

Kunsten som basis

Poul Henningsens paradoksale kulturbegreb

Erik Svendsen

er lektor i litteratur og medier på RUC, Institut for Kommunikation og Humanistisk Videnskab. Litteraturanmelder på Jyllands-Posten. Blandt andet udgivet Kieslowskis kunst (1996), Det Nye. Sonderinger i dansk litterær modernisme (1998) og senest Kampe om virkeligheden. Tendenser i dansk prosa 1990-2010 (2015). Medredaktør på fx Radioverden (2015), Medieanalyse (2015) og Medieteorier (2018). Udgiver i 2020 monografien De intellektuelle og medredaktør på antologien Medietemaer.

Abstract

Poul Henningsen is part of the Danish canon. The lampoon *Hvad med kulturen?* (*What about culture?* 1933) is his chief work and it highlights many of the crucial thoughts in the architect's, the writer's and the song writer's production. However, the title of the intense little book is misleading, as the polemic text rather deals with art, and how the contemporary form experimental art (for example cubism) should be a guiding principle for a progressive culture policy. A point of the article is that *What about culture?* has far from mellowed. In that way the book and PH are a concise expression of the political and societal tensions that dominant in the 1930s.

Keywords Poul Henningsen, kultur, kunst, avantgarde, æstetisering.

Den æstetiserede kapitalisme er et efterkrigsfænomen, som går i spænd med en øget individualisering, der bl.a. manifesterer sig i en stadig mere manifest positioneringstrang som paradoksalt nok bedst kan begribes ved at tænke den i sociale stratificeringskategorier (Bourdieu 1979). Min case rækker imidlertid længere tilbage i historien: jeg vil fokusere på PH og specifikt hans pamflet *Hvad med*

kulturen? (1933). I 1930'erne var æstetiseringen af hverdagslivet ikke nær så udfoldet og varieret som tilfældet er i dag. Den politiske og kulturelle agenda var markant polariseret, og det slår også igennem i PH's lille polemiske bog. Forfatterens kuster vil sikkert mene, at det faktum at det genremæssigt er en pamflet betyder, at fremstillingen er skarpskåret, at der er konkrete, historisk specifikke grunde til, at PH agerer som han gør i 1933. I andre skrifter vil man kunne finde mere nuancerede udlægninger af flere af de emner, som PH forholder sig til i sin retorisk tændte fremstilling (se fx Waal 2008, Borup 2009, Guldborg 2009). PH havde som bekendt mange talenter og skifter også af og til synspunkter i sit lange virke. Det er ganske vist, men ikke desto mindre formuleres et grundsynspunkt i *Hvad med kulturen?* som binder den spraglede virksomhed sammen – og kalder på kritisk refleksion.

PH blev en kulturelt skattet figur, blandt andet fordi han i egenkab af arkitekt skabte brugskunst som er blevet kanonisk, dansk designkunst på internationalt niveau, og fordi han skrev prægnante, ja folkekære viser og vers (se fx Johansen 2009). Nok så afgørende er imidlertid også, dels at pamfletten markerer en æstetisk orientering man uden overdivelse kan karakterisere som en modernistisk kanon, hvilket vidner om PH's profetiske sans for, hvilke former der havde tiden for sig i 1930'erne, dels at pamfletten pointerer nogle pædagogiske og politiske problemer i forhold til udbredelsen af demokratiet, som er konstitutionelle for PH – men ikke alene ham. Dels vidner bogen om en spænding mellem kultur og kunst som er nok så afgørende. Selv om pamfletten skal handle om kultur, kommer den snarere til at handle om kunst.

PH fremstår som en repræsentant for en forestilling om kunsten som et særegent erfaringsfelt, der ikke nødvendigvis matcher kulturens fordringer. Der er flere afarter af denne ide om kunsten som et modstandspotentiale. I Adornos kritiske teoris tradition kan den rubriceres som negationens æstetik, der forskanser sig i autonomi (Adorno 1999 [1970]). Hos PH er det derimod sådan, at visse forms eksperimenterende kunstnere (herunder arkitekter i et konstruktivt samarbejde med industrien) ideelt set vil bane vejen for mere demokrati (se fx Hertel 2012a og b, 63-116). PH's teori går i den modsatte retning af æstetiseringen, fordi han vil kunst-gøre hverdagslivet. Kunsten skal ikke være autonom, den skal tværtimod med sine avancerede former gribe ind og omskabe det hverdagslige.

