

GRID

Intern faglig debat på Kunstakademiets Arkitektskole, Afd 6

Einig zu sein ist göttlich und gut; woher ist die Sucht denn
Unter den Menschen, daß nur Eines und Einer nur sei?
HÖLDERLIN

N° 51 december 2001

Kunsten som hvid dværg

Kasper Nefer Olsen

Allez, la musique.

Lautréamont

1.

”Smagen er den grundlæggende egenskab som samler alle andre egenskaber i sig. Den er intelligensens *nec plus ultra*”. Er dette et filosofisk udsagn? Det taler om ting som filosoffer taler om, og såfremt det taler sandt, må det vel siges at have konsekvenser for opfattelsen af filosofien (hvis smagen er den højeste form for intelligens, vil fx logikken være en af de lavere). Men det sandsynligste er at en filosofistuderende aldrig vil møde denne sætning i sit studium. Hvorfor ikke? Fordi den ikke er skrevet af en ’fagfilosof’, men derimod af en – digter (1). Er det filosofisk acceptabelt at der findes to forskellige diskurser med afsæt i kunsten som aldrig mødes – på den ene side den ’filosofiske æstetik’, på den anden side kunstnerens egne reflexioner over kunsten og verden – *herunder* tænkningen?

2.

Forfatteren til en filosofisk æstetik vil i dag ikke være bekendt at kende så lidt til den historisk foreliggende kunst som Kant, hvis æstetiske erfaring næppe rakte længere end til den velbehagelige betragtning af en knitrende kaminild; men som regel falder det uheldigt ud: i kronologien er han håbløs (dels af uvidenhed, dels og især fordi han lider under den modernistiske vrangforestilling at ’det moderne’ er noget der opstod for ganske nyligt, mens tidligere tider var underlagt en naiv mimetisme: en tese, man blot behøver at have læst *Illiaden* – med dens rent filmiske klippe- og montageteknikker - for at erkende det aldeles grundløse i), og overalt i hans eksempelvalg mærker man frygten for at lægge ’dårlig smag’ for dagen, – idet han er lykkeligt uvidende om at netop denne frygt er den dårlige smags væsen!

3.

Hvad er filosofisk? For en 6-7 år siden skulle en gruppe danske samtidskunstnere præsenteres i Sydafrika; man bad mig skrive en text. Jeg noterede her bl.a. at de unge ’vilde malere’ nu var blevet lidt mindre unge og begyndt at få børn; jeg forudså at det ville afspejles i deres arbejde. Man afviste imidlertid denne text, og begrundede det med at man havde forventet ”noget mere filosofisk”. Få år efter holdt Claus Carstensen (der var med på holdet til Sydafrika) sin første udstilling i samarbejde med sin mindreårige datter. Er det ikke ”filosofisk” at forudsige fremtiden? Eller er det bare ærgerligt at være forudsigelig?

4.

En filosof der ikke blot vil tænke det politiske, men også føler sig foranlediget til at tage aktivt del i samtidens politik, indskrives i en lang tradition, fra Platon til Heidegger – selv om det kan siges at være spor der skræmmer (vi taler her slet ikke om rene stik-i-rend-drenge for en autoritær verdensorden, som Sartre eller Bernard-Henri Lévy). Men hvor er den kunstfilosof der tog aktivt del i samtidens kunst? Selv ikke Leibniz – der ellers havde forstand på alt – vides at have efterladt sig malerier eller barokpaladser. Det er sandt at både Rousseau og Adorno skrev musik; men det var mere for at hævde sig blandt de andre filosoffer, som ikke kunne (Rousseau indrømmer dette i sine *Confessions*), og selv om tricket kunne dupere i takt med at fagidiotien blev norm, faldt Schönbergs og Stockhausens hammere lige så ubarmhjertigt over Adornos musikalske epigoneri som Rameaus var faldet over Rousseaus primitivisme. Kun Nietzsche skrev musik uden at kompromittere sig – fordi han, som bekendt, selv havde hammeren i hånden: havde han ikke fornægtet *både* Wagner og Brahms, og dermed stillet sig uden for samtidens væsentligste (i dag glemte) kunstdiskussion? Tilbage står at hvor vi har striber af filosoferende malere – fra Leonardo over Cézanne til Newman - har vi ingen malende filosoffer. Vi finder det mere naturligt at en kunstner opgiver at producere værker for at tænke, end at en tænker opgiver at skrive for at producere kunstværker. Men taler det til gunst for kunsten, eller for filosofien, eller snarere for ingen af delene?

