

Somaestetik – ett samtal med Richard Shusterman

DIREKT FRÅN FINLANDSBÅTEN anländer jag en morgon i april till Helsingfors universitets gästhem på Vironkatu I. Richard Shusterman är i Helsingfors en vecka för att ge föreläsningar vid Institutionen för estetik. Jag finner honom nere i frukostrummet. Vi förser oss med kaffe och går upp till hans rum, där samtalet äger rum.

STAFFAN BENGTTSSON: I din senaste bok, *Practicing Philosophy*, jämför du filosofens verksamhet med levnadskonstnärens; konsten att leva sitt liv. Därför känns det passande att börja denna frågestund med att be dig att berätta lite om ditt eget liv. Skulle du kunna göra några nedslag i vad du ser som viktiga erfarenheter i ditt liv, sådant som har påverkat dig som filosof och som människa?

RICHARD SHUSTERMAN: När jag hör denna fråga så tänker jag på "The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel". Den innehåller en sampling från en amerikansk TV-serie som heter *Family Affairs*, där två små barn ber sin farbror, som är den som tar hand om dem, "berätta för oss om ditt liv" och han svarar: "Jo, jag föddes i North Dakota för många år sedan och nu bor jag här med er i New York". Sedan frågar en av de söta små barnen, "men vad hände där emellan?". Därefter bryter skivan ut i ett vildsint scratchande och i salsamusik, vilket förstås skall antyda att mellan hans stillsamma uppväxt i North Dakota och hans nuvarande borgerligt komfortabla tillvaro i New York, hände det en hel del vilda saker.

Jag antar att man kan säga att mitt liv har präglats en hel del av resor och förändring. Det kan vara ett av skälen till att jag uppskattar idén med enhet och svårigheten med enhet och sammanhang i konstverk, i estetisk erfarenhet och i livserfarenhet; en enhet och ett sammanhang som samtidigt måste vara underhållande och utvecklande till sin karaktär.

Jag föddes i USA, men rymde hemifrån när jag var sexton. Efter en kort, mycket kort period i Europa, så hamnade jag till slut i Israel, eftersom jag etniskt sett är jude och eftersom det var en plats som välkomnade mig och accepterade mig som flykting. Jag kom

utan något som helst religiöst intresse. Det var bara ett ställe som välkomnade och härbärgerade mig. Man är ju inte speciellt självständig när man är sexton. Och det blev så att jag kom att stanna där.

SB: Så du fick din universitetsutbildning i Israel?

RS: Ja, jag gick på universitetet där och jag gjorde även min militärtjänst där: ett och halvt år som officer i den israeliska underrättelsetjänsten. Jag hade alltid haft en dröm om att få studera i Oxford. Så jag återupptog mina filosofistudier efter militärtjänsten och tog en doktorexamen i Oxford och återvände därefter till Israel. Vid det laget hade jag blivit israelisk medborgare. Jag fick anställning i det israeliska universitetssystemet och blev så kallad "visiting fellow" vid St John's College i Oxford. I det läget fick jag en tillfällig anställning vid Temple University i Philadelphia, USA. De var aktiva vid den här tiden med att bjuda in gästforskare. Det tilltalade mig att komma dit, för vid denna tid var Temple University otroligt starkt i estetik. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* gavs ut där, Monroe Beardsley var där, liksom Joseph Margolis, samt John Fischer, som var redaktör för tidskriften. Av olika skäl blev det så att jag stannade där. Jag återvände alltså till USA, delvis av nyfikenhet att återknyta kontakten med amerikanskt liv, delvis grund av den stora filosofiska energi som fanns i USA vid den här tiden och delvis även av andra, privata skäl.

Sedan jag återvände till USA 1986 har jag tillbringat ett par längre perioder utomlands som har varit viktiga. Jag tillbringade ett år i Paris på inbjudan av Pierre Bourdieu, som hade läst vad jag skrivit om Wittgenstein. Egentligen hade jag fått tjänstledigt för att skriva boken *Pragmatist Aesthetics*. *The National Endowment of the Humanities* gav mig ungefär ett års lön. Istället för att vara den goda forskare som jag antogs vara och stanna i Philadelphia för att skriva min bok, så tog jag istället pengarna och stack till Paris. Jag har alltid trott på betydelsen av att testa mig själv och att lära mig nya saker. Jag kunde en del franska från *High School* och *College*, men jag ville tränga djupare in i den franska kulturen. Jag hyser också sedan länge en beundran för Pierre Bourdieus arbeten och var glad att kunna tillbringa tid med honom. Jag stannade alltså ett år som gästprofessor vid *Ecole des hautes études en sciences sociale* och återvände sedan till New York.

SB: När var detta?

RS: Det var 1990. Jag fortsatte att undervisa vid Temple university efter hemkomsten, men jag bosatte mig i New York. Efter ett år i Paris var det omöjligt att återvända till Philadelphia. Philadelphia är en trevlig stad, men ganska monokulturell. Jag märkte också att mina gamla vänner från Jerusalem och Tel Aviv ofta passerade genom New York, men att de aldrig kom till Philadelphia, och jag i min tur var för lat för att ta mig till New York. Det kändes också rätt med en förändring, så nu lever jag i New York.

Jag antar att den andra stora förändringen kom 1995-1996 när jag var Fulbright-professor i Berlin. Under tiden hade *Pragmatist*

Aesthetics kommit ut samtidigt både på engelska och franska (1992) och senare på tyska (1994).

SB: Var det i samband med din vistelse i Paris som du fick anställning på *College international de philosophie*?

RS: Ja, det stämmer. Jag blev utnämnd till *Directeur de programme* och jag ger regelbundet föreläsningar där.

SB: Hur kom det sig att du hamnade på *College international*? De måste väl ha ett ganska annorlunda program jämfört med det ni har vid Temple university?

RS: Ja, det är intressant, för det är sociologiskt *piquante*. *Pragmatist Aesthetics* fick ett mycket livligt mottagande i Frankrike. Faktiskt mycket större än i Amerika. Det förekom recensioner i de större franska dagstidningarna, diskussioner i radio och till och med en intervju i fransk TV. Det var inte i något typiskt intellektuellt kulturprogram, utan i ett program som bevakar rapmusik - "Rapline" (M6) - på fransk kabel-TV. Det var för dem något mycket udda och intressant, det här att en filosof skrev om rapmusik. Medan det i Amerika inte medförde några som helst meriter och inte heller hade någon trovärdighet, så såg man det annorlunda här i Europa. Jag har insett att här såg man det bara som något naturligt att en jude kunde skriva om svart kultur, eftersom judarna i Europa länge var det närmaste man kom till svarta i USA. På grund av nazismen - som har gjort att denna syn på judar fortfarande i viss mån är aktuell - så gav det faktum att jag var israel en extra trovärdighet åt mitt arbete, något som alltså nästan frantog mitt arbete all trovärdighet i den amerikanska världen.

