inte omedelbart upphäver det i dess begrepp. Denna vändning förutsätter en ny typ av filosofi baserad i subjektiviteten som utvecklas från Descartes och framåt, även om denna vändning bara är en *nödvändig* men ingalunda *tillräcklig* betingelse, vilket visas av att den universalmatematiska modellen hos Descartes utesluter ett närmande till det estetiska.¹⁸

Estetikens utveckling som en speciell disciplin har också sina rötter i ett nytt intresse för betraktarens psykologi och känsloliv, och förutsätter en hel serie av utvecklingar, inte bara inom de enskilda konstarterna och filosofin, utan givetvis också inom samhällslivet i stort. Idén att vi relaterar till konst på ett specifikt sätt som inte kan reduceras till andra förhållnings-sätt, och att konsten därmed utgör en särskild sfär, är på så sätt en del av epokens känslökult och fokusering på människans sensibilitet, vilket också ger upphov till en ny typ av moralism och en ny typ av spänning mellan etik och estetik. Kritiken av samtidens förnuftskultur från Vico och framåt möjliggör i sin tur ett vitt spektrum av responser, till exempel hos Rousseau, som i sin *Discours sur les sciences et les arts* bedömer den moderna konstnärliga kulturen som i princip skadlig för människans moraliska utveckling.

Estetikens framväxt är del av en större kulturell transformation, och den utgör dessutom bara en av polerna i det moderna konstbegreppet, vars övriga komponenter är idén om *kritik*, idén om att konsten har en specifik *historia* och idén om de *sköna konsterna* vilka producerar en viss typ av objekt som i sin tur kan bli föremål för estetiken, kritiken, och historien. Utvecklingen av den filosofiska estetiken, konsthistorien och konstkritiken som specifika discipliner är en arbetsdelning av det tidigare fältet »konstteori«, och de nya anspråk på teoretisk giltighet som dessa discipliner reser är något vars grund eller eventuella grundlöshet vi inte upphört att debattera, från romantiken fram till

den postmoderna fasen. Är denna arbetsdelning naturlig i den bemärkelsen att den har sin grund i förnuftets självt (vilket Kant var den förste att försöka visa på ett systematiskt sätt i *Kritik av omdömeskraften*), eller en artificiell sönderdelning av sfären »konst« som egentligen sönderar en erfarenhet som är en ursprunglig helhet? Samtidigt är den idé om *konsten*, »die Kunst« som ett absolut singular (som först uppträder hos Schelling), och den estetiska erfarenheten som en djupare erfarenhet av enhet (som vi först finner hos Schiller), beroende av dessa uppdelningar, som de kodifierats av Kant i termer av en skillnad mellan kognitiva, moraliska och estetiska omdömen. Att »gå bortom Kants gränslinje« (Hölderlin) är ett projekt som förutsätter att denna linje först dragits, och att den ingalunda kan *omintetgöras*, endast *överskridas*. Den estetiska moderniteten är en ständigt kamp med och mot dessa gränsdragningar, vilket blir tydligt från och med romantikens försök att riva ned gränserna och skapa en ny syntes, som ständigt återvänder i vissa drag hos avantgardet.

Att betrakta detta nya estetiska fält som en »uppfinning« innebär för det första att notera att så gott som alla de olika elementen i det moderna konstbegreppet funnits tidigare, men inte i den konfiguration som tar form under andra hälften av 1700-talet. En analys av dessa termers historiska förvandlingar kan förhoppningsvis få oss att undvika såväl den alltid lika tacksamma retorik som utpekar radikala historiska »brott« (inget är sig likt efter Kant...) som den estetiska humanismens naiva ideologi om bekymmerslös kontinuitet (det har alltid funnits konst, och dess historia från stenåldern till idag kan skrivas som en historia om en succession av stilar och utseenden). »Konst« är förvisso ett begrepp som producerats eller uppfunnits *inom* historien, och kan därför sägas vara beroende av viss historisk kontext, men därefter utsträcker det sitt herravälde över det förflutna på ett närmast irreversibelt sätt; det har förvisso inte alltid *funnits* konst, men för

oss post-kantianer kommer det ofrånkomligen att ha funnits konst.¹⁹

Vad vi behöver är en genealogisk analys som ger akt på såväl de långa sekvenserna som de snabba brotten, på osamtidigheterna och historiens flerskiktade och stratifierade karaktär. För att antyda omfattningen av denna historiska förskjutning – som det förvisso är frestande att med Foucaults termer beskriva som ett epistemiskt eller epistemologiskt brott inom vetandets arkeologiska struktur – måste vi ge akt på att brotten inte sker i ett slag, utan att många historier med olika hastigheter tillsammans bygger upp tidens strata, vilket förvisso också är vad Foucault så småningom kom att avse med en vetandets arkeologi.²⁰ I det följande ska jag bara på enklast möjliga sätt antyda några aspekter av hur termen estetik framträder under 1700-talet, och skissera en analys av hur denna teori kan ses som en idé om tänkandet, för att till sist antyda några samband mellan denna idé och de nya discipliner som utgörs av *kritiken* och *historien*.