5.

Meget kunne imidlertid være undgået hvis folk der læser Adorno bare en enkelt gang prøvede at skrive et stykke musik. Ikke for at hævde sig blandt de samtidige, men for at gøre den *erfaring*, som Hegel så rigtigt talte om, men mente selv at kunne dispensere fra (spillet i Hegels liv, efter Systemet, begrænsede sig til – kortspil). Enhver læser af en moderne æstetisk traktat vil før eller siden irriteres over den vedholdende, eksklusive *talen* om 'det udsigelige'. Det er ikke for at supplere sit videnskabelige arbejde med en æstetisk dimension i livet (på samme måde som enhver amerikansk humangenetiker spiller klarinet i sin fritid) at den filosofiske æstetiker må kende den kunstneriske praxis indefra, men fordi det uden denne erfaring er umuligt at forstå at *kritikken* er *en del* af denne praxis – og *ikke* en erstatning for den.

6.

Hele sværmen af velmenende æsteter der tror at gøre kunsten en tjeneste ved at skrive om den (hvilket implicerer, indlysende nok, at de ikke tror på den), røber deres manglende indsigt ved heller ikke at forstå den filosofi, de gerne refererer til. De tror at kunst er objekter! De har med andre ord ikke fattet Kants transcendentale vending – dette greb der dog ikke ville være så genialt hvis ikke det netop var så enkelt. Man tror at 'kunst' er visse privilegerede objekter, ligesom man tror at 'natur' er visse privilegerede steder (gerne de *mindst* naturlige: på samme måde som futuristerne ville åbne øjnene for kunsten i industrien, vil det være en kunstnerisk opgave at åbne øjnene for naturen i bymæssigheden, så vi kunne komme ud over Benjamins misforståelse af Baudelaire). Men det æstetiske er en anskuelsesform, hvis skæbne ikke er bestemt af objekterne, men af 'metafysikken', - ikke forstået, naturligvis, som en obsolet akademisk specialdisciplin, men som måden hvorpå en historisk epoke bestemmer forholdet mellem tænkning og sansning, dvs. forholdet til *sproget*.

7.

Heidegger siger: "Hvor det 'æstetiske' ikke længere er et undersøgelsesfelt, men det som bestemmer menneskets indstilling, bliver den æstetiske tilstand til én blandt flere mulige, såsom den politiske eller videnskabelige. Det 'æstetiske menneske' er det 19. århundredes stueplante" (2). Denne karakteristik af den æstetiske subjektivitet er ikke en kritik af Kant, men af Kants vulgarisering, først og fremmest gennem Schopenhauer. Ikke desto mindre kunne det se ud som det 'æstetiske menneske' – produkt af en metafysisk misforståelse – siden har sat sig igennem overalt, således at det fx har overtaget også de to felter, Heidegger nævner som sideordnede: det videnskabelige og det politiske (à propos det første glemte jeg ovenfor at bemærke at ligesom en kunstfilosof ikke er mulig uden den kunstneriske *erfaring*, er heller ikke en videnskabsfilosof mulig uden den særligt *videnskabelige* erfaring). Et eksempel. Skarpsindige iagttagere har påpeget at attentatet på WTC i september 2001 faldt på et sted der var vandet og gødet i årevis af amerikanske katastrofefilm (indtil den dag havde alle amerikanere New York, der blev anset for en *europæisk* by). En ven bemærkede: "Det var svært helt at skyde den tanke fra sig at det var ærgerligt at kameravinklen på de første billeder var så dårlig at man ikke rigtig kunne se da det andet tårn blev ramt". Men denne betragtning – som uden tvivl ganske rigtigt er karakteristisk for vor tid – er netop *ikke* æstetisk, i Kants forstand: medierne præsenterer virkeligheden i en form som *aldrig* er 'interesseløs' (der kan ikke findes 'mediekunst'). Beviset, i dette tilfælde, er den 'etiske' censurering af billederne som lynhurtigt blev iværksat: man måtte ikke vise nærbilleder af et enkelt menneske der døde, kun af 5000 på en gang – kun af Døden som sådan. "*Man stirbt*", som Heidegger skrev. Mediebillederne kan kun være æstetiske ved et uheld, et øjeblik uopmærksomhed: jeg husker hvorledes en dag min opmærksomhed blev vakt, blandt de 36 forskellige kanaler der kørte i en *Fona*, af nogle blændende smukke panoreringer over midtfranske landskaber... Ak! det var blot intro'en til *Tour de France!*

8.