Hvad med kulturen – eller kunsten?

I indledningen til *Hvad med kulturen?* konstaterer PH, at hverken kunsten eller kulturen er autonom, tværtimod er de materielle-økonomiske omstændigheder determinerende. I et borgerligt samfund kommer de herskende tanker til udtryk som borgerlig kunst. Tankegangen er selvsagt inspireret af marxismen; ikke desto mindre er bogen også et studie i, hvordan kunsten kan rumme elementer, som bryder med denne determinationslogik. Marxismens kulturbegreb er indsnævret, fordi den alene ser den økonomiske klassekamp som alfa og omega. Forfatterens kritiske opfattelse af marxismen, som i samtiden primært blev forbundet med kommunismen, er evident. Men PH distancerer sig også fra konservatismen og med den fra reaktionen, som han ser blomstre overalt. Og han retter i den grad sin kritik imod det store folkelige parti, socialdemokratiet, fordi dets kulturpolitik ifølge ham går ud på at ophøje den herskende borgerlige kunst og finkultur til lov og opgive at udvikle et socialistisk alternativ til 'borgermusikken'. Partiet overtager "alle de forkerte værdier fra det borgerlige samfund" (Henningsen 1973, II, 7). Nazismen udgør selvsagt PH's ideologiske modstander par excellence, men den er også undtagelsen fra reglen, fordi nazismen faktisk prioriterer kulturen i den politiske agitation, men det sker vel at mærke med en autoritær og ikke demokratisk agenda.

Tilbage står en restgruppe af politisk hjemløse, som der ikke desto mindre knyttes en del forhåbninger til, samtidig med at PH anfægter deres reservation over for det politiske. Vi har at gøre med de mange "kulturelt interesserede, som ser med ængstelse eller ligegyldighed paa det politiske" (Henningsen 1973, II, 6). Med andre ord de sociale lag der idealistisk dyrker kulturen, mens de gør sig blinde for de politisk-økonomiske kræfter. Til gengæld udmærker disse mennesker, overvejende "aandsarbejdere og middelstanden", sig ved at have en "betydningsfuld trang til kunst" (Henningsen 1973, II, 7). Det er ikke så ringe i PH's øjne.

Hvad med kulturen? er refleksioner over, hvordan man kan modgå reaktionen, hvorfor bogen er en kritik af positioner, som ifølge forfatteren ikke gør nok for at bruge kulturen i et progressivt ærinde, en unndladelssynd som gør det lettere for nazismen at vinde tilhængere. Hvordan besvarer PH bogens spørgsmål? Det gør han paradoksalt nok ved at skrive om noget helt andet, end titlen anty-

der. I virkeligheden burde pamfletten have heddet *Hvad med kunsten?* for *de facto* er *Hvad med kulturen?* en personlig kunsthistorie, der konsekvent henviser til tendenser i kunstens historie, som pejlemærker for kulturen og samfundets udvikling. Kvintessensen af kulturen er paradoksalt nok kunsten; finkulturen sætter standarden.

Forskydningen fra kultur til kunst har implikationer. Det betyder, at bogen kommer til at abonnere på et universalistisk og æstetisk kulturbegreb, hvor nogle kunstformer er bedre end andre, og hvor finkulturen tilskrives en række kvalifikationer, som er helt afgørende for kulturformidleren PH (Jensen 1988). Normalt vil man også forbinde kultur med et relativistisk kulturbegreb, dvs. med et antropologisk blik på kulturen, hvor den lange række af hverdagslige kunstformer er sideordnede. Men PH's ærinde i *Hvad med kulturen?* er ikke livs- og omgangsformer, det er derimod at advokere for en bestemt (moderne) kunstopfattelse, der efterfølgende analogiseres på kulturen i bred forstand og gøres til forbillede for kulturens udvikling.

Det basale er derfor PH's kunstbestemmelse. Han negerer først forestillingen om kunstens autonomi, dernæst kommer den positive udlægning af kunsten: "Der findes noget fælles ved al kunst, en stræben efter at frigøre mennesket fra samfundets indsnævring og slaveri" (Henningsen 1973, II, 8). Dette kunstbegreb har klare rødder i den brandesianske tradition for at anskue kunsten som samfundskritisk og emancipatorisk. Kunst er revolte og frigørelse i én og samme bevægelse. Ved at frekventere kunsten, frisættes subjektet.