Det är ju också så att fransmännen älskar allt exotiskt. De älskade jazz innan amerikanerna gjorde det. Så det var intressant för dem att få en analys av amerikansk populärkultur. Den amerikanska pragmatism som jag företräder var också något ganska exotiskt för dem. Att jag talar franska hade också sin betydelse. Så jag fick många varaktiga intellektuella vänskaper där.

SB: Du sa att din andra längre utlandsvistelse var 1995-1996 när du var Fulbrightprofessor i Berlin.

RS: Ja, Tyskland är den senaste stora kulturella förändringen i mitt liv. Jag har alltid haft ett dåligt samvete för att jag aldrig lärde mig tyska. Jag lärde mig det aldrig i USA. I Israel var många människor lite motvilliga att studera det. Som filosof började jag inse att det var ett språk som jag verkligen borde kunna. Eftersom jag hyllar en erfarenhetsbaserad inställning i allmänhet, och till livet i synnerhet, så tänkte jag att det bästa vore om jag lärde mig tyska där. Jag hade ett *Fulbright*-stipendium på ett år vid *Freie Universität* i Berlin, där jag var kopplad till den filosofiska institutionen. Albrecht Wellmer var den som hade bjudit in mig. Men jag hade också kontakt med Hans Joas på *American Studies*, vid John F Kennedy institutet. Jag kom att tillbringa ett och ett halvt år i Berlin, 1995-1996, och slutförde *Practicing Philosophy* där. Efter denna tid hade jag lärt mig tyska tillräckligt bra för att i slutet av min vistelse kunna ge en plenarföreläsning om "The End of Aesthetic Experience" på tyska

för *Deutsche Gesellschaft für Ästhetik*. Det var en av de stora språkliga utmaningarna och höjdpunkterna under min vistelse i Tyskland.

För mig handlar den här idén med levnadskonst (art of living), som jag för fram i min senaste bok *Practicing Philosophy* - och det sätt som jag har försökt att praktisera den - inte bara om estetisk konsumtion, inte bara om att gå till operan, att avnjuta utsökt mat och raffinerade viner. Det handlar snarare om att förändra sig själv genom att lära sig saker, att försätta sig i utmanande situationer - inte minst intellektuellt. Jag måste säga, att ju äldre man blir, ju svårare blir det att kasta sig in i en främmande miljö och ett främmande språk. Det var ibland häpnadsväckande och nästan lite löjligt vilka svårigheter jag hade i Tyskland på grund av att jag insisterade på att försöka tala tyska och inte göra det enkelt för mig, vilket förstås hade varit att uppträda som amerikansk Fulbright-professor. Många hade förstås velat tala engelska med mig. De som ville umgås med mig i min egenskap av Fulbright professor var inte så intresserade av att behöva lyssna till någon som stakade sig fram på bruten tyska. Hela ens personlighet och maktposition förändras när man inte längre har sina vanliga kulturella kunskaper och språkfärdigheter till sitt förfogande.

SB: Om jag nu får gå tillbaka lite i tiden... När du kom till *Temple University* i Philadelphia 1986, så kom du till vad som då var själva hjärtat av analytisk estetik i den engelskspråkiga världen, där Beardsley och Margolis var verksamma och vad som också var sätet för *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*...

RS: Ja, men Beardsley träffade jag egentligen aldrig. Han dog kort efter min ankomst. Det var anledningen till att de ville ha mig kvar. Han hade haft en hjärnblödning redan innan jag anlände och kom därefter inte helt tillbaka i sin tidigare kapacitet. Det var skälet till att de till en början ville ha mig som gästforskare, men när han avled så förstod de att det skulle bli nödvändigt att ersätta honom på något sätt. Så tråkigt nog hade jag aldrig tillfälle att verkligen ha några ingående diskussioner med honom. Å andra sidan hade jag tillfälle att föra mycket långa och fruktbara dialoger med Joseph Margolis som fortfarande är mycket aktiv.

SB: Ok. Tre år senare (1989) publicerade du *Analytic Aesthetics*. Det är en antologi, där du presenterar ett antal texter som du vid denna tid såg som representativa för analytisk estetik. Den innehåller också ett viktigt förord, i vilket du försöker sammanfatta vad analytisk estetik är, vad den hade utträttat så långt, några kritiska invändningar om det analytiska projektet och några utvecklingstendenser. Kan man säga att denna bok mera var en produkt av allting du hade gjort fram till då, än en inledning till ditt nuvarande skrivande?

RS: Ja, jag skolades som analytisk filosof i Jerusalem och sedan i Oxford. Där var det vid denna tid en mycket stark betoning på logik och språkanalys. Jag tog min doktorsgrad i Oxford för Urmsen, läste Austin och vardagsspråksfilosofi.

Analytic Aesthetics var en antologi som det kändes nödvändigt för mig att göra efter att jag hade genomgått min analytiska utbildning, som jag satte - och fortfarande sätter - högt värde på. Å andra sidan, när jag kom till USA såg jag många andra saker höll på att hända. I Jerusalem och Oxford var allting mycket mera begränsat. För dem var god filosofi liktydigt med analytisk filosofi. Jag läste knappt någon filosofi på andra områden. När jag kom till USA däremot så fanns där en mycket rymligare intellektuell atmosfär. Jag började se mig omkring och upptäckte att saker och ting började förändras. Jag upptäckte att en del av de människor som jag respekterade, som Rory och Margolis, läste och skrev om kontinentala filosofer som Foucault, Gadamer och Derrida. Det var för mig en utmaning mot det snävt analytiska paradigmet. Jag ville inte ge upp det helt och hållet, men jag ville undersöka dess fördelar och nackdelar. Avsikten med *Analytic Aesthetics* var att med hjälp av de bästa tänkarna inom denna tradition, och av några som kom utifrån, dokumentera vad analytisk estetik fram till dess hade åstadkommit – nästan som ett slags historisk vittnesbörd - vad som var dess huvudsakliga metoder, dess svagheter och hur den skulle kunna gå vidare.

SB: Ja, det var så jag uppfattade den. Mitt intryck från de filosofer som jag har talat med - estetiker verksamma i den analytiska traditionen - är att de läste den med stort intresse. Jag kan inte minnas att man talade så mycket om nyorientering. De var nog främst intresserade av de drag som du tecknade av den analytiska estetikens historia och din analys av vad som var kännetecknande för denna rörelse. Ofta uppstår ju dock en historiemedvetenhet först när en rörelse eller skolbildning verkar gå mot sitt slut eller in i en ny fas. Att försöka sammanfatta den analytiska estetikens historia, även om det bara handlade om vad den hittills hade åstadkommit, implicerade ju också att denna riktning är en historisk företeelse, att den är placerad i en tid tillsammans med andra samtida rörelser, att vissa strömningar föregick den och andra kommer att följa efter. Jag tror att intresset för din bok också speglade en sådan medvetenhet. Frågan var inte bara vad som hittills hade varit utmärkande för analytisk estetik, utan också i vilken riktning man skulle gå vidare.