Den franske kritiker Philippe Muray (3) – for øvrigt et eksempel på en maler der holdt op med at male - har betegnet den aktuelle kulturtilstand med begrebet det *overfestlige* samfund (*l'hyperfestif*) - som er mere dækkende end den tyske sociolog Ulrich Becks begreb om 'risikosamfundet' (selv om Beck er udmærket klar over at det samfund hvor massens traditionelle klage "Jeg er sulten", er afløst af det klynkende "Jeg er bange", netop er et samfund hvor der 'objektivt' set netop overhovedet ingen risiko er). Det overfestlige samfund kender ingen bekymringer, fordi alt her er 'events', dvs. 'begivenheder' *uden årsager og uden konsekvenser*. Det er det samfund hvor alle forskelle er ophævet – fordi forskelle gør ondt og derfor er et onde, eller rettere: det absolutte Onde. Først og fremmest er naturligvis kønsforskellen – den der hidtil gjorde mest ondt - ophævet (alle går med de samme øringer og tatoveringer). Dernæst forskellen mellem generationerne (mor og datter er 'veninder', og bruger den samme *Longevity*-rynkecreme; i Paris kører *alle* ældre på løbehjul). Dernæst forskellen mellem krig og fred (*zero casualties*), krig og videospil, eller krig og kærlighed (der er ingen forskel mellem at gå på *Love Parade* i Berlin og at slutte sig til talibanerne i Jalalabad). Der er ingen forskel mellem mennesker og dyr (børn og japanske turister kravler ind til bjørnen i Zoo og bliver ædt, fordi de tror det er en bamse). Naturligvis er der heller ingen forskel mellem menneske og gud ("Bjarne Riis er Gud"). Der er ingen forskel mellem sund og syg: alle er lige handicappede fra fødslen – eller allerede før (når danske skolebørn ikke kan læse er det fordi de ikke måtte lære at stave, men skulle undervises som om alle var ordblinde). Der er ingen forskel mellem steder ("*Kilroy was everywhere*") eller civilisationer (menneskerettighederne er globale), ligesom der heller ikke er nogen forskelle i historisk tid (den historiske roman og Hollywood forfalsker systematisk alle klassikere og omskaber alle historiske figurer efter fotomodellens androgyne ideal).

9.

Det vil derfor heller ikke gøre nogen forskel filosofisk at gøre opmærksom på at det overfestlige samfund – som et storslået kollektivt og 'socialt' fortrængningsprojekt i tiden efter 2. verdenskrig – er den bevidstløse fuldbyrdelse som kulørt reklamedrøm af det sort-hvide mareridt, som bestemte århundredets første halvdel. Da jeg stod i Nürnberg i 1938 og holdt faklen op mod den lille *Führer* med hængerøv – Sudeterlandets befrier - der skreg sig hæs på podiet, var jeg måske stadig lidt i tvivl; men jeg trøstede mig med at jeg gjorde min pligt og at den lille *Führer* havde brug for mig. Når jeg i 1998, til *U2*-koncert, løfter lighteren op mod den lille fyr der bræger på storskærmen, er jeg ikke længere i tvivl (tvivl er en 'negativ' følelse, som udtrykker forskel – *Zwei-fel*; vi har kun 'positive' følelser her!); jeg *véd* at føreren – Sarajevos befrier – er *god*, ligesom jeg selv, en almindelig bum i hvis billede han fremstår, er god. Han *hedder* ligefrem 'god', den lille mand der ligesom jeg heller ikke kan synge.

10.