Også på en anden led trækker PH på ideer fra det moderne genembrud, nemlig i fordringen om at kunsten skal være på omgangshøjde med sin tid – og allerhelst være forud for sin tid. Georg Brandes ville internationalisere og dermed samtidiggøre den slumrende danske litteratur i 1860-70'erne, PH ønsker tilsvarende, at den danske kunst bliver ajourført. Kubismen bliver således udlagt som moderne, fordi den har revet sig løs fra "overklasse og kostbarhed og (bliver) opsøgt i det almindelige, daglige liv" (Henningsen 1973, II, 17). Kunstformen er kvalificeret, fordi den henter motiver "fra maskindele og moderne, tekniske ting. De (:kubisterne) satte det skarpe, præcise, ordentlige i stedet for det kostbare og sjældne" (Henningsen 1973, II, 20). Kubismen og teknologien trækker i samme retning og på den måde er der en forbindelse mellem en kunstnerisk, finkulturel sfære og det hverdagslige. Men

pointen er, at det er den nye kunst, her repræsenteret ved kubismen, der sætter bevægelsen i gang. Håndværkeren, arkitekten og den kunstinteresserede PH har sine favoritter (Vilhelm Lundstrøm, Liva Weel, Josephine Baker, kubismen, funktionalismen fx), og 'de nye' er lig med kunstformer, som er billige og derfor lettere kan blive folkelige.

Åbenhed over for nye kunstformer, nye teknikker parret med billiggørelse af brugsgenstande m.m. er vejen frem. Den nye kunst er formel, funktionel, mens fjenden er trangen til ornamentik. Klunketiden må ikke genindføres; derimod skal skønheden demokratiseres, og derfor handler *Hvad med kulturen?* også om at nyfortolke skønhedsbegrebet.

De få talenter og de mange talentløse

PH opererer i sin kunstopfattelse med en klar dikotomi: "Der er i enhver tid traditionel kunst og oprørske kunst" (Henningsen 1973, II,10). Den første dominerer, den anden tegner fremtiden og er frigørende, mens den traditionelle blot konfirmerer. Kvantitativt og kvalitativt er der imidlertid en markant forskel. Et længere citat for at angive den polemiske tilgang:

Enhver, der skriver, maler, filmer for succes og pengeskyld, vil skabe konservativ kunst automatisk. Enhver, der mangler Talent, men dog producerer kunst, støtter konservatismen. De 99 pct. af kunsten er et rent og trøstesløst aftryk af tiden uden noget glimt af haab om en bedre fremtid. Det er altsaa ikke meget galt, naar vi i dag kalder kunsten en kapitalistisk lakajkunst uden anden værdi, end at den afstiver det bestaaende samfund. Men det er unægtelig den ene procent, som derfor maa ha vores interesse, og det viser sig gang paa gang, at det er den, der efterhaanden faar den store politiske slagkraft. (Henningsen 1973, II, 29).

Man bemærker, at de talentløse, som kunstnerisk reproducerer konservatismen, udgør majoriteten, mens det er den ene procent afvigere (lig med de talentfulde), som rummer politisk og kunstnerisk slagkraft og dermed er fremadpegende. Overdrivelse fremmer som bekendt forståelse. PH positionerer sig som autoriteten, 'der

alene vide', hvem der har talent, og hvem der er visionært anticiperende. I det kulturelle felt dukker arkitekten og kunstleren PH op og insisterer på, at den uortodokse fortolkning af kunstens udtryk, han lancerer, må være den rigtige, inkarneret i den oprørske kunst, fordi sammenkædningen af det politiske: demokratisering via billiggørelse eller hverdagsliggørelse af kunsten – og frisind: at kunsten emmer af frigørelse fra bornerthed, konservatisme, religiøst blændværk osv. - går op i en højere enhed.