Skulle man närma sig den kontinentala filosofin, var det åter dags att sysselsätta sig med estetikens historia och i större utsträckning för mentala kategorier - som erfarenhet, emotioner - än vad som hittills hade varit möjligt inom det analytiska paradigmet? Du framstod som någon som kunde visa en möjlig väg att gå vidare, placerad som du var mitt i den amerikanska analytiska estetikens huvudkontor. Utan att ge upp den analytiska estetiken som stil och som ett användbart instrument för analys så är det ändå uppenbart att en förändring har skett i dina senare verk. Kan du berätta lite om denna förändring och vad som har föranlett den? Var Dewey

redan viktig för dig när du skrev inledningen till *Analytic Aesthetics* på samma sätt som han är det för dig idag?

RS: Jag hade börjat att läsa Dewey, men jag hade inte läst honom på allvar. Jag tror du har rätt i att förändringen är mera gradvis och jag tror också att skillnaderna är mindre än vad många människor föreställer sig. Det finns alltid en risk med att läsa titlar och etiketter. Vissa titlar har kommit till lika mycket på utgivarens förslag som på författarens. Och det är nog så att jag tycker om en viss enkelhet. Som varumärken. *Analytic Aesthetics* är som ett sådant varumärke. *Pragmatist Aesthetics* är ett annat. Skillnaderna mellan dessa enkla titlar gör att de innehållsliga skillnaderna verkar mycket större än vad de faktiskt är, som om jag skulle ha övergått till en helt ny position. Visst har det skett viktiga förändringar mellan dessa två verk, men det finns också en hel del kontinuitet. Denna kontinuitet mellan pragmatism och analytisk filosofi gäller inte bara för mina verk, utan för flera tänkare. Nelson Goodman, till exempel, är en analytisk filosof. Men det finns ett starkt drag av pragmatism i hans tänkande. Samma sak gäller för Quine. Richard Rorty är ett ännu tydligare exempel. Rorty är känd som analytisk filosof för vissa, men han är idag också känd som pragmatist och i mina ögon skriver han fortfarande analytisk filosofi. Han är fortfarande involverad i debatter. Hilary Putnam är en annan filosof som förespråkar en hel del pragmatism i sina skrifter, men han ses som en analytisk filosof. Så dessa etiketter är som etiketter för vissa genrer och stilar i konst, som är mycket användbara i vissa kontexter för de som är insatta, men som är mycket förvirrande om man antar att de hänvisar till klara kategorier, som inte överlappar varandra. Men om man kallar någon pragmatist, så utesluter det inte att denna person har en analytisk stil, ett sådant intresse eller till och med sådana övertygelser, och vice versa.

SB: Ja, jag förstår. Jag vill inte heller uppförstora betydelsen av dessa titlar, men är det inte sant att något som har förändrats är den kontext som du vill placera dig själv i. I *Practicing Philosophy* gör du en uppdelning - kanske framför allt som något användbart för och begränsat till just den boken - mellan å ena sidan akademisk filosofi och å andra sidan att praktisera filosofi som en livsstil. Detta placerar på sätt och vis analytisk och kontinental filosofi på samma sida, som akademiska, yrkesinriktade och specialiserade verksamheter. En typ av förändring skulle alltså kunna beskrivas som en rörelse bort från estetik - som det slags analytiska projekt som du fortfarande vårdade, men också till viss del ville reformera i *Analytic Aesthetics* - i riktning mot att praktisera filosofiskt tänkande på ett mera allmänt kulturellt plan?

RS: Ja, jag tror du har rätt och jag tror att du pekar på något mycket viktigt. Det står klart för mig, att mitt tänkande och min yrkesrelaterade, såväl som min icke-yrkesrelaterade, personlighet rör sig i en riktning, som snarare kan jämföras med att vara skriftställare än med att vara filosof i någon snävare mening. I början var jag inte så klar eller medveten om denna tendens i både mitt liv och mitt

tänkande. Men om man tittar på mina senaste böcker, inspirerade av pragmatismen, så finner man att de är allt mera tillgängliga i sin stil. Även inledningen till *Analytic Aesthetics*, där jag försökte vara mycket tydlig, är mycket svårare och mera tekniskt skriven - och förmodligen inte så intressant för de som inte är yrkesverksamma filosofer - än *pragmatist Aesthetics*, som nu har blivit översatt till sju språk. Denna större läsekrets läser den förmodligen inte som filosofi i någon strikt mening, utan är intresserade av en mera allmän betydelse.

Man kan också avläsa denna förändring i hur boken lanseras. Det är något som man skulle kunna skriva en uppsats om. Hur man ger olika titlar och olika omslag till samma bok. *Pragmatist Aesthetics* har fått olika titlar i varje språk som den har översatts till. Olika aspekter av boken har på så sätt lyfts fram varje gång. På franska heter den *L'art à l'état vif* på tyska heter den *Kunst leben*, på finska heter den *Taide, elämä ja estetiikka*, som översättning blir något i stil med *Art, Life and Aesthetics*. Omslagen är också mycket olika. Den tyska utgåvan har en bild i svartvitt av en hårt sminkad kvinnlig punkrockare, som röker en joint. Mycket sensationalistisk. Alla bokstäver är versaler och mycket svarta till färgen. Den franska utgåvan, som ingår i Pierre Bourdieus serie, är mycket sparsmakad. Alla bokstäver är gemener och i en gråare nyans. Den finska utgåvan har ett verkligt vilt omslag. Den har en bild av något som påminner om en svart Doo-wop grupp, men i orange och blått. Det vore omöjligt med ett sådant omslag i USA. Det skulle vara alltför politiskt inkorrekt eftersom det skulle vara alltför tydligt att den lanserades i termer av svart kultur.

SB: Så du menar, å ena sidan, att steget från den stil av analytisk estetik som du höll på med när du återvände till USA från Oxford och Israel - och som fortfarande sysselsatte dig i *Analytic Aesthetics* - till vad du gör idag inte är så långt, att vad som framstår som förändringar till en viss del enbart är en synvilla, att det finns en obruten kontinuitet. Men å andra sidan går du med på att det trots allt skett vissa förändringar. Du beskriver emellertid denna förändring som en effekt av att du mer och mer har lämnat den snävt specialiserade, akademiska filosofin ryggen i riktning mot en mera allmän infallsvinkel på estetiska och kulturella frågor. Samtidigt fortsätter du dock emellanåt att skriva mer tekniska artiklar som publiceras i antologier och tidskrifter, där du vänder dig till en mer akademisk läsekrets. Jag tänker till exempel på "Beneath Interpretation" och "The End of Aesthetic Experience", där du tar upp sådana traditionella och centrala begrepp inom estetik som tolkning och estetisk erfarenhet, men placerar dem i en ny belysning. De tillhör båda den typ av arbeten som kan läsas som nyorientering av den analytiska estetiken, som vi fick en lägesrapport om i inledningen till *Analytic Aesthetics*, både vad gäller ämnesval och slutsatser. Estetisk erfarenhet är ju ett begrepp som varit tämligen stendött i analytisk estetik på senare år. Däremot har det väl aldrig förlorat sin aktualitet i den kontinentala filosofin, utan att det för den skull varit oproblemiskt där heller.