Mere præcist er det overfestlige samfund den 'humanistiske', 'soft' perfektion af den moderne *antisemitisme*. Naturligvis er der for det overfestlige menneske ingen forskel på Bibelen og Harry Potter; men det der faktisk står i førstnævnte, er at der *er* forskel: på menneske og Gud, på jord og himmel, på menneske og dyr, på mand og kvinde, på det ene folk og det andet, på steder, tider, på sprog (Mozarts Constanza talte ikke med amerikansk accent, som i filmen). At fastholde – og fremture i at fastholde - disse forskelle, er jødedømmens skandale, set fra modernitetens synsvinkel, og mere end nogensinde fra det overfestlige samfunds (prøv at forklare en børnehavepædagog at der er forskel på *den førstefødte* og resten af flokken!). "Jeg har ikke noget imod jøderne som personer", forklarer antisemitten (den franske forfatter Céline, efter krigen og sit ophold i Vestre Fængsel): "Jeg har noget imod at de vil udgøre en sekt" (dvs. markere en forskel; ordet 'sekt' er for øvrigt af samme rod som ordet 'sex': det betyder 'adskillelse'). Når folk der i øvrigt ikke interesserer sig for gamle og tidlige religioner, kan forarges over at Paven stadig ikke vil ordinere kvindelige præster, peger det tydeligt på hvor slaget vil komme til at stå: den sidste virkelige krig – *to really (that is: virtually) end all wars* – den endegyldige *Endlösung*, der skal ophæve den sidste, anakronistiske forskel (forskellen er som sådan en anakronisme: *tiden* er en anakronisme: den anakronistiske forskelsløshed er målet). Forskellen mellem Gud, menneske og verden endelig ophævet, når Paven er blevet – Madonna. Men kan der så længere findes kunst, kunstnere? (Indrøm at den katolske kirke hidtil har gjort mere for kunsten end Adorno og Sotheby's tilsammen).

11.

Som filosof må man forholde sig lidt anderledes til disse ting end fx en sociolog eller en kulturanalytiker: vi *véd* alle sammen i dag at filosofi 'ikke er andet end' at referere til en bestemt tradition, et bestemt 'korpus', – lad det være så! Men med denne mindstebestemmelse er da også i det mindste sat at dette korpus forpligter. Skal filosofen have en mening om fx videospil, kan han ikke nøjes med at kikke over skulderen og se hvad videospilleren ser (og overveje hvorvidt 'meningen' er god nok, eller om det er skadeligt med al denne vold, osv.). Denne *identifikation* med kulturfænomenerne (en sociolog – om det så er en Adorno, for ikke at tale om en Habermas eller en Bourdieu - ender altid med at identificere sig med det sociale) gør det muligt for kulturanalytikeren til hver en tid at være med på noderne, og det er sikkert meget

bekvemt; men filosoffen er forbandet nødt til at tænke fx Subjekt og Objekt – ja sågar Sjæl og Legeme (så sandt som dette spørgsmål så sandelig ikke er løst eller blot forstået af 'nyere hjerneforskning'). Filosoffen må altså også betragte den *krop* der sidder og råber ved computeren med sit *head-set* på, og det interessante for ham – filosoffen - bliver ikke så meget hvad den hjælpeløse 3D-grafik skal betyde, men derimod disse spastiske ryk med hoved, overkrop og hænder (at underkroppen er fastfrosset i sædet, vil vi overlade til gamle Freud at kommentere): denne *ballet mécanique* der endnu for 25 år siden ville blive taget som udtryk for en alvorlig neurologisk forstyrrelse, men i dag tager form af en generel bevægelseskode for *en krop der hverken afficeres af tanker eller følelser, men udelukkende af 'informationer'*. Descartes og Leibniz vil kunne enes om dette fænomen; for der er åbenbart hverken tale om en viljesimpuls fra den udstrakte substans til den udstrakte, eller om en præetableret harmoni der sikrer et synkroniseret parløb mellem de to: der er tale om en ren – om man vil: umotiveret - motorik. Og for så vidt, ville de to gamle kunne enes om, en absolut negation af Gud. Hvorpå Kierkegaard ville springe ind og supplere: "Javist! Det Dæmoniske er det Pludselige!" – hvilket ingenlunde udelukker den anden side, som er lige så påfaldende ved videospillet: "Det Dæmoniske er er det Indholdsløse, det Kedsommelige" (4). Men kan der så længere findes kunst, kunstnere?

12.