Optimisten møder pessimisten

PH's offensive kritik har sine oplagte svagheder. For det første angiver han ikke, hvem der skal afgøre, hvem der har talent, eller rettere: det er PH, som har blik herfor, og det betyder samtidig, at der følger en paradoksal aristokratisering med PH's demokratisering af kulturen, som sker via kunsten. Hvis det er meningen med pamfletten, at den skal overtale skeptiske læsere til at tilslutte sig PH's program, er bogen lettere mislykket. Fremfor at være imødekomende og inkluderende signalerer eksklusionen af 99 % af kunsten, at der kun er en vej til fremtiden: avantgardens. Det kunne ligne en tilslutning til kommunismen; omvendt kritiserer PH som sagt marxismen for ikke at tage højde for menneskers kultur- og kunstinteresse: "Vi er nødt til at møde den almindelige tørst efter kunst og kultur med det svar, at der findes en mulighed og at der ikke findes nogen anden mulighed for fornyelse af den syge kultur end den revolutionære" (Henningsen 1973, II, 39). Det revolutionære potentiale ligger i og med PH's udvalgte dele af moderne kunst. PH's rodløse restgruppe må føle sig imødekommet.

Modsætningen mellem på den ene side at positionere sig som fremskridtets fortrop og være den som kan afgøre, hvem der har talent, og hvad der er frigørelse og på den anden side at ville demokratiet, får PH aldrig ophævet. Det er de få, der skal opdrage de mange vildledte. Det er og bliver en fatal modsætning; her i Carsten Jensen udlægning fra 1988: "Der er hele tiden dette skel: De, der ved bedre, og de, der slet ikke ved. De, der har noget at give, og de, der bare skal tage imod" (Jensen 1988, 140). PH's udgangspunkt er altså ikke, at alle har ret; derimod at et mindretal ved bedre, og de mange skal opdrages. Vi har at gøre med et konstitutionelt paradoks hos PH: Hans kongstanke er demokratiet, og det skal folk opdrages til. Avantgarden skal føre an i den uendelige proces.

For det andet markerer PH selv flere gange i pamfletten, at der er en skærende kontrast mellem optimisme og pessimisme. Fremstillingen svinger fra den ene yderlighed til den anden. PH ved godt at han er oppe imod stærke(ere) kræfter:

Det er verdenskrisen, der automatisk medfører den stigende konservatisme. Vi har talt om kunsten som barometer, og den staar sikkert forrest i følsomhed, men derefter kommer en række andre kulturting som personlig frihed, frisind, tolerance, retfærdighedssans, klasseudligning, ærlig seksualmoral, internationalisme, irreligiøsitet – kort sagt hele demokratiets lyse sommerprogram. (Henningsen 1973, II 45).

Den sidste samlende betegnelse lyder næsten selvvironisk, selv om rækken af værdier er et rammende koncentrat af, hvad PH vitterlig plæderede for. Et andet sted er der et klart et eksempel på, at PH opfatter udviklingen som irreversibel; frisindets bølge *er* slået igennem: "Tror man, at begejstrede, der fyldte salen til Armstrong og Josephine Baker, næste dag gaar ud og maler hagekors paa plankeværkerne? Nej vist har den gode tid gjort sin nytte" (Henningsen 1973, II, 53).

Det lyder ræsonnabelt, men sandsynligheden for at de segmenter, der på linje med PH ser Josephine Baker, som inkarnationen af det naturlige og rytmiske menneske, samtidig har totalitært nazistiske tilbøjeligheder, er næppe stor. Problemet med PH's argument er, at det kun anskuer verden med de frelstes briller. Hvis frisindet skal komme til sin fulde ret, må det være det konservative publikum, som sværmer for Baker og Armstrong. Fremskridtets irreversibilitet gælder imidlertid ikke for alle, men det faktum synes PH blind for. På den måde lever pamfletten op til sin genre: Den forenkler. Hvis alle bare ville tilslutte sig PH's kunstprogram, vil alt blive meget bedre. Som Hanne Abildgaard vittigt skriver: "formidler bogen det indtryk, at en funktionalistisk indrettet stue med Lundstrøm på væggen yder det moderne menneske den bedste beskyttelse mod tilbagefald i reaktion og mørke" (Abildgaard 2008, 138).