Baumgarten och sinnligheten

De första centrala texter där vi kan se den nya estetiska filosofin bryta fram är Alexander Baumgartens *Filosofiska meditationer över några saker gällande poesin (Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus, 1735)* och hans ofullbordade *Aesthetica* (1750–58). I efterföljd till Descartes, Leibniz och Wolff utvecklar han en ny typ av analys av den estetiska dimensionen, som till stor del, om än inte helt, hade negligerats av hans rationalistiska föregångare.²¹ Hur denna relation till rationalismen ska förstås är förvisso omstritt, och för många av Baumgartens uttolkare är han bara i nominell mening uppfinnaren av begreppet estetik,²² för andra var hans upptäckt av sådant art att den bara kunde infogas i hans filosofiska ramverk till priset av en motsägelse.²³

Denna värdering av Baumgartens insats vilar i sin tur på en viss bild, som lanseras av Kant i polemiskt syfte, av den rationalistiska teorin om naturens kontinuitet. Från Leibniz till Wolff antas denna teori ha avvisat det sinnliga som en blott oklar framträdelseform för det intelligibla, och ha reducerat all kunskap till att gälla blott klara och distinkta idéer – även om detta förvisso inte alltid är möjligt för oss människor, till exempel vad gäller kunskap om kontingenta sanningar (för ändliga förnuftsväsen förefaller satsen av typen »Caesar gick över Rubicon« som icke-nödvändiga, för Gud har däremot predikatet »att gå över Rubicon« i evighet varit nödvändigt inneslutet i substansen/subjektet »Caesar«). På det fält som senare skulle komma att kallas det estetiska innebar detta att »till och med sinnenas njutningar endast är intellektuella njutningar som uppfattas på ett förvirrat sätt«, och alltså bara kunde tillerkännas en preliminär status inom en i sista hand begreppslig analys.²⁴

Baumgartens historiska position inom rationalismen är givetvis avhängig hur vi ser på rationalismen. Teorin om det »klärobskyra« förbinder honom med Leibniz och barocken, liksom tanken på den »dunkla fonden« i själen, ur vilken de olika »manéren« framträder: istället för en kantiansk skillnad mellan begrepp och åskådning finner vi en värld av universell modulation, där paret form-kraft detroniserar paret substans-accidens och form-materia, och där predikatet kan fattas som en händelse snarare än ett attribut.²⁵ Men samtidigt finns också en annan tendens till att lösgöra det sinnliga och förvandla det till något autonomt, vilket pekar fram mot Kant, där analysen av smakomdömet kommer att bilda en självständig disciplin vid sidan av det kognitiva. För vårt vidkommande är det avgörande att det estetiska hos Baumgarten börjar uppfattas som ett problem, ett fält vars relation till det logiska kräver att bestämmas på nytt. Istället för att beskriva denna process som riktad mot ett mål (vilket i det gängse historiska narrativet är Kants analys av smakomdömet,

där relationen antas ha stabiliserats) kunde vi betona dess karaktär av *inventio*, det vill säga ett sätt att införa en viss ordning i förmågorna, eller med Rancières term en »omfördelning« eller ett nytt »delande« av det sinnliga, som inte bara innebär att ett nytt objekt eller fält framträder, utan att själva hierarkin mellan subjektets förmågor omstörtas. När Baumgarten säger att estetiken bland annat handlar om »det sköna tänkandets konst« (*de arte pulchre cogitandi*) så kan vi i detta se något mer än bara införandet av ett nytt objekt eller fält – nämligen en förvandling av själva idén om tänkandet, som inte bara har konsekvenser för de objekt som kommer att kallas konst. Estetiken inträder inte som vore den ytterligare en bok att klassificera i det rena förnuftets bibliotek, en ny »regional ontologi«, för att använda en fenomenologisk vokabulär, utan som ett omstörtande av tänkandets egna hierarkier, och konsekvenserna av detta inom den tyska idealismen skulle senare bli monumental.²⁶