Som man ser, har filosoffen latteren på sin side, og det gør han klogt i at holde fast ved, og ikke blive deprimeret ved det, han ser. For depressionen er ganske vist nok på sin vis sandheden om samtiden (det overfestlige menneske er ulykkeligt – hvis nogen skulle være i tvivl: prøv at se hvordan de ser ud, når de ikke véd, der er kamera på) – men netop kun abstrakt, som Hegel ville sige, ikke konkret. Konkret er det ikke bevidstheder der er 'fremmedgjorte', som tysk-ungarske marxister mente, men kroppe, legemer, og kroppenes peripatik i det hyperfestive er ikke tragisk, men komisk.

13.

Er der, *en passant* bemærket, en plads for en fagfilosof i det overfestlige samfund? Ork ja! I Danmark kender man – blandt andre bajadser – i det mindste fire eksempler på en rolle som filosof i det store show, der med succes er blevet udfyldt af diplomerede akademikere: (1) TV-filosoffen; (2) manden der scorede kassen på det etiske regnskab; (3) professoren i genetisk krisehjælp, og – sidst, men ikke mindst – (4) professoren i velopdragen kunstforståelsesquiz.

14.

Lad os herefter – endelig - vende tilbage til kunsten. Her må filosoffen på samme måde anskue – ikke de objekter, som samtiden fremstiller som kunst – og med hvilken iver! – men de subjekt-kroppe der vader med udslukte miner gennem gallerierne (også de med høretelefoner på). Lad kritikeren kikke på billeder og forsøge at finde ord at sætte på (det er ikke svært: ethvert samtidigt værk kalder på en text – men en hvilken som helst! – jeg taler af erfaring). Filosoffen på kunstudstilling vil da overhovedet ikke betragte de udstillede værker, men alene *det udstillede publikum*. Og han vil da sande at Hegel og Heidegger ("som sædvanlig", som Jørgen Hass siger) havde ret i at kunsten ikke længere har metafysisk gyldighed: "[Kunstens] forfald består ikke i at 'kvaliteten' bliver ringere og stilen mindre stor, men derimod i at kunsten mister sit væsen som var at fremstille det umiddelbare forhold til den grundlæggende opgave, det absolutte, dvs. at stille dette som noget i sig selv forpligtende inden for det historiske menneskes virkefelt" (5). Måske vil filosoffen selv – som en anden Odysseus – have brug for høreværn; for det der *høres* på en kunstudstilling i dag, er – ikke just udsigeligt – men nok så meget - usigeligt.

15.

At kunsten skulle være interesseløs, 'uden formål' støder i det overfestlige samfund på forarget modstand: intet kan være uden et positivt, humant formål – mindst af alt 'kulturen'! Jeg har selv oplevet, på en dansk højskole, at møde denne indvending mod en fremstilling af Kants æstetik: "Det er da ikke rigtigt at et kunstværk ikke har noget formål: kunstneren skaber det da for at tjene penge!". Man ser at Per Kirkeby ikke har levet forgæves.

16.

Betyder det at 'kunsten er død'? Ja. At der ikke længere kan skabes værker af høj 'kvalitet', i en 'stor stil'? Nej. Men det ændrer ikke ved det metafysiske. Heidegger: "Den mulighed at der også senere skulle opstå enkelte kunstværker, som vil blive værdsat, har Hegel aldrig villet afvise. At sådanne værker – der kun gælder som værker i periferien af enkelte befolkningslags kunstnynelse – findes, taler ikke imod Hegel, men tværtimod for ham" (6). Vi minder om at dette er sagt i 1936: det er ikke fordi filosoffen *vil* være profet – men det kan være svært at undgå.

17.

At kunsten er forbi, viser sig derved at det ikke længere er muligt at skrive dens *historie* – fx maleriets historie efter Cézanne, eller musikkens efter Webern. Forgæves vil man søge at skabe en meningsfuld sammenhæng ved at kompilere begivenheder der lige så godt ikke kunne have fundet sted, eller lige så vel være iværksat af en anden på et andet tidspunkt. Kunstens teori må – med tilbagevirkende kraft - blive en *teori om undtagelserne*, som Philippe Sollers så glimrende formulerer det (7). Er det ikke som om dette perspektiv indebærer en vis lettelse? 'Kunstens autonomi', som man har fablet så meget om – specielt i Tyskland (hvor autonomi kun er noget, man kan fable om) – bliver med ét en foruroligende virkelighed, - der ganske vist truer med at gøre hele staben af formidlere osv. arbejdsløse. Kunsten er virkelig sat fri: jeg tager på Louisiana i week-end'en; men jeg finder ikke kunsten dér; for kunsten holder også week-end!