En annan väg som det hade varit möjligt för dig att slå in på vore att just närma dig den kontinentala estetiken. Jag blev överraskad när jag läste i förordet till *Pragmatist Aesthetics*, att du faktiskt hade planer på att göra en jämförande studie mellan Dewey and Adorno med avseende på estetisk erfarenhet. Det skulle vara intressant att höra lite mer om grunderna för en sådan jämförelse. För mig tycks det som om deras syn på estetisk erfarenhet är ganska olika och att dessa begrepp också intar olika funktioner i deras tänkande, vilket naturligtvis inte skulle hindra en jämförelse. Jag tror att det i båda fallen finns en koppling till somatisk erfarenhet - och det är väl den som intresserar dig - men att det samtidigt finns en skillnad i deras synsätt. Om jag skulle försöka sätta namn på den skillnad som jag ser mellan dem, så framstår Dewey som en mera rural filosof, som någon med erfarenheter från ett liv på landet - men det kanske inte är så - och Adorno, som en mera urban tänkare. Vad jag menar med detta är att Deweys form av estetisk erfarenhet tycks präglad av en rural erfarenhet av kroppsarbete, av naturens rytm och att vara vitalistisk till sin karaktär. Den estetiska erfarenheten framstår som något slutet och enhetligt, såsom något som ofta har en naturlig rytm med en början, en stegring och ett slut. Estetisk erfarenhet hos Adorno är något mycket mer fragmentariskt och uppbrutet. Korrelerar dessa erfarenheter till två olika yper av kroppserfarenheter?

RS: Som jag har skrivit så finns det inte bara ett begrepp för estetisk erfarenhet. Det finns flera sycken som är mycket olika från varandra. Jag tror att det finns en likhet, en stor likhet, i den betydelse som både Adorno och Dewey ger åt den estetiska erfarenheten. Du har rätt i att hos Dewey är idén med enhet och helhet mera viktig, medan det hos Adorno, i likhet med Marcuse, finns en rädsla för det som är alltför affirmativt. Marcuse skriver mycket bra om kulturens affirmativa karaktär, där all slags helhet i en värld som är fragmenterad och uppdelad måste vara något falskt. Det finns olika sidor av detta. Jag håller med om - och har själv givit uttryck för - den kritik som säger att Dewey är lite för helhetsbejakande, alltför positiv och ensidigt sammanjämkande för vår moderna tid. Jag tycker faktiskt att hans konstnärliga smak är långtråkig och platt. Jag tror inte att han skulle ha kunnat reagera positivt på mycket av vad människor reagerar positivt och estetiskt på idag. Jag tror inte att han skulle ha kunnat tycka om de skärande disharmonier man finner hos Alban Berg och Grandmaster Flash, för den delen. Du kallar det för ruralt. Jag kallar det bara för konservativt och lite platt. Men det betyder inte att föreställningen om estetisk erfarenhet som en tillfredställande erfarenhet, som också har någon grad av enhet och sammansatthet är något som är helt passerat och inte längre användbart. Det betyder bara att vi idag också har andra erfarenheter som också är användbara. Jag tror även att Dewey skulle hålla med Adorno om att det aldrig är tillräckligt att bli kvar i den estetiska erfarenhetens enhet. Det är en kritisk invändning som de delar. För Adorno är det aldrig tillräckligt att stanna kvar i

den estetiska erfarenheten, men även Adorno menar att man kan erfa en sådan enhet och det är även för honom ett tecken på att det är ett framstående konstverk, precis som hos Dewey. Man glömmer det fragmentariska när man är i verket. I förståelseprocessens immanenta erfarenhet upplever man - på ett objektivt sätt - konstverkets enhet. För Adorno är det viktigt att säga, ok, låt oss nu stiga ut ur den och betrakta dess sprickor och fragment och uppdelningar, att se hur dess enhet var en produkt av slakt och barbari och att denna enhet döljer konflikter i samhället. Det var detta som Adorno kallade sekundär reflektion. Man kan inte bli kvar i erfarenheten. Målet med konst är inte bara denna erfarenhet, utan den sanning som vi får av erfarenheten genom att träda ut ur den och kritisera den.

SB: Ja, jag håller med om det, men du finner även hos Adorno en annan typ av erfarenhet eller upplevelse, som han kallar estetisk och som han ser som betydelsefull i sin egen rätt, nämligen den estetiska erfarenheten som en oändlig och diskontinuerlig process, en process som inte går att hejda eller språkligt sammanfatta.

RS: Ja, jag är bekant med att det finns en sådan betoning på sprickor och fragmentarisering. Vad jag talar om är däremot hans tonvikt på att estetisk erfarenhet kräver ett inslag av djup försjunkenhet i erfarenhetens egen förståelseprocess. Han beskriver estetisk erfarenhet som en immanent erfarenhet, som man måste träda ut ur för att kunna använda sig av den sekundära reflektionen eller kritik. Dewey har ett liknande synsätt. Man har en erfarenhet, man uppskattar den som den är, men sedan finns alltid möjligheten att man omvärderar erfarenheten i ljuset av dess framtida konsekvenser. Dewey säger inte att det är en del av själva erfarenheten att vi träder ut ur den, men det är samma idé att en erfarenhet leder till en annan. Din framtida erfarenhet kan få dig att omvärdera din andra erfarenhet. Det finns alltså hos Dewey en mycket viktig plats för kritik. Den spelar bara en annan roll. Men du har helt rätt i att de erfarenheter som Adorno hade och uppskattade är mycket olika från Deweys. Jag har också en mycket annorlunda estetisk erfarenhet än Dewey. Jag tror också att vad Dewey har skrivit om detta är inadekvat för vår samtid, men enbart om vi läser honom bokstavligt. Om vi ser till andemeningen i vad han säger, så menar han att det estetiska tänkandet måste förnyas i varje generation. Kulturen är idag annorlunda, rytmen är annorlunda. Han talar om smak och tänkande som ett resultat av kontext och miljö, så i enlighet med hans egen logik måste de estetiska principerna till en viss grad omvärderas när miljön förändras.

SB: Låt mig bara skjuta in att jag inte använde rural i någon pejorativ mening. Jag menade bara att basen för deras erfarenheter, och därmed också den erfarenhetsstruktur som de framhävde i sina skrifter kanske skilde sig lite åt.

RS: Jag menade det inte pejorativt heller. Tja, det är sant att Dewey var född i ett ruralt Amerika. Nja, kanske inte direkt ruralt förresten, men i en liten stad. Han var född i Burlington, en liten stad i Vermont. Men jag tror att det inte bara har att göra med plats, utan också med vilken tid det var. Saker och ting var långsammare på hans tid. Det är en del av moderniseringen att saker går fortare. Det som du ser som ruralt hos Dewey kan kanske förklaras av att städerna hade ett större inslag av natur - eller stod närmare i kontakt med den - än idag. När man gjorde en resa med tåg så färdades man genom ett landskap fyllt av fält. Man steg inte på ett flygplan på en högteknologisk flygplats och färdades sedan i en lufttrycksreglerad kabin för att till slut abrupt stiga av i en annan stor stad. Jag tror att man kan säga att man hos Dewey möter en tid då allting var lite långsammare, då erfarenheter kunde avnjutas och då erfarenheter gick i riktning mot en viss helhet och att dessa omständigheter hade hunnit ändra sig vid den tid då Adorno levde.