I den avslutande paragrafen i Baumgartens betraktelser över dikten definieras estetiken för första gången. »De grekiska filosoferna och kyrkofäderna skilde alltid noggrant mellan *aistheta* och *noeta*«, noterar han, och »*noeta*, de ting som man kan få kunskap om genom den högre förmågan, är föremål för logiken, medan *aistheta* är föremål för *episteme aisthetike* eller estetiken« (§ 116).²⁷ Baumgartens *Meditationes* är emellertid i huvudsak ägnade åt en analys av poesin och hur vi upplever den, och de utvecklar inte idén om det estetiska som sådant. Poesin definieras i de första paragraferna som en sammanlänkning av sinnliga föreställningar som ges genom den lägre (sinnliga) delen av kunskapsförmågan (§ 3) och som tillsammans syftar till uppnå ett tillstånd av en »fullkomlig sinnlig framställning« (§ 7), vars fullkomlighet beror på den grad till vilken »dess delar befordrar uppvaknandet av sinnliga föreställningar« (§ 8). Poesins sinnliga dimension fattas därmed inte bara som ett medium för en sanning, utan som en egen fullkomlighet, en egen fullhet och

täthet som inte längre utgör blott ett förstadium till det logiska.

Baumgarten definierar poesins föreställningar i termer av en dubbel motsatsställning: det klara och det dunkla, och det distinkta och det förvirrade. Begreppen går tillbaka till Leibniz, och nominellt sett till Descartes berömda sats i den tredje delen i hans *Betraktelser över den första filosofin*, som hävdar att »allt som jag väldigt klart och distinkt inser är sant« (*illud omne ens verum quod valde clare et distincte percipio*), men har här en ny innebörd.²⁸ Det klara är det som möjliggör för oss att igenkänna något, till exempel ett ansikte eller färgen röd, medan det tydliga är det som kan definieras genom särskiljande av kännetecken. Poesin kan därför sägas sträva efter det klara, men inte det distinkta, eller med ett annat uttryckssätt som Baumgarten också använder, en *extensiv* klarhet, under det att en begreppslig framställning eftersträvar logisk distinktion. Poesin framställer sitt föremål i en sinnlig förtätning, och mångfaldiga attributen i en sammanflätning snarare än särskiljer dem, som i den »logiska« framställningen (§§ 26–27). Därför är den individuella »partikulära föreställningen i högsta grad poetisk« (§ 19), det vill säga den som framställer idéer eller abstraktioner maximalt konkretiserade i en individ: det är aldrig skönheten som begrepp som hänför oss och sätter våra sinnesrörelser och affekter i spel, utan skönheten hos en bestämd individ.

I *Metaphysica* (1739) vidareutvecklar Baumgarten i avsnittet om »empirisk psykologi« mer detaljerat sin idé om den lägre kunskapsförmågan, som är den som innefattar de sinnliga föreställningarna.²⁹ Dessa kan utvecklas antingen mot en klarhet som särskiljer kännetecken, eller mot en »mångfald av kännetecken« som ger upphov till livfullhet och »glans«; i det förra fallet kommer vi till sist fram till definitioner, medan den andra är »målerisk«. De omdömen vi faller om det estetiska bestäms som »smak«, och är ett sätt att bedöma det ofullkomliga och det fullkomliga på det sinnli-

ga planet (vilket för Baumgarten fortfarande på rationalistiskt manér handlar om enhet i mångfald). Vetenskapen om denna »sinnliga kunskap«, konkluderar Baumgarten, är »estetiken (som den lägre kunskapsförmågans logik, som gracernas och musernas filosofi, som en undre kunskapslära, som det sköna tänkandets konst, som det förnuftsanalogiska tänkandets konst) (*ars analogi rationis*)« (§ 533). Begreppet analogi är här centralt: å ena sidan kan man se detta som att det estetiska fortfarande väsentligen tänks i förhållandet till det förnuftsmässiga, som dess modifikation, å andra sidan antyds att det inte bara ska förstås som en underordning, utan en parallell struktur med sina egna karakteristika.

I det ofullbordade verket *Aesthetica* dras så trådarna samman i den inledande definitionen: »Estetiken (teorin om de fria konsternas teori, den lägre kunskapsläran, konsten att tänka skönt, förnuftsanalogins konst) är vetenskapen om den sinnliga kunskapen« (§ 1). Här kan vi se att Baumgarten definierar sin nya vetenskap på ett expansivt sätt, så att den innefattar såväl en teori om tänkandets sinnliga aspekt som om framställandets konst, receptivitet och produktivitet (jfr § 533: »Estetiken är vetenskapen om den sinnliga kunskapen och framställningen«, »Scientia sensitive cognoscendi et proponendi est aethetica«), och inte bara gäller de sköna konsterna, även om detta inte utvecklas i de delar som han hann färdigställa.