18.

"Ubekymrthed", har jeg selv ved lejlighed kaldt det. Af de to vigtigste kunstittænkere i det 20. århundrede – John Cage og Marcel Duchamp – er Duchamp, pudsigt nok, den *mindst* bekymrede om værket. Duchamp 'tager det på sig': hvis han ikke brugte tiden på at spille skak med Cage og vinde ("*I always loose* – siger Cage – *but then: I've got a sunny disposition!*"), brugte han den på at 'pakke kufferten' med små komiske *replica* af sine 'hovedværker' – som han for længst havde lagt bag sig, men stadig havde med sig (οσα απολειπω, ταυτα φερω, som Heraklit ville sige (8)). Duchamp demonstrerer *in actu* hvorledes kunsten kan 'overleve' – ikke i institutionerne (der kun tænker på magt og penge), men som en personlig bagage af idiosynkrasier omsat i 'værker' af den mest frivole og latterlige art: kaffemøller, optiske maskiner, snore (af normalmeterens længde) kastet på gulvet i tilfældige konfigurationer, osv. Enhver kan have – og har måske allerede? – en sådan bagage med sig; Duchamp siger: det er alt hvad der er. Det er den virkelig frisatte, autonome kunst.

19.

Vi er efterhånden nået til det punkt hvor vi kan skrive – ikke den moderne kunsts 'historie' (jvf. ovenfor), men dens *begreb*. Det handlede slet ikke om det, vi troede! Avantgardens 'omvæltning' af institutionen osv. er kun af forbigående interesse (og, som det har vist sig, for institutionen især!). Som altid, når vi har med det absolutte at gøre, er det ganske enkelt: der er ingen 'problematik' om kunstinstitutionen. En kurator er en alfons, en formidler er en 'koblerske' som det hed på ældre dansk, - det lyder ikke pænt; men sådan er det: alfons er den der formidler mellem én der gerne vil sælge sit liv, og en anden der gerne vil købe noget liv, som han selv savner: *voilà!* Kun dårlige – dvs. slappe og fejge – kunstnere bekymrer sig endnu om den 'æstetiske offentlighed'. Det kan give anledning til de mest humoristiske søforklaringer: samtidige skulptører – som virker 'i det offentlige rum' - hævder således at deres værker ikke skal udfylde tomrummet, men netop 'pege på fraværet'. Intet er imidlertid lettere end at være fraværende, hvis det er dét, det kommer an på!

20.

I 1992 skrev jeg: "Vi har nået en tid, hvor enhver (som en objektiv, om end naturligvis aldeles hypotetisk mulighed) *kan* blive kunstnere, - men hvor ingen *vil*: vi lever hellere på dem, der var" (9). Jeg brød mig ikke meget om denne aforisme – jeg frygtede at den kunne tages til indtægt for den universelle fingermaling, hvor enhver der ikke har noget at sige, har ret til at 'udtrykke sig' – men jeg havde forpligtet mig til at skrive alt ned, hvad jeg tænkte, og siden hen har jeg – som det ofte går – måttet erkende at jeg her var forud for mig selv. Ingen tvivl om det: vi kan alle være kunstnere, hver for sig, hvis det er det, vi ønsker – og at det store maskineri, med dets 666 ansatte formidlere, vil fortælle os at det ikke lige var dét, de havde forestillet sig, vil kun være en bekræftelse...

21.

I en vis forstand må den filosofiske æstetik derfor begynde forfra – utvivlsomt kun for at genfinde sine rødder. Kant tænkte selvfølgelig i overleverede brokker, og må gentænkes. Men det er ikke svært: suspensionen af praxis (dvs. den interesseløse betragtning – mere jordnært udtrykt: *that I don't give a fuck about...*) er ikke *forudsætningen* for den æstetiske 'oplevelse', men *identisk med* denne (Wittgensteins *sub specie aeternitatis*). Kunst må være noget andet end fast arbejde – og dermed også noget end week-end – men så *er* den til gengæld også *ipso facto*. Sansning er, på sin side, dermed ikke noget 'andet' end tænkning, men en særlig *form* (*modus*, som senmiddelalderens filosofi ville sige) der fremstår idet *begrebet trækker sig tilbage* (idet der stilles et *spørgsmål* til noget forefaldende). Det er for øvrigt derfor, det at være uintelligent er det samme som at mangle sansning ('dum' er samme ord som *dumb*): hvis der ikke bliver noget tilbage, når begrebet retirerer, fatter jeg ingenting – fordi tanken da ikke har noget at støde af fra for atter at støde op til. At ville tænke uden at kunne føle, bliver en slags elastikspring: jeg hænger vægtløs – og *dermed* bevidstløs - i rummet; jeg mangler den entrehage som gør det muligt for James Bond – i åbningsscenen af *Golden Eye* – at genvinde kontakten til materien (i parentes bemærket er denne film et interessant dokument for forståelsen af det overfestlige: Hollywood-psykologien – massivt præsenteret i den pinlige