SB: Ja, mycket kan nog förklaras av att de var verksamma vid olika tider, men man kan också tänka sig att det handlar om olika inställningar. Om vi stannar kvar vid exemplet med tågresan, så har den ju setts som en modern erfarenhet par excellence. Människor som Simmel och Kracauer och även Adorno skulle förmodligen betona tågresan som en intensiv och skiftande erfarenhet, med massor av intryck som bombarderar sinnen. Vad jag menade var kanske att de eventuellt betonade olika aspekter av den estetiska erfarenheten och att dessa olikartade inställningar möjligen även ledde till att den estetiska erfarenheten kom att inta något olika funktioner i deras tänkande. Men du har ju visat att det även finns en hel del kanske överraskande likheter.

RS: Ja, jag tror jag förstår vad du är ute efter. Kanske skulle man istället kunna säga att Deweys känsla för estetisk erfarenhet och form är mera rotad i och bekant med det naturliga. Han betonar naturens rytm, kroppsliga uttryck och naturliga former. Adorno verkar vara mer misstänksam eller kritisk till det naturliga. Hans smak och filosofi verkar mer informerad av stadens tempo och konst än av naturen. Men Dewey var inte från landet. Han växte upp i en liten stad. Jag tror att det mer har att göra med olika tider än olika platser.

SB: Ja, termen "naturlig" fångar bättre vad jag var ute efter än "rural". Och det har troligtvis mer att göra med de olika tider de levde i än var de levde och verkade. Jag menade inte heller att det skulle finnas något sådant enkelt samband. Vad deras olika inställningar kom sig av är naturligtvis svårt att säga. Men förutom att urbaniseringen hade kommit längre vid den tid Adorno var verksam, så är det väl troligt att hans specifika intresse för och erfarenhet av musik, litteratur och konst präglade hans tänkande överhuvudtaget, även hans inställning till naturen. Adorno gjorde ju faktiskt just upplevelsen av naturen, av det natursköna, till något centralt i sin estetik, men - precis som du säger - han betonar inte

naturens rytm och enhet, utan typiskt nog något mycket mer skört och flyktigt: stämningar och plötsliga uttryck.

Även om du aldrig kom att skriva någon detaljerad jämförelse mellan Dewey och Adorno så fortsatte du att skriva om estetisk erfarenhet. Du fördjupade dig i Dewey, har öppnat hans tänkande för mera samtida erfarenheter samtidigt som du i viss mån, som vi har konstaterat, idag söker dig till en ny och bredare publik. Men du har återkommit till detta begrepp även i en mer tekniskt skriven artikel – ”The End of Aesthetic Experience” - som i högre grad vänder sig till specialister. Titeln kan läsas tvetydigt, både som att det definitiva slutet nu har kommit för den estetiska erfarenheten - det vill säga dess öde i den analytiska estetiken - och som en aktualisering av vad detta begrepp står för och en påminnelse om att det åter borde stå i centrum för den estetiska debatten.

Det tycks alltså vara så att estetisk erfarenhet är ett begrepp som betyder en hel del för dig och något som engagerar ditt teoretiska intresse. Ändå betonar du i dina större bokprojekt på senare tid att du - i linje med din allmänna omorientering - i allt högre grad har övergått till att intressera dig för den estetiska erfarenhetens praktik. Du tycks vara mer intresserad av att förespråka och utöva praktiska kroppsövningar och avslappningstekniker som en väg till ökat medvetande om den estetiska erfarenheten än av teoretiska implikationer och diskussioner.

Den estetiska erfarenheten som en somatiskt baserad erfarenhet framstår i *Practicing Philosophy* som mer central än någonsin - du introducerar till och med en ny term för den: ”somaesthetics” - samtidigt som du deklarerar att du främst är intresserad av praktiska konsekvenser och inte teoretiska implikationer av denna fokusering på kroppen och estetisk erfarenhet. Finns det någon bakomliggande förklaring till detta?

RS: Ja, det du tar upp här är viktigt. Den egentliga omorienteringen i mitt tänkande var inte helt och hållet ett resultat av läsande. Den var mera erfarenhetsmässigt baserat. Den här övergången från Adorno till en fördjupning i Deweys arbete var ett viktigt stadium i mitt tänkande, ett stadium som delvis sammanföll med mitt försök att åter förlika mig med amerikanskt liv och kultur efter att ha tillbringat så många år i Israel och Europa. Den verkliga förändringen skedde inte helt och hållet på det språkliga planet, utan var snarare något erfarenhetsmässigt. Jag implicerade detta i förordet till *Pragmatist Aesthetics*, men jag ville inte orda alltför mycket, eller alltför explicit, om det där. Jag hoppades att människor som läser noggrant - som du själv - skulle förstå vad jag menade med ”testing certain issues on the dance floor” utan att behöva gå in i detalj, men om du är intresserad, så kan jag berätta att min filosofiska omvändelse kom som ett resultat av ett seminarium som jag höll för doktorander i filosofi, konst och litteratur, men där det också ingick sex eller sju doktorander i dansteori, danspedagogik och danshistoria.

Vi gjorde det till en vana att gå ut tillsammans efter varje seminarietillfälle. Vi tog ett par glas någonstans och därefter fortsatte vi ofta till något dansställe. Det hela slutade med att vi alla åt frukost klockan 3 eller 4 på morgonen. Efter en hel termin i den här stilen - efter att jag hade lärt känna dessa dansstudenter - så blev jag mera mottaglig och flexibel för Deweys pragmatism. Jag började också fundera på vad som hade hänt om Adorno hade stannat kvar i det soliga Kalifornien, som Marcuse. Skulle hans tänkande kanske ha blivit mer smidig, öppet och positivt.

När man tänker på Adorno, som jag fortfarande beundrar mycket, så tänker man på hur hård, obarmhärtigt hård hans filosofi är. Man kan riktigt se hur hårt hans muskler är spända. Han ger inte efter en millimeter. Jag hade en liknande attityd själv eftersom analytisk filosofi odlar en liknande attityd. Min utbildning som officer i den israeliska armén fostrade också en liknande attityd. Jag var en "lean, mean fighting machine". Det var samma typ av "hard-edged" macho-präglad tänkande som även hade format mig i analytisk filosofi. Men när jag lärde mig att slappna av och inta en mera mjuk eller känslig inställning gjorde jag nya erfarenheter. Jag använder här mjuk och känslig i en symbolisk mening. En god kontrast till Adorno vore Walter Benjamin, som släpper på kontrollen ibland. Jag lärde mig detta delvis genom att släppa loss på dansgolvet och delvis genom olika avslappningstekniker, som lärde mig att bli mera passiv och som tillät mig att bli berörd. Jag tillbringade alltså en hel del tid tillsammans med dessa dansstudenter, vi gjorde kroppsimprovisationer och kroppsterapier tillsammans, som jag idag är nyfiken på att utforska, framför allt i praktiken. Så det fanns en sådan här invärtes, erfarenhetsmässig förändring som jag inte ville skriva om på något uppenbart sätt, eftersom det är precis sådant som diskrediterar ens tankar när det publiceras i ett filosofiskt sammanhang.