Pessimisten PH konstaterer, at optimisten PH går en grum fremtid i møde: "Størstedelen af nutidens mennesker er imidlertid ikke kulturelt moderne og lar sig roligt blænde af en pragt, som altid har

været fjendtlig vendt mod folket og som vi skulde foragte" (Henningsen 1973, II, 22). Her dukker elite versus massen-dikotomien op igen, og den bliver sammenholdt med idealet om at være på højde med tiden – hvad kun de få er. Men PH skærper faktisk modstillingen og underminerer den optimisme hans bog næsten desperat forsøger at udtrykke. I bogens konklusion forvandles konstateringen af det kulturelt umoderne i størstedelen af befolkningen nemlig til en ontologisk kendsgerning: "Det forekommer mig, at man ikke naar til nogen fyldestgørende forklaring af, hvad der sker i verden i dag, uden at regne med det næsten urokkelige grundfond af konservatisme i menneskesindet" (Henningsen II, 54).

Der er et modificerende adverbium 'næsten', men alligevel: Hvad PH siger, eller indrømmer, er, at 'demokratiets lyse sommerprogram' ikke harmonerer med en dyb og inderlig konservatisme i snart sagt enhver. Det kan forklare, hvad PH ville have forsvoret, men nu i 1933 må konstatere er en mental og psykologisk realitet: "Nu, da krisen har rystet den økonomiske grund, kan vi ikke vente mere opløsning [:af den borgerlige kultur, ES]. Nu kommer den borgerlige kulturs renæssance: Klassesnæverhed, racehad, nationalisme, religiøsitet, romantik, sædelighed – alt det vi troede afskaffet, vender stærkere tilbage" (Henningsen 1973, II, 47). Her taler en sand realist, og han modsiger optimisten, som i samme udgivelse har gjort opmærksom på, at kunsten er det perfekte barometer, fordi det viser, hvad der er epokegørende, og "hvad der virker forargeligt, uforstaaeligt, ufolkeligt, usædeligt, sindssygt osv. Det peger fremad" (Henningsen 1973, II, 25). Problemet er blot, at det, der peger fremad, er for de få, mens regressionen har fat i de mange. Der ligger en revolutionær fordring om et radikalt omslag i PH's argument, men den sætter sig i givet fald igennem på trods af de æstetisk-politiske dominerende tendenser.

PH kan ikke skjule, at den oplysningsoptimisme, han så gerne vil abonnere på, bliver grundigt modsagt af hans ædruelige jeg, som konstaterer, at reaktionen har kronede dage i 1933. På den måde tydeliggør *Hvad med kulturen?* en intellektuel praktiker, der er i splid med sig selv. Tidens samfundsmæssige og politiske modsætninger sætter sig igennem og gør *Hvad med kulturen?* til et selvmodsigende defensorat for et kultur- og kunstsyn, der ellers skulle have tiden for sig.

'Enhver god maler vil noget nyt'

PH betoner (også efter 1933), at den kulturelle overbygning repræsenterer menneskelige interesser, der er mindst lige så afgørende for subjektet som de materielle-økonomiske omstændigheder. Kulturen er moderniseringens og demokratiets drivkraft – og dens basis er kunsten, brugernes omgang med kunsten og den horisontudvidelse som kunsten afstedkommer. De værdier og karakteristika, som knyttes til kunsten, bliver projiceret ind i vurderingen af kulturens udvikling. Den frisættelse, PH finder i den gode kunst, kommer til at bære en progressiv samfundsudvikling, og hvis det ikke går, som præsten prædiker, må "Fornuften spænde livremmen ind" (Henningsen II, 55).

Et par citater fra tekster før og efter 1933 kan illustrere den kontinuerlige kunst-essenstænkning. I 1963 hedder det i artiklen "Fra guldalder til Panduro": "Det vigtigste budskab bringes af den moderne kunst" (Henningsen 1973, IV, 123), og tilbage i 1930 hedder det i "Malerkunstens sociale Opgave": "Kunsten skal med den mindst mulige Skelen til, hvad der behager Publikum, virke opdragende. Det er denne Vekselvirkning mellem Kunsten og Folket, vi kalder Kultur. Folket er Vognen, Kunsten Hesten og Idealismen sidder paa Bukken" (Henningsen 1963, 41). Kunststykket er foreningen af på den ene side ikke at *please* publikum og på den anden side at være opdragende. Og det lykkes, fordi kunsten og kunstneren giver publikum ny viden, ny indsigt – som PH lidt mere beskedent i artiklen fra 1930 reserverer til en æstetisk horisontudvidelse i form af et nyt skønhedsbegreb, som maleren skaber: "Han søger jo netop at gøre en indsats paa et nyt Omraade, og han undgaar til det yderste, hvad der kan vække Beskuerens traditionelle Skønhedssans. Han vil udvide Beskuerens æstetiske Horisont (...) Det skal nok vise, at enhver god Maler vil noget nyt" (Henningsen 1963, 43).