Det sköna handlar i grunden om en fullkomlighet i våra upplevelser, och det bestäms av affekter, av lust och smärta, om vilka vi har klara men otydliga begrepp. Skönheten är för Baumgarten därmed inte bara en representation av en objektiv fullkomlighet, utan finns också i den sinnliga representationens egen dimension, som han beskriver i termer av »rikedom, storhet, sanning, klarhet, visshet och livfullhet i kunskapen« (*ubertas, magnitudo, veritas, claritas, certitudo et vita cognitionis*) (§§ 22–25). Filosofin och poesin kan därmed sägas ta två olika vägar med utgångspunkt i

en och samma föreställning: filosofin analyserar föreställningar på ett inre sätt och leder oss mot precisa distinktioner, medan poesin utvecklar ett fält av associationer och skapar förbindelser av ett annat slag. Båda rör sig mot en ökad klarhet, men klarhet av olika slag, eller, i termer av den parallella distinktionen, mot det klara i motsats till det distinkta. Smakomdomen handlar på så sätt om klara föreställningar, inte tydliga begrepp, och klarheten ökar genom att omdömet sätts i reflexiv relation till hur organen påverkades av den ursprungliga förnimmelser.

I ett avseende går allt tillbaka på en och samma föreställningskraft (*vis repraesentativa*), med en term som kommer direkt från Leibniz. Liksom monaden har en dunkel fond från vilken perceptionerna framträder, utvecklas och integreras i större gripbara helheter, finns en dunkel grund i själen, *fundus animae* med dess *perceptiones obscurae* (*Metaphysica* § 511), det vill säga en fond som också är en rik reservoar för förflutna och framtida upplevelser: »Psykologerna vet att själen under inverkan av en sådan begeistring spänner alla sina krafter, så att själens grund så att säga höjs upp och fylls med en djupare andning, och att den därför villigt erbjuder oss det som vi glömt eller ännu inte erfarit, och som vi aldrig verkar ha kunnat förutse« (*Aesthetica* § 80).

Den grundläggande frågan som vi här kan ställa gäller hur estetikens självständighet ska förstås – består den i en under- eller sidoordning – eller, som framskymtar i vissa formuleringar, rentav i en prioritet i förhållande till den logiska kunskapen? Oftast dominerar något av de två första perspektiven, men i vissa formuleringar öppnas också möjligheten av ett estetiskt fält som skulle föregå förnuftet på ett radikalt annat sätt än bara som ett förstadium och en under- eller sidoordnad funktion – den estetiska kunskapen, då vi föreställer tingen via den estetiska klarheten, har en egen täthet och djup, en »skön fullhet« (*venusta plenitudo*, § 558) som den logiska abstraktionen aldrig kan upp-

nå. Resonemanget leder till sist Baumgarten fram till en avslutande retorisk fråga som skulle få ett eko i den tyska romantiken, och vidare i den moderna filosofin: »vad är abstraktionen om inte en förlust?» (*quid enim est abstractio, si iactura non est*, § 560). Den logiska analysen förlorar något, sliter sönder en ursprunglig sammanflätning i språkets väv, där filosofins och poesins respektive vägar ännu inte skilts åt. Frågan blir vilket språk – ett språk som för Baumgarten oftast förefaller vara poesins språk, men också måste utvidgas till att innefatta den sinnliga och affektiva dimensionen i de andra konstarterna, och i sista hand bryta med den rationalistiska dominansen i metafysikens eget språk – som kan göra rättvisa åt denna erfarenhet. Den transformation av själva idén om vad en filosofisk framställning är som skulle ta sin början efter Kant, på en gång som en förlängning av och en attack mot grundkonceptionen i *Kritik av omdömeskraften*, är en konsekvens av detta.

Kritiken och historien

Sett i ett vidare perspektiv är uppfinnandet av estetiken också uppfinnandet av ett nytt erfarenhetsbegrepp, som å ena sidan vill frilägga en relation till konstverken, och å den andra låta denna relation verka tillbaka på filosofins och vetenskapens egen begreppslighet: konsten att tänka skönt, *ars pulchre cogitandi*, är också en idé om en förvandling av tänkandet. Däri ligger implicit också en idé om »delandet av det sinnliga« i den mening som beskrivits av Jacques Rancière, det vill säga en *kapacitering* av subjekten just i deras konstitutiva *skillnad* och mångfald. Pluralformen är här väsentlig, eftersom den öppnar en irreducibelt social och intersubjektiv dimension, som Kant sedan kommer att utveckla i termer av *sensus communis*, en gemenskap i känslan. Förmågan att falla omdömen kan inte längre begränsas till

dem som besitter en formell expertis, utan tillhör var och en, inte bara på ett empiriskt sätt, utan också som en idé om ett var-och-en som det åligger oss själva att frambringa, vilket Kant understryker.