SB: Det var alltså snarare denna erfarenhetsmässiga förändring som gjorde det möjligt för dig att läsa Dewey på ett nytt sätt?

RS: Ja, det stämmer. Jag började också förstå vissa kvinnor, där ibland min egen mor, på ett annat sätt. Jag började förstå vissa saker annorlunda som jag tidigare bara tyckte var dumma, värdelösa, ytliga och slöseri med min tid. Jag började se att det fanns andra budskap i diskurser än vad som strikt kunde uttryckas i propositioner och att det fanns andra typer av respektabelt kunnande än kunskap som uttrycks i ord och satser. Det är inte så att min erfarenhet med dansarna - eller vilken annan erfarenhet som helst - i sig skulle kunna bekräfta eller bevisa något på ett logiskt sätt, men denna erfarenhet förberedde mig eller öppnade mig för att se vissa nya och viktiga saker, som jag tycker det är värt att försöka formulera eller uttrycka i filosofi. Det är ett skäl till varför jag är intresserad av somatisk erfarenhet och kroppserfarenhet, ty vad jag har kommit att förstå är att en hel del av dessa människor - det gäller dansare, men också konstnärer inte får det intellektuella gensvar som de är värda. De satsar inte sin tid på logiska formuleringar, men de ser saker och förstår saker som filosofer ofta är blinda inför. Konstnärer och dansare får ofta inte den

intellektuella respekt de förtjänar bara för att de inte spenderar sin tid på språkliga formuleringar. De har andra medel att tillgå. Så något som jag har beslutat mig för att göra är att ge röst åt dessa icke-diskursiva former av erfarenhet och kunskap och ge dem en röst som kan förstås med diskursiva medel.

SB: Ja, jag känner igen mig i vad du talar om. Jag har själv gjort liknande erfarenheter och vet med vilken stor misstänksamhet det kan bemötas i vissa kretsar och hur svårt det är att översätta sådana erfarenheter diskursivt. På något sätt måste ju den man vänder sig till redan ha haft en liknande erfarenhet för att kunna känna igen sig i vad man försöker beskriva. Men här finns också ett annat problem som jag tycker att jag kan skönja i din nuvarande position. Det är kopplat till, som du tidigare beskrev, din rörelse bort från den akademiska filosofin i riktning mot att se dig själv som skriftställare i en mera allmän mening. Samtidigt som detta är en tydlig tendens i ditt författarskap, så förefaller det för mig ändå som om de problem du dras till och de frågor som du vill förändra människors attityder till, fortfarande till stor del är filosofiska problem och attityder i en snävare mening, eller att de kan förstås på två plan, varav ett är denna snävare filosofiska kontext.

Tag exemplet med populärkultur. Ditt försvar av populärkultur, ditt försök att få oss att ändra vår attityd till den, tycks till stor del vara motiverat av en alltför snäv syn på konst inom den akademiska estetiken, snarare än populärkulturens belägenhet utanför den filosofiska estetiken. Dessa två kontexter står ibland i konflikt med - eller i ett spänningsförhållande till - varandra. Det tycks mig, till exempel, som om en konstform som rap har en stark uppbackning i media, medan den samtida konstmusiken, till exempel, är marginaliserad. Inom estetiken är det kanske tvärtom. På ett liknande sätt är det med den somatiska erfarenheten. Kanske är det framför allt filosoferna som glömmer att de har kroppar och i så fall är det just i detta sammanhang som den skulle behöva tematiseras. Kanske är det också just inom filosofin - som en diskurs om grunderna för kunskap, mening och förståelse - som en sådan tematisering skulle vara mest värdefull. När du alltså på ett sympatiskt sätt gör dig till ett språkrör för de grupper i samhället som inte förfogar över samma diskursiva apparater som den utbildade filosofen har tillgång till - för att hävda betydelsen av de somatiska erfarenheter som de har insikter om, men som de har svårt att uttrycka eller förstå den vidare betydelsen av - så fjärrar du dig samtidigt - i din ansträngning att nå utanför den trånga kretsen av filosofer - från den grupp som i synnerhet skulle behöva nås av ditt budskap, nämligen filosoferna, men också från det sammanhang där dina konstnärsvänners förteoretiska insikter skulle kunna få sitt mest precisa uttryck, nämligen filosofin. Känner du av en sådan här gränslinje mellan filosofi i en snävare mening och den större praktik som du hämtar erfarenheter ifrån och som du även i tilltagande utsträckning vänder dig till? Framstår det här som ett problem för dig?

RS: Jag förstår din fråga. En sak som är viktig att förstå i detta sammanhang är att den huvudsakliga impulsen till mina filosofiska arbeten är, på sätt och vis, inte att övertyga andra, utan att förstå och förändra mig själv. Så om en hel del av mitt arbete är fokuserat utifrån ett filosofiskt perspektiv och om jag försöker frigöra mig från filosofiska ok, så innebär det inte att jag förmodar att alla andra skulle sitta fast i sådana bojar, som jag måste befria dem ifrån, utan det är ett arbete som jag har behov av att uträtta för egen del. Det är det som Wittgenstein säger i *Vermischte Bemerkungen*, att filosofi är ett arbete man utför på sig själv. Jag önskar inte framställa min filosofi som självcentrerad, men jag känner inte till andra människors problem. Jag måste börja med de problem som jag har erfarit och som tycks delas av de kollegor som jag omges av. Jag tror att de flesta filosofer arbetar med sådana problem som de själva berörs av. Det är ett sätt att svara på din fråga.

Det andra sättet att svara är att framhäva att filosofi har haft, särskilt i Europa, en mycket stark påverkan på kulturen. Även människor som inte är filosofer kan ändå vara fast i alla möjliga sorters filosofiska modeller och ideal. Den dualistiska uppdelningen i kropp och själ är en sådan modell. Detta är inte bara ett problem för de som har läst Descartes. Det har förstärkts i vår kultur på en mängd olika sätt, inklusive inom medicin.