Disse formuleringer trækker på samme grundide om kunsten, som den russiske formalist Viktor B. Sjklovskij i 1916 lancerede i artiklen "Kunsten som greb". Den bærende ide er der, at kunsten benytter sig af et fremmedgørende, 'mærkværdiggørende' formsprog, der er visionært og erkendelsesbefordrende. Ved at deautomatisere sanserne, ved at bruge ny teknik til at sanse nyt, bringes man til at tænke nyt.

PH kan radikaliseres sin kunstbegejstring, spidsformulere modsætningen mellem god og dårlig kunst, mellem kunst og under-

holdning, men til syvende og sidst er det fordringen om, at den nye kunst skaber erkendelse hos den enkelte, der binder forfatterskabet sammen. Kunst må ikke bekræfte, den skal tværtimod anfægte, og derigennem virker den bevidsthedsudvidende. Tankegangen bliver endog i 1961 i artiklen "Kulturradikalismens fallit?" til model for demokratiet: "Egentlig mener jeg at demokratiets ide og mål er at gøre hvert menneske til kunstner, til livskunstner" (Henningens 1973, IV, 99). Hvor Walter Benjamin (1998 [1936]) advokerede for en politisering af det æstetiske og en nødvendig afvikling af kunstens aura, der plæderer PH omvendt for en kunst-gørelse af kulturen, idet den vending skulle stimulere demokratiet. Kunsten er basis, mens kulturen og økonomien tilhører overbygningen. Et smalt kunstbegreb ender med at være fundamentet for et bredt kulturbegreb. Det er derfor, PH er Politiken Plus-segmentets darling.

PH-værdi i dag?

Forbrugskapitalismens oplevelsesøkonomiske æstetisering har ikke noget problem med PH's kunstteori, snarere tværtimod, fordi den gør kunsten essentiel (Reckwitz 2012). De hverdagslige artefakter kan sågar tilskrives en tendentiell kunstnerisk værdi. Men i æstetiseringens æra vil hensynet til identitetsdannelse og den enkeltes præferencer veje tungere end hensynet til at følge de fordringer, som ligger i PH's emancipationsæstetik. Æstetiseringen er blevet overbegrebet, hvor PH's drøm var, at kunsten var overbegrebet.

Modsætningerne mellem henholdsvis æstetiseringen og PH er derfor værd at pointere.

Begge kan siges at have subjektets identitetsdannelse som endemål, men hos PH er det en fagligt kyndig elite, der udstikker retningslinjerne, mens æstetiseringen har subjektets egen selvrealisering som udslagsgivende. Æstetiseringen har oplevelsen som omdrejningspunkt, hvorimod PH har den erkendelse, der følger med mødet med kunstværkerne. Hvor PH dermed ser et dannelsesaspekt i kunsten, er det snarere hedonisme, som er indlejret i æstetiseringen.

Hvor PH opererer med en avantgarde, dér søger æstetiseringen snarere at integrere stort som småt, herunder avantgarden der nu snarere er konform end kontroversiel, idet den matcher neoliberalismens mantra om permanent innovation.

Alt er ikke lige godt ifølge pædagogen PH. I æstetiseringen triumferer diversitetstænkning. I æstetiseringen er alt formbart (ifølge fx Welsch 1990); det samme vil PH sige – med den tilføjelse at der er nogen, der er bedre end andre, og de fagligt funderede skal lære andre at skabe.

Er kunsten for alle? Det mente PH stædigt. Om end der var mange, som var for konservative til at tage imod kunstens formelle provokationer.

Er æstetiseringen for alle? Det skulle man mene (se fx Nielsen 2019). Men æstetiseringsbølgen er særlig interessant for de sociale lag, der deler Andreas Huysens afvikling af modsætningen mellem fin- og populærkultur, samtidig med at de selv som omnivore forbrugere er altædende, fleksible og nysgerrige på alle mulige kulturformer – så længe forbruget kan positionere, gøre den enkelte til noget særligt og forstærke båndene mellem de mennesker, der har overskud til at sprede den æstetiske sans i så mange retninger (Eriksson 2006).