Denna vändning är också vad som möjliggör – även om vi här inte kan tala om någon kausalitet i direkt mening, utan om parallella skeenden som först i efterhand kan beskrivas som sammanlänkade – utvecklingen av kritiken och konsthistorien som specifika discipliner, diskurser som ger upphov till en viss typ av utsagor vars giltighet både förutsätter och strävar efter att frambringa det estetiska som en gemenskap i känslan. Mina två avslutande exempel är hämtade från bildkonstens fält, Diderot och kritiken, och Winckelmann och konsthistorien, även om jag tror att de har en generell räckvidd.

Den idé om en speciell kritisk aktivitet som utvecklas hos Diderot i hans *Salonger* och es-säer om konst kan i detta avseende uppfattas som en omvändning av relationen mellan generalitet och individualitet: i den konstteoretiska traktatens tidsålder, från Albertis *Om målarkonsten* (1435) och framåt, utgjorde verket ett exempel på principer, även i de fall då en text tillägnades ett enda verk, som i fallet med Giovanni Belloris famösa beskrivning av Rafaels målningar i Vatikanen.³⁰ Det generella kan åtminstone i princip definieras i förväg i en poetik, en ansamling av regler. I kritiken står omvänt det enskilda verket i centrum och principerna förblir implicita eller vid horisonten, de resulterar från kritikens »reflexion«. Vi söker hädanefter regeln på ett reflexivt sätt, med utgångspunkt i en beskrivning av det enskilda fallet, istället för att i det söka verifiera en regel som föregår det. Det som ska värderas är inte längre en konstnärs stil som exempel på generella regler, som exempelvis Roger de Piles *Balance des peintres* och dess taxonomi av olika stilar. När Kant i *Kritik av omdömeskraften* säger att den sköna konsten endast kan bli föremål för en kritik, inte en vetenskap, be-

finner han sig inom Diderots begreppssfär – mellan konstkritiken (som artikulerat ett specifikt smakomdöme om det partikulära) och den filosofiska kritiken av smaken (som etablerar den generella filosofiska grunden för att ett partikulärt omdöme av den första typen likväl kan göra anspråk på giltighet, inte i termer av objektivitet, utan av intersubjektivitet) finns en arbetsdelning som Kant var den förste att formulera på ett tydligt sätt.

Kritiken motsvarar på ett sociologiskt plan utställningens och salongens epok, där konsten träder en ny publik till mötes och därigenom tvingas förhålla sig till en betraktare, kalkylera med reaktioner och eventuellt också börjar spela med denna nya publikrelation som en del av sitt eget uttryck, som exempelvis Michael Fried har försökt visa.³¹ Den nya offentligheten – som Kant, återigen, var en av de första att formulera på ett filosofisk sätt i sin »Svar på frågan: Vad är upplysning« (1784) har en viktig estetisk komponent, vilket också visas av att det är en »mognande omdömeskraft« som lett människan ut ur hennes självförvållade omyn-dighet, alltså samma »kraft« (*Kraft*) vars självständighet genom det teoretiska och praktiska förnuftets förmågor (*Vermögen*) står på spel i de två första Kritikerna.

Samtidigt kräver detta utbildandet av en ny sensibilitet, en inskolning i förmågan att känna, som frigör den estetiska dimensionen. I Winckelmanns beskrivning av antika verk finner vi en utveckling av en sådan närmast lyrisk-elegisk vokabulär i förhållande till den grekiska konsten, vilket ger hans konsthistoria en melankolisk ton. Men samtidigt frigör detta en annan blick som sedan blir till en bärande struktur i estetikbegreppet: om vi inte kan (åter)skapa antiken på nytt, så kan vi kontem- plera dess verk, dels för att få kunskap om vad de har varit, men också för att ur detta utvinna en *njutning* och en *lust*. Vi kan se hur detta tar form i Winckelmanns vändning från den rationalistiska konstteoris metodiska sönderdelning av verket i olika tekniska aspekter – vars

syfte alltid är att foga samman dem igen i en rationell ordning, en *techne* som kan ligga till grund för en poetik i Aristoteles mening – och hur han från och med »Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst« (1763) understryker den emotionella identifikationen och inlevelsen som metod. Beträktandet av verket är en inlevelse som inte bara ska vara en projektion, utan en *sammen-smältning* av det subjektiva och det objektiva i en högre enhet.