episode på stranden i Puerto Rico – modsiges her effektivt af kvinder med 'russisk' accent og mænd med 'russisk' mimik: en slags residualæstetik der ligefrem stimulerer en vis nietzschiansk optimisme).

22.

Omgangen med kunst må derfor nødvendigvis være en slags ping-pong (Gadamers *Spiel* – meget rigtigt set, midt i al den tungere ballast – i *Wahrheit und Methode*): en ateleologisk proces hvor skellet mellem 'skabelse' og 'oplevelse' er ophævet (til fordel for skellet mellem tænkning og sansning som momenter i processen). Der kan ikke længere være tale om 'dannelse', om 'tilegnelse' af kunsten som en 'værdi': hvad enten vi kalder det 'informationssamfund' eller det 'overfestlige', findes der, i den sociale hyperrealitet, kun almene ækvivalenter (objekter for en 'alment-ækvivalent' interesse), og kunst kan derfor ikke forstås som noget, jeg opsøger for et 'uniket møde' (Duchamps testamentariske *Etants donnés* er det sidste offentlige kunstværk, og det er betegnende at folk, der har været i Philadelphia, ofte er gået skuffede derfra, med en – helt berettiget, og af kunstneren tilsigtet – fornemmelse af at være 'kommet for sent', efter lukketid!). Det eneste unikke i den verden, jeg ikke længere 'har', er - mig selv. Ikke "*Ich bin meine Welt*" (Wittgenstein), men "*Ich bin Ich*" (Fichte). Konklusionen er lige så uundgåelig som den er uventet: jeg må være min egen kunstner. En forskrækkelig tanke! Jeg må skynde mig at spørge traditionen: er der præcedens for det?

23.

Marcel Proust – der på ingen måde var en 'skønlitterær forfatter' som 'illustrerede' Bergsons filosofi om tiden, men derimod en større tænker som kritiserede og overvandt Bergsons idealistiske *fiktion* om bevidstheden – skriver, i slutningen af sit store værk, om "den indre bog fyldt med ukendte tegn (tegn der ligesom var præget i relief, og som min opmærksomhed, idet den udforskede mit ubevidste, søgte, stødte imod, kredsede om, som en dykker i dybet), og hvis læsning – som ingen kunne give mig nogen regel for – bestod i en skabelsesakt hvori ingen kunne bistå os, end mindre arbejde sammen med os". Proust identificerer således skrivningen med en læsning, og fortsætter: "Denne [indre] bog – som er den vanskeligste af alle at dechiffrere – er samtidig den eneste som er dikteret til os af virkeligheden, den eneste som er "trykt" i os af virkeligheden selv. Og hvilken idé, afsat i os af livet, det end måtte dreje sig om, er dens materielle kontur, sporet af det indtryk som den har påført os, tillige garanten for dens nødvendige sandhed. De idéer som dannes af den rene intelligens har [heroverfor] kun en rent logisk sandhed, en mulig sandhed, og valget af dem er arbitrært. Bogen med de prægede tegn, som ikke er sat af os selv, er den eneste bog for os" (10). En amerikansk student protesterede mod denne erkendelsesteoretiske fundering af litteraturen ifølge Proust, som han kaldte en "mystifikation af den kreative proces"; jeg hørte tydeligt underteksten: "Vil det sige at forfatteren slet ikke skriver for *os andre*? At målet for den bedste bog ikke er at være 'best-seller'?" Men hvorvidt andre læser min bog – den ene bog, som jeg ikke skal 'digte', men som jeg allerede *er* – er her uden betydning: det Proust sigter til, er den *alvor* som knytter sig til en litteratur som er *sand* i ordets fulde filosofiske betydning, - en alvor der ganske rigtigt, men stadig som en biomstændighed, kan – og formentlig må – forlene kunstneren med en vis asocial uforligelighed, som Nietzsche bemærker i et brev til Peter Gast, 7. april 1888: "I grunden bliver man en meget krævende slags menneske, når man, for sig selv, *sanktionerer* sit liv gennem værker: ikke mindst værner man sig af med at være menneskene til behag. Man får for megen *alvor*, og det kan de mærke: der står en djævelsk alvor bag et menneske der *kræver respekt for sit værk*..." (11).