Bevægelsen fra kultursnob til eklektisk forbrugeratlet er besnærende. Men det er hovedsageligt de kulturelt og økonomisk privilegerede, der frit jonglerer mellem high-, mittel- og lowbrow, mens mennesker fra lavere sociale lag falder igennem, fordi de ikke kender de stadig mere avancerede kulturelle forbrugskoder. Æstetiseringen favoriserer de avancerede forbrugere, der stimuleres uafbrudt. Vi er gået fra PH's konstatering af menneskets ontologiske konservatisme til neoliberal besyngelse af en permanent omstillingsparathed.

Referencer

- Abildgaard, Hanne. 2008. "Sympati og idiosynkrasi. PH og mellemkrigstidens danske kunstscene". I Jørn Guldberg og Niels Peter Skou (red.): *Kritik og formidling. Studier i PH's kulturkritik*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Adorno, Theodor W. 1999 [1970]. *Estetisk teori*. Oslo: Gyldendal.
- Benjamin, Walter. 1998 [1936]. "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder." I *Kulturkritiske essays*. København: Gyldendal.
- Borup, Anne. 2009. "Forandringens flertydige former. Sammenhæng og brud i PH's kulturkritiske tekster med særligt henblik

- på repræsentationen af det 20. århundredes kulturelle moderniseringsformer." I Anne Borup og Jørn Guldborg (red.): *Kulturmoderniseringens paradokser. Studier i PH's kulturbegreber, kritik og praksis*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Bourdieu, Pierre. 1994 [1979]. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- De Waal, Allan. 2008. "Idealitet og virkelighed. Forskydninger i PH's kunst- og kultursyn fra 1920'erne til 1960'erne." I Jørgen Guldborg og Niels Peter Skou (red.). *Kritik og formidling: studier i PH's kulturkritik*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Eriksson, Birgit. 2006. "Alment, afgrænset, altædende. Om smagen af fællesskabet." I Birgit Eriksson (red. m.fl.): *Smagskulturer og formidlingsformer*. Aarhus: Klim.
- Guldborg, Jørg. 2009. "Dogmatikkens nuancer. Aspekter af Poul Henningsens modernismekritik". I Anne Borup og Jørg Guldborg (red.): *Kulturmoderniseringens paradokser. Studier i PH's kulturbegreber, kritik og praksis*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Henningsen, Poul. 1973 [1933]. *Hvad med kulturen?* I Olav Harsløf (red. m.fl.): *Kulturkritik I-IV*. København: Rhodos.
- Henningsen, Poul. 1955. *Kort sagt*. København: Chr. Erichsens Forlag.
- Henningsen, Poul. 1963. "Vi er selv historie." I Henrik Stangerup (red.). *Vi er selv historie*. København: Thaning & Appel.
- Hertel, Hans. 2012a. *PH – en biografi*. København: Gyldendal.
- Hertel, Hans. 2012b. *Poul Henningsen dengang og nu. Lysmageren i nyt lys – en debatbog*. København: Gyldendal.
- Huyssen, Andreas. 1986. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. London: Macmillan Press.
- Jensen, Carsten. 1988. "Den uaktuelle PH". I *Souvenirs fra 80'erne*. Kbh.: Gyldendal.
- Jensen, Johan F. 1988. "Det dobbelte kulturbegreb – den dobbelte bevidsthed". I Hans Hauge og Henrik Horstbøll (red.): *Kulturbegrebets kulturhistorie*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Johansen, Jørgen Dines. 2009. "Kritikken af samfund og politik i PH's viser og vers". I Anne Borup og Jørg Guldborg (red.): *Kulturmoderniseringens paradokser. Studier i PH's kulturbegreber, kritik og praksis*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Nielsen, Henrik Kaare 2019. "Æstetisering". I Birgit Eriksson (red. m.fl.): *Ny kulturteori*. København.: Hans Reitzels forlag.

- Reckwitz, Andreas. 2012. *Die Erfindung der Kreativität. Zum process gesellschaftlicher Astetisierung*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Sjklovskij, Viktor B. 1991 [1916]. "Kunsten som grep". I Atle Kittang (red. m.fl.): *Moderne Litteraturteori*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Welsch, Wolfgang. 1990. *Asthetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.