Men detta kräver också en estetisk fostran, en förmåga att försätta sig i ett innerligt och kontemplativt tillstånd i vilket man kan avlocka verket dess inre sanning. Winckelmanns beskrivningar av konstverk erhåller därmed också en *ny stil*, och den frambrytande subjektiviteten och det hymniska språket är en nödvändighet för att i skrift förmedla denna nya upplevelse, vilket ställer den mot den klassiska ekfrasen, men också med fördel kan kontrasteras mot Diderots perspektiverande, ironiska och ständigt fikionaliserande skrivsätt: den nya kritiska reflexionen är på så sätt inte frambrytandet av *en* viss stil som vore kritikens, utan öppnandet av stilens pluralitet som problem, en *ny techne* som ska producera en sanning genom sin retoriska effektivitet.

Det ständiga återvändandet till samma verk i lätt förskjutna nya perspektiv – om man lägger samman publicerade texter och manuskript finns inalles sex beskrivningar av *Apollo Belvedere*, fem av *Torso Belvedere* och tre av *Laokoon* – är ett uttryck för detta nya betraktande och en lust som tar sin utgångspunkt i sönderfallet och förstörelsen, i det våld som tiden underkastar verket, även om detta inte är vad Winckelmann föreställer eller önskar sig. Vad Winckelmann egentligen inringar, sannolikt mot sin egen vilja, kunde fattas som den moderna *betraktarens* specifika belägenhet inför de grekiska verken: vi kommer aldrig mer att kunna skapa som grekerna, deras värld är förgången, men vi kan återfinna deras känsla, eller åtminstone vad den kan ha varit.³²

Hos både Diderot och Winckelmann finner vi en inledning till den »kopernikanska revolution«³³ som Kant skulle genomföra på estetikkens fält: den gemenskap som frambringas gäller inte begrepp och hör vare sig till kunskapen eller moralen, utan till känslan och sensibiliteten, det vill säga till det estetiska,

vilket i sin tur kan »befordra vår mottaglighet för idéer«, som Kant säger. Och för att denna revolution skulle kunna ske måste de auktoritativa modellerna försvinna, och en ny typ av gemenskap i känslan och de »estetiska idéerna« framträda som en vision om ett förvandlat tänkande.

1. Se, bland många exempel, Wolfgang Iser, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam, 1995, eller, från helt andra utgångspunkter, Mario Perniola, *La società dei simulacri*, Bologna: Capelli, 1983, kap. »Verso un'estetica generale«.
2. För en diskussion av detta begrepp, som också har innebörden av kunskap om naturens ordning och lagbundenhet, se Martin Kemp, »From 'mimesis' to 'fantasia': The quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts«, *Viator: Medieval and Renaissance Studies* 1977:8, s. 347–398.
3. Följande idéer är under utarbetande och utgör endast några riktningar för en kommande undersökning. De kommer att utvecklas inom ramen för ett forskningsprojekt vid Södertörns Högskola med titeln »Making Sense of *aisthesis*: The Return of Sensibility« (tillsammans med Sara Danius, Katarina Elam och Cecilia Sjöholm), under rubriken »The Invention of the Aesthetic«, där jag kommer att behandla 1700-talets utveckling fram till Kant.
4. Flera av dessa exempel diskuteras av Jacques Rancière i introduktionen till *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée, 2004, i Rancière, *Texter om politik och estetik*, övers. Kim West, Lund: Propexus/Site Editions, 2005, s. 77–90.
5. Se exempelvis *La distinction: Critique sociale du jugement*, Paris: Minuit, 1979, och den metodologiska introduktionen till *Konstens regler: det litterära fältets uppkomst och struktur*, övers. Johan Stiernma, Stockholm/Stehag: Symposium, 2000.
6. I denna bemärkelse öppnar sig Bourdieus teorier för den självreflexiva paradox som Habermas kallar för det »transcendentala *tu quoque*«, »även du, min Brutus«; se min diskussion av detta i »Dialectics of Engagement: Notes on Pierre Bourdieu and Hans Haacke«, *Material* 23, 1994.
7. Se Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell, 1990.
8. Se Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Paris: Gallimard, 1992, eller hans *Adieu à l'esthétique*, Paris: PUF, 2000.
9. Se Alain Badiou, *Petit manuel d'inesshétique*, Paris: Seuil, 1998. Temat annonseras med full kraft redan i första bandet av Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Paris: Seuil, 1988.
10. För en diskussion av detta tema, med utgångspunkt i Heidegger (som är Badiou's huvudkontrahekt), se Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger: La politique du poème*, Paris: Galilée, 2002.
11. Se till exempel Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford: Blackwell, 1992, och Richard Shusterman, *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca: Cornell University Press, 2000.
12. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, 493.
13. Se »Parergon«, i Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 1974; även i Erik van der Heeg & Sven-Olov Wallenstein (red.), *Tänkens arkipelag: Moderna Kantläsningar*, övers. Erik van der Heeg & Sven-Olov Wallenstein, Stockholm/Stehag: Symposium, 1992.
14. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 6, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, s. 396.
15. Martin Heidegger, *Nietzsche I*, Pfulingen: Neske, 1961, s. 95. Man kan notera att Heidegger överhuvudtaget inte ägnar någon uppmärksamhet åt själva estetikbegreppets historia, och dess framträdande på 1700-talet.