Jag vet alltså mycket väl att mätt i termer av massmedial bevakning så är stödet till gangsta rap mycket större än till kammarmusik. Mer pengar - och i en viss mening mer legitimering - går till gangsta rap än till den samtida konstmusiken, men det ändrar inte på vissa strukturer i den kulturella legitimeringsprocessen och vissa attityder som finns till denna musik som förhindrar en förståelse av vad som är bra i populärkulturen. Jag tror dels att en filosof måste börja med de problem som berör honom själv och dels att påverkan från filosofiska klassifikationer och gamla filosofiska fördomar är mycket mer vanligt förekommande än vad vi föresuller oss. Exemplet med dikotomin kropp-själ och de sätt som vi försöker förbättra kroppens utseende genom att gå ner i vikt med hjälp av olika preparat, genom bröstimplantat etc har att göra med gamla filosofiska ideer och attityder. Att betrakta kroppen som en maskin - där man kan byta ut olika delar - och att jämföra kroppens skönhet med skönheten hos en bil - dvs något med enbart yttre drag och något som inte har något att göra med vad man kan kalla kroppens energier, dess uttryck eller relationen mellan kropp och själ, att bara se skönhet som en funktion av ytor som vi kan behandla mekaniskt - är uttryck för en attityd som har en filosofisk bakgrund. Asiater har inte samma slags synsätt som vi. De använder inte tandställningar som vi gör, eftersom de ser på det som har givits oss av naturen som något i grunden gott. Att göra en ansiktslyftning är något som är helt främmande för dem, medan den sortens attityder i vår kultur har filosofiska rötter.

SB: Det tilltagande intresse för kroppen som du har visat i dina senare arbeten visar en vilja att ge röst åt livserfarenheter som vanligtvis inte står på filosofernas agendor. Du har försökt att sätta in

denna livserfarenhet i ett filosofiskt sammanhang, där det finns en lång tradition av nedvärderande attityder till kroppen som medel till förståelse och kunskap. Du har kritiserat fokuseringen på tolkning, som dominerar inte bara den filosofiska diskursen, utan inom humanvetenskaperna överhuvudtaget. Du har påmint om att det finns andra förståelseformer än tolkning, att en del förståelse är icke-språklig till sin natur och att även vår språkförståelse oftast inbegriper annat än tolkning: i form av mer direkta reaktioner och kroppsresponser. Har denna kroppserfarenhet - som en inre erfarenhet - också fått dig att ändra din syn på det visuella: på seendet och på bilder, men även på texter som något visuellt? Har din kroppsmedvetenhet lett till en ny syn även på det visuella och vårt seende? Det skulle vara spännande att höra mer om detta eftersom det tycks mig som om du har skrivit ganska lite om visualitet om man jämför med vad du skrivit om musik och litteratur och språk.

RS: Ja, jag skriver inte speciellt mycket konstkritik, men ibland skriver jag om bildkonst som jag tycker om, när jag tillfrågas av en konstnär eller en utgivare. Carsten Höller och Rosemarie Trockel, till exempel, bad mig - efter att de hade läst *Pragmatist Aesthetics* - att skriva en text till deras verk som de gjorde för Dokumenta X: "Ein Haus für Schweine und Menschen". Jag tycker om deras arbete och tackade därför ja till inbjudan. Min text finns i den stora katalogen och trycktes om i en bok som de gav ut om sitt arbete. Den heter "A House Divided" - vilket är en allusion till Lincolns kända uttalande att "ett delat hus kan inte hålla sig uppe" - och det speglar det pragmatiskkritiska perspektiv som jag har på konst och konstvärlden. Jag har också skrivit ett antal mindre artiklar för den franska konstidskriften *Blocnotes*.

Jag har alltså definitivt ett intresse för det visuella. Jag kan också nämna en text som jag har skrivit i *Journal of Aesthetics and Art Criticism* [vol. 41, 1982: 87-96] om den viktiga, men negligerade frågan om litteraturens visuella dimension. I *Pragmatist Aesthetics* var fokus på musik och poesi och inte på bildkonst, men man kan förstå från den kontinuitet som jag företräder i denna bok, att jag inte menar att det finns några strikta gränser mellan konstarter eller estetiska erfarenheter som är visuella och sådana som är auditiva, eller mellan de som är temporala och de som är rumsliga. Min estetik är en som mixar, inte en som isolerar och renodlar. Jag betonar det synestetiska i den estetiska erfarenheten. Det är ytterligare ett skäl till varför rapmusik med sin blandestetik tilltalar mig så. Rapmusikens blandestetik är inte bara en teknik att sampla och mixa olika skivor, utan mixen har den också från sitt multietniska, diasporiska ursprung och från dess internationella uveckling. Denna blandestetik- i motsats till det ensidigt renodlade - uttrycks också i rapmusikens ofta förekommande önskan att inte bara bli föremål för lyssnande utan också att bli uppskattad som poesi, som filosofisk och politisk medvetandehöjare och i dess inbjudan till dans.

SB: I "A House Divided" läser du Höllers och Trockels verk som en kritik av den estetiska inställningens uteslutning av kroppen och den kroppsliga erfarenheten. Utifrån deras verk riktar du en kritik av den estetiska attityden. Du ser den som en doktrin om distanserat och intresselöst seende, som har understötts av olika filosofer och av galleri- och museivärlden. Även om jag sympatiserar med ditt framhävande av kroppen så skulle jag vilja veta lite mer om vad som jag uppfattar som en distanserad hållning hos dig till det visuella. Du frågar provocativt, "om allt som är kvar för oss blott är den visuella, distanserade erfarenheten av konst, är då vår behållning av det här verket inte bättre än grisarnas?" Varför ser du den här konflikten mellan kroppserfarenhet och visualitet? Det är sant att den estetiska inställningen ofta har försvarats som en distanserad hållning. Man får lätt bilden av en något hämmad människa vad gäller kroppslig medvetenhet, någon som inte är helt i kontakt med sin kropp, som på ett stelt akademiskt sätt mäter konstverkets formella egenskaper. Men är det inte möjligt att förstå den estetiska inställningen på ett annat sätt. Intresselösheten kan kopplas till den estetiska erfarenhetens prereflexivitet, att den inte har förmedlats av eller subsumerats under begrepp. En sådan inställning intar inte en motsatställning till kroppserfarenhet.

Jag föreslår, för att hålla oss till samma exempel, att man skulle kunna läsa Höllers och Trockels verk på ett sätt som behåller dess udd mot en alltför distanserad eller cerebral attityd - som inte är helt ovanlig hos musei- eller galleribesökaren - utan att för den skull spela ut den kroppsliga erfarenheten mot det visuella. Vad som förbinder betraktaren och grisarna är inte bara kroppslighet utan också en visualitet.

RS: Låt mig bara först komma med en teknisk detalj. "Haus für Schweine und Menschen" är uppbyggd som ett förnekande av reciprok visualitet. Glaset som avdelar oss från grisarna är bara genomskinligt från ett håll. Vi ser dem, men de kan inte se oss.