24.

Jeg ser, med disse kort på hånden, ingen grund til at være pessimistisk på kunstens vegne. Kunsten har været en vældig stjerne – en gul kæmpe – der oplyste en hel verden, før denne blev elektrificeret; den er i dag skrumpet ind til en hvid dværg, som for de fleste skjuler sig bag den lille hvide pil på skærmen, når de 'søger på nettet' efter den. Men den er til gengæld nærmere, mere konkret, så tilpas afkølet (fra og med Prærafaelitterne) at man næsten kan holde den i hånden – eller i hvert fald have den i en kuffert, som Duchamp, eller ridset i bordpladen, som Webern. Den afgørende ontologiske forandring i kunstens status er at den er blevet *privat* – *privato consensu*, som Romerne sagde, i modsætning til *publico consensu*: kunsten kan kun, som hos Proust, begrundes i den enkelte levende og levede, tænkende og tænkte krop. Der kan – i kraft af den generaliserede anæstesi - ikke længere findes den *sensus communis*, som endnu hos Gadamer er et væsenstræk ved kunsten. Det er en udvikling som har stået på i mere end 100 år, og hvis fuldbyrdelse i dag er et faktum som hele formidlingsindustrien – der i kunstens navn sætter alt muligt andet i stedet for kunsten - er et vidnesbyrd om. Kunsten er ganske enkelt *forsvundet* fra den offentlige scene. Det vil måske bekymre dem, der havde regnet med at skulle leve af kunsten (den sande kunst er, idet den blev privat, dermed også – o skræk! – blevet *gratis*!); men ser man sig omkring i kunstnermiljøerne, vil man opdage at flere og flere – ubekymret - erkender at det, de i virkeligheden er i færd med, allerede er noget andet end at producere kunstværker for et parasitært marked og endnu mere parasitære institutioner: det er at drive en virksomhed, et arkiv eller et bibliotek; eller det er at blive politisk aktivist, når nu ingen andre vil (de *eneste*, der demonstrerede, ved Folketingets åbning, mod den nye racistiske regering i Danmark, var en håndfuld studerende

fra Kunstakademiet!). Kunsten selv er under alle omstændigheder ligeglad: at være en hvid dværg er slet ikke så dårligt igen, og hvem véd om den ikke en dag kan blive en – *super-nova*?

25.

”Den sande helt morer sig helt alene” (12).

NOTER

(1)

Lautréamont, *Poésies (I)*, in: *Les Chants de Maldoror* (Paris: Flammarion, 1969), p. 271.

(2)

Martin Heidegger: *Nietzsche (I)* (Pfullingen: Neske, 1961), p. 107.

(3)

Philippe Muray: ‘*On purge bébé*’, in: *Exorcismes spirituels II* (Paris: Les Belles Lettres, 1998), pp. 126-152.

(4)

Søren Kierkegaard: *Begrebet Angest*, in: *Samlede Værker Bd. 6* (København: Gyldendal, 1963), pp. 212, 215.

(5)

Heidegger, op. cit., p. 100.

(6)

Heidegger, op. cit., p. 101.

(7)

Philippe Sollers: *Théorie des exceptions* (Paris: Gallimard, 1986).

(8)

Jvfr. Fragment 56.

(9)

Kasper Nefer Olsen: *Zeitmasse* (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1996), p. 19.

(10)

Marcel Proust: *Le Temps retrouvé* (Paris: Gallimard, 1991), p. 186.

(11)

Nietzsche: *Werke*, ed. Schlechta, Bd. III, p. 1282.

(12)

Charles Baudelaire: ‘*Mon coeur mis à nu*’, in: *Oeuvres Complètes* (Paris: Gallimard, 1975), p. 682.