- I sin korta historiska skiss i *Nietzsche I hoppar* han direkt från Descartes till Hegel, vilket förefaller implicera att denna historia för honom inte är något annat än en inre fluktuation inom den cartesianska subjektfilosofiska traditionen, vilket är en klart otillbörlig förenkling.
16. Martin Heidegger, *Konstverkets ursprung*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Göteborg: Daidalos, 2005, s. 82 not.
 17. Heidegger utvecklar denna idé om verkets »namnlöshet« i relation till skulpturen och rumsbegreppet i den korta skissen »Konsten och rummet«, övers. Sven-Olov Wallenstein, i *Triptyk*, Stockholm: Moderna Dansteatern, 1993.
 18. Descartes själv avvisar idén om att filosofin skulle kunna säga något om konsten. Jfr brevet från 18 mars 1630 till Mersenne, där Descartes som svar på frågan om vilket filosofins bidrag till konsteorin är, argumenterar för att det faktum att skönheten måste upplevas visar att den alltid har en del som tillhör *betraktaren*, vilket berövar den filosofisk status: skönheten är »un rapport de nostre iugement à l'objet; & pour ce que les iugemens des hommes sont si differens, on ne peut dire que le beau, ny l'agreable, ayent aucune mesure déterminée [...] ce qui plaira à plus de gens, pourra estre nommé simplement le plus beau, ce qui ne sçauroit estre déterminé« [»ett förhållande som vårt omdöme har till objektet; och eftersom människornas omdömen är så olika, kan man säga att varken det sköna eller det tilltalande har något gemensamt mått [...] det som kommer att tilltala de flesta, kan helt enkelt sägas vara det skönaste, vilket inte kan bestämmas«]. René Decartes, *Oeuvres I*, red. Adam & Tannery, Paris: Cerf / CNRS, 1964, s. 132 ff.
 19. Hegel beskriver detta i sin *Estetik* i termer av logiken hos »upphävet«: konsten kommer att bli föremål för en estetik, där den upphävs och tänks i sitt väsen, vilket gör att vi, idag, efter estetikens och konsthistoriens framträdande, lärt oss att se på ett nytt sätt. Vad detta innebär, om den karaktär av något »förgånget« som därmed tillkommer konsten innebär dess död och försvinnande eller att den får en ny roll, är en stridsfråga. För en översikt över dessa diskussioner, se mitt efterord i Hegel, *Inledning till estetiken*, Göteborg: Daidalos, 2005.
 20. I *Les mots et les choses* driver Foucault sina teser om vetandets diskontinuiteter som allra längst, vilket tillåter honom att upprätta relativt stabila »epistemiska« formationer inom vilka en strikt samtidighet råder. Man bör dock notera att Foucault överhuvudtaget inte analyserar uppkomsten av det estetiska fältet, utan använder konstverk, och framför allt litterära exempel, för att binda samman och artikulera brytpunkterna mellan de epistemiska ordningarna, och inte minst av detta skäl är det problematiskt att överföra hans modell på en analys av estetikbegreppet.
 21. För en diskussion av Leibniz som föregångare till Baumgarten vad gäller den »sköna själens« bildning, se Ursula Franke, »Das richtige Leben und die Kunst: Die schöne Seele im Horizont von Leibniz' Philosophie«, *Modern Language Notes*, Vol. 103, No. 3, German Issue (April 1988), s. 504–518, och hennes tidigare monografi, *Kunst als Erkenntnis: Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*, Wiesbaden: Studia Leibnitiana, Supplementband, 1972. Christoph Menke pekar också på Leibniz omvärdering av sinnligheten, som här till skillnad från hos Descartes fattas som baserad på en »inre princip« som leder oss från en perception till en annan, vilket i Menkes tolkning är den »grundtanke som sätter igång estetiken och driver den framåt«. Christoph Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, s. 21.
 22. Så till exempel Benedetto Croce, *Aesthetics as Science of Expression and General Linguistic*, övers. Douglas Ainslie, London: Owen, 1967, s. 212–19 eller René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750–1950*, New Haven: Yale University Press, 1955, s. 144–46. En detaljerad diskussion av detta problem finns också i Alfred Bäumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle: Niemeyer, 1923, s. 207–31.
 23. »Baumgarten did 'liberate' aesthetic theory from the confines of rationalistic intellectualism but only at the cost of the consistency within the totality of his thought«. Leonard P. Wessel, »Alexander Baumgarten's Contribution to the Development of Aesthetics«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30, 1972, s. 334.