Mera allmänt vill jag dock göra det klart att jag inte har någonting emot visualitet i sig, lika lite som jag har något emot språk i sig, eller museer i sig och gallerikonst i sig. Min kritik i alla dessa fall är inte riktad mot deras estetiska värde och sociala användning utan deras förtryckande anspråk på exklusivitet och privilegium. Visualitet har en lång historia i filosofin av att vara den högsta och mest kognitiva av våra sinnen och de flesta av våra filosofiska kunskapsteorier har varit okulära och har betonat det distanserade perspektiv som visualiteten skänker estetiken, som genom sina rötter i filosofin också privilegierar det visuella. Utan att förneka betydelsen av det visuella - jag vore den siste att förneka det - så tror jag att den estetiska erfarenheten skulle berikas av ett större erkännande av även de andra sinnen, inklusive kinestetiska och proprioceptiva förnimmelser.

SB: Jo, vår tid - postmodern eller inte - är en tid som framför allt är visuell. Vi är omgivna av bilder, TV, video, hemdatorns bildskärm, cd-rom, reklam, men också av väderleksrapporter via satellit, bildframställning inom medicin etc. Många människor skulle också

definiera den moderna tiden, alltifrån dess begynnelse, som centrerad till ögat. Men som filosof känner du också till den fokusering på språket som inte först kom med den så kallade språkliga vändningen, utan som är av gammalt datum. Detta språkcentrerade perspektiv kan ur en annan synvinkel framstå som en attityd som gör bilder och visuell varseblivning till en lägre stående kunskapsform. Man skulle kunna säga att det finns och har funnits en form av textuell kontroll av visuella praktiker. Om man letar efter det, så kan man finna en hel del textmetaforer, med epistemologiska implikationer i konstfilosofin och i konstkritiken: man talat om att bilder har språk, grammatik, kod etc. Kanske har denna konflikt blivit mer tydlig när den språkliga vändningen i filosofin har sammanträffat med en allt snabbare tillväxt av bilder på 1900-talet?

Vi kanske här har ett exempel på det som jag tidigare var inne på, att vad som har styrts respektive varit förtryckt i den filosofiska diskursen trots allt inte behöver vara giltigt för andra praktiker. Lika lite som den glömska om kroppen som varit förhärskande i filosofin inte behöver vara förhärskande utanför denna praktik - inom dans, kroppsarbete, idrott - så behöver den uppburna ställning som visualitet haft inom filosofi inte innebära att den haft denna ställning i samhället i stort. Jag tror det här kommer an väldigt mycket på kontexten.

RS: Mitt intresse för experimentell somaestetik vill inte ersätta det föreställande och det visuella i den estetiska perceptionen, utan komplettera det. I vilket fall som helst, så är det alltför mycket överlappning och ömsesidigt beroende mellan de olika sinnena än vad vi vanligen inser. Vår visuella perception, till exempel, inkluderar taktila värden, till exempel att något är kantigt eller mjukt, eller auditiva värden när vi förnimmer en färg som skrikig eller dämpad. Merleau-Ponty har gjort det klart hur denna förment visuella perception faktiskt är beroende av en mycket större bakgrund av upplevelser genom hela vår sinnesapparat.

SB: Ja, jag menade inte heller att ditt intresse för kroppen skulle implicera ett åsidosättande av det visuella, utan inser att det måste förstås som ett komplement till det traditionella betonandet av det distanserade seendet. Å andra sidan är det ju så att det distanserade seendet inte är den enda typen av seende. Vi har inte bara vetenskapsmannens förment kyliga öga - observationen - utan en mängd andra visuella praktiker. Jag var tvärtom intresserad av att höra huruvida dina reflektioner om kroppen - som har lett dig till att kritisera den förhärskande upptagenheten av tolkning "as the only game in town" och som har fått dig att påminna oss om hur allmänt förekommande icke-diskursiv eller kroppsligt baserad förståelse är - även har föranlett en omvärdering av den filosofiska standarduppfattningen av seende som observation, och de eventuellt negativa konsekvenserna av detta, till förmån för andra visuella praktiker eller aspekter på seende.

Som du vet så finns det en tradition från åtminstone Baumgarten och framåt som ser den estetiska erfarenheten som en speciell källa till kunskap, eller kanske ett annat slags kunskap, och estetik som den

ämnesinriktning som ägnar sig åt vår förmåga att förnimma genom våra sinnen. I denna tradition är estetik en teori om sinnesförnimmelse. Om vi vanligen beskriver den mänskliga förståelsen i termer av vår rationella förmåga att abstrahera, vårt diskursiva tänkande, så använder Baumgarten termen "analogon rationis" för den förmåga som, med Leibniz ord visar "quelconque ressemblance avec la raison", men som - i kontrast till diskursivt tänkande - framför allt karakteriseras av vårt sensoriska minne och vår förmåga att reagera på rätt sätt i en situation. Termen "analogon rationis", som är så central för hans estetik, lånande han från den samtida djurpsykologin där denna instiktiva förmåga att reagera korrekt i en situation sågs som karakteristiskt för djurbeteende. Redan tidigt i estetikens historia så betraktades alltså denna icke-diskursiva, för-lingvistiska perception - som är kännetecknande för den intresselösa, dvs icke-begreppsliga, attityden - som något som vi delade med djurens sinnesförnimmelse. Så - för att samtidigt rädda min tolkning av Höllers och Trockels verk - det gör kanske inte så mycket att glaset som skiljer betraktarna från grisarna bara är genomskinligt från ett håll, att grisarna inte kan se ut från sin lilla värld, vilket du ser som ett förnekande av reciprok visualitet. Det är klart att utan vårt språk och begreppsliga tänkande så skulle vi i en viss mening vara blinda och inte se mycket mer än grisarna. Men att vi kan se in till grisarna kanske kan förstås som ett försök att fästa våra blickar på vårt animala förflutna, som kanske delvis har gått förlorat - och nu delvis göms av språkets och det begreppsliga tänkandets fasta grepp om våra sinnen och vårt tänkande - men som fortfarande spelar en viktig roll i det estetiska betraktelsesättet.

RS: Du tar här upp många viktiga och svåra frågor. Vad gäller Baumgarten, så uppskattar jag hans projekt att försöka återupprätta det filosofiska värdet av det icke-diskursiva och det sinnesrelaterade, men jag är också kritisk till hans försummelse av den kroppsliga dimensionen som han nedsättande kallar för "kött". Givet den historiska kontexten till hans verk (pietismen, de ofta förekommande bokbålen, rättegångar och förkastanden av författare som förespråkade en spinozistisk koppling mellan kropp och själ) så är Baumgartens förnekelse av kroppen förståelig men inte längre möjlig att ursäkta idag. I en kommande artikel i *Journal of Aesthetics and Art Criticism* som heter "Somaesthetics: A Disciplinary Proposal" så återvänder jag till Baumgarten och uvecklar denna kritik i mera detalj, alltför ingående för att summariskt kunna ta upp det här. Denna rekonstruktiva tillbakablick på Baumgarten speglar ett allmänt drag i mitt pragmatiska tillvägagångssätt: ett respektfullt intresse för den historiska traditionen inom konst och estetik, men också en kritisk blick på dess gränser och inskränkningar, alltså inte ett slaviskt vårdande av traditionen utan ett rekonstruktivt omarbetande av den.