24. Gottfried Wilhelm von Leibniz, »Naturens och nådens principer, grundlagda i förnuftet«, övers. Erik van der Heeg & Sven-Olov Wallenstein, *Kris* 41, 1990, § 17, s. 49.
25. För sådana läsningar av Leibniz i relation till barocken, se framför allt Gilles Deleuze, *Vecket: Leibniz & barocken*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Göteborg: Glänta Produktion, 2004; Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: De l'esthétique baroque*, Paris: Galilée, 1986, & Herbert Knecht, *La logique chez Leibniz: Essai sur le rationalisme baroque*, Lausanne: L'âge d'homme, 1981. Horst Bredekamp har visat att det »visuella och haptiska« förvisso spelar en central roll hos Leibniz, inte minst för hans visioner om ett »vetandets palats« där alla discipliner ska ha sin plats; icke desto mindre är detta en syntes där det estetiskt-sinnliga fortfarande styrs av det logiska. Se Bredekamp, *Die Fenster der Monade: Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin: Akademie Verlag, 2004. För en diskussion av Baumgartens relation till Leibniz, se Dagmar Mirbachs inledning i Baumgarten, *Ästhetik*, Hamburg: Felix Meiner, 2007, s. XXXII ff.
26. För en analys som följer denna linje ända från Baumgarten, se Heinz Paetzold, *Ästhetik des deutschen Idealismus: Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*, Wiesbaden: Steiner, 1983.
27. Jag använder här den latinsk-tyska parallellutgåvan, *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts*, red. och övers. Heinz Paetzold, Hamburg: Meiner, 1983.
28. Den gängse svenska översättningen »klart och tydligt« förefaller mig något missvisande, i och med att »tydligt« kan uppfattas som endast en förstärkning av klar, under det att det alltså rör sig om två olika kriterier.
29. Jag citerar från den partiella tysk-latinska versionen i Baumgarten, *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, red. och övers. Hans Rudolf Schweizer, Hamburg: Felix Meiner, 1983.
30. Se Giovanni Bellori, *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel palazzo Vaticano*, Rom, 1695.
31. Se Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley: University of California Press, 1980. En klassisk studie av salongens utveckling är Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven: Yale University Press, 1985. Många precisa iakttagelser med relevans för mitt argument här finns i William Ray, »Talking About Art: The French Royal Academy and the Formation of the Discursive Citizen«, *Eighteenth-Century Studies*, vol. 37, 2004:4.
32. Med Édouard Pommiers formulering: »Winckelmann situerar tydligt antiken på dess nya och egentliga plats: mellan tiden som rycker den bort från oss och stympar den, och historien som återger den den enda form av liv som hädanefter är avgörande, det vill säga kunskapen. Det är inte längre imitationen som står mot tidens tand, utan historien, eftersom den accepterar och erkänner tiden.« Se Winckelmann, *inventeur de l'histoire de l'art*, Paris: Gallimard, 2003, s. 197. En liknande analys återfinns hos Jacques Rancière: Till skillnad från Rousseau, som föreställer sig att konsten skulle kunna pånyttfödas i »kollektiva fester«, bryter Winckelmann i Rancières tolkning med idén om en bestämd publik och en bestämd funktion hos konsten: »Historien får Konsten att existera som singular verklighet, men den gör detta i termer av en disjunktion mellan olika tider: verken i museerna är konst, de är grunden för denna nya verklighet som kallas Konst eftersom de inte var något sådant för de som producerade dem. Omvänt kommer verken till oss som skapelser av ett kollektiv liv, men bara för såvitt de definitivt skiljer oss från detta kollektiva liv, från allt kollektivt liv av detta slag.« Ur »Rome/Dresde, 1764: la beauté divisée«, opublicerat manuskript.
33. Att se Winckelmann som en föregångare till estetikbegreppet kan också underbyggas av det faktum att han tidvis följde Baumgartens föreläsningar i Halle, och med all sannolikhet var förtrogen med Baumgartens texter.