

SKEEL OG SKRIVER
FORVANDLINGENS KUNST



BORGEN

FORVANDLINGENS KUNST

Skeel og Skriver
FORVANDLINGENS
KUNST

BORGEN

Forvandlingens kunst

© 1988 Skeel og Skriver

Omslag: Skeel og Skriver

Udgivet af Borgens Forlag, Valbygårdsvej 33, DK 2500 København Valby

Trykt hos Narayana Press, Gylling 1987

ISBN 87-418-8281-4

Indhold

Forord · 7

1. DEL · 9

Tvivl og undren · 11

Kunst? · 13

Sygdom og helbredelse · 16

Uophørlig forvandling · 18

Kulturbilleder – til sammenligning · 21

En teoretisk advarsel · 23

2. DEL · 25

Verdens skabelse ud af intet · 27

Som i en større krop · 29

Kulturens krystalvækst · 31

Mønstre i mønstre · 33

Fremskridtet · 35

Leonardo da Vinci – og så videre · 38

Europa over alt · 40

Megamaskinen · 42

Konsum · 45

Disneyland-effekten · 47

Turistmennesket · 50

3. DEL · 53

Kunstneren · 55

Avantgarde · 58

Kulten · 61

Genstanden · 64

Templet · 67

Pengene · 69
Opløsning · 72
Tendens til forvirring · 74
Overfladiskheden · 77
Det usynlige · 80
Det paradoksale · 82

4. DEL · 85
Spiralrejse · 87
Sammenbruddet · 90
Billedet vender · 93
Overfangen · 97
Forvandlingens kunst · 100
Natur og hobby · 103
Hemmeligheden · 106
Kvantespring · 108
Balancedynamik! · 111
Ritualet · 114
Forelskelse og kærlighed · 117

Forord

FORVANDLINGENS KUNST kunne også hedde KUNSTENS FORVANDLING for bogen handler om begge dele.

»Skab kunstner – tal ikke« er et udsagn som har behersket den danske kunstdebat gennem flere generationer med det til følge at hvad en kunstner udtaler skal man ikke tage sig af. I dag er dette aldeles uholdbart hvad Christian Skeel og Morten Skriver med vægt beviser med deres bog. Det slipper de sikkert ikke ustraffet af sted med, danske kunstsribenter har altid opfattet sig selv som uimodsigelige autoriteter der værnede og plejede den følsomme kunstner og skærmede for alt hvad der kunne smage det mindste af intellektualisme. Men den går ikke længere, de tider er uigenkaldelig forbi hvor kunsten alene kunne leve på følsomhed.

Kunsten er ikke noget frit i luften svævende og kunstneren er et menneske som alle andre og afhængig af de samfundsmæssige og kulturelle vilkår som nutidsmennesket lever under.

Vi befinder os på alle områder i en forvandlingens tidsalder, meget som vi anså for ubrydelige sandheder har vist sig uholdbart og forestillingen om en progressiv udvikling er blevet utopi. Den teknologiske og elektroniske tidsalder vi er på vej ind i vil tvinge os til at ændre mange af vore synspunkter – også indenfor kunsten.

Det er denne kunstens forvandling Skeel og Skriver behandler i bogen og de drager så spændende slutninger af deres undersøgelse som, hvad enten man er enig eller ej, må opfordre til en nødvendig debat som er hårdt tiltrængt på den hjemlige kunstscene.

Hverken Skeel eller Skriver er fagfilosoffer endsige encyklopædister, men de har den fordel at de har følt problemerne så

at sige på deres egne kroppe og derfor kan anskue dem indefra hvor fagfilosofferne let fortaber sig i abstraktioner.

Det der gør bogen til en kulturel begivenhed herhjemme er dels den påvisning af at tænkning i dag er en nødvendighed for kunstens fortsatte eksistens og at kunsten ikke er, eller bør være, et fra den øvrige tilværelse isoleret fænomen. Det er, så utroligt det end kan lyde noget nyt i Danmark.

Skeel og Skriver gør op med kunstnerdyrkelsen og troen på at kunsten findes i kunstobjektet og stråler ud fra dette mod beskueren. De gør op med opfattelsen af ordet kunst som en kvalitetsbetegnelse. Hævder at begreberne god/dårlig er irrelevante størrelser, for alt indenfor det aktivitetsområde der benævnes kunst, er kunst.

Den dag dette virkelig erkendes vil kunstnerdyrkelsen og det deraf følgende kunstmarked bryde sammen og kunstens isolation vil have mulighed for at blive brudt så kunsten igen kan blive en del af den totale tilværelse.

FORVANDLINGENS KUNST er lige nu en meget nødvendig bog. Den opstiller nogle generende spørgsmål som er uomgængelige for den som beskæftiger sig med kunst og kultur. De fleste af spørgsmålene er ubesvarlige, men de må stilles for at forvandlingen kan finde sted. En forvandling er nødvendig, hvis kunsten skal have relation til det liv mennesket i dag lever.

Albert Mertz

1. DEL

Tvivl og undren

Vi begynder i museet mellem billeder af alle mulige slags, og mennesker der taler sagte sammen. Vi glæder os over alvoren i de store lyse rum, og vi blir tiltrukket og fascineret af farverne og ideerne. Vi slentrer rundt uden noget mål, går forbi et billede, standser op ved et andet som tilfældigt fanger vores øjne, og ser på det lille skilt ved siden af og tænker: »Nåh ham!« og kigger så en ekstra gang, men netop som vi vil stille skarpt på billedet, sker der noget ejendommeligt, vores syn ændres, og fokuserer på en anden måde end det plejer. Vi blir opmærksomme på den grå væg imellem billederne, på skyggerne, på træerne lige uden for vinduet, på folks påklædning, og der, i kunstværket, hvor vi før så fantasien folde sig ud, ser vi nu ikke andet end grænser og afspærringer for vores egen fantasi. Pludseligt er det, som før virkede som det mest selvfølgelige i verden blevet helt uforståeligt. Hvordan kan man sætte grænser for kunsten, hvad er det der slutter og begynder ved billedets kant eller ved museets indgang? – Og vi vender os om, og betragter livet omkring kunsten, og vi forestiller os kunstens placering i vores fælles liv, og der hvor vi før kun så fylde og mening er der helt tomt, og billedet får os til at fryse, for det der mangler, er livet! I museet er tiden gået i stå, og det er fyldt med døde ting, stivnet maling og storknet metal. Men for kunstneren er kunsten jo noget helt andet, det er den måde vi lever på, det vi gør og føler. Hvordan kan det så for alle andre være begrænset til noget, de kun passivt kan se på og tale om? Den tanke sniger sig ind, at dette er katastrofen som vi har ventet på, som alle taler om, dette er al tænkelig lidelse, vi er kommet til at udelukke kunsten fra livet, selv om vi dog alle er enige om at netop kunsten er det vigtigste i vores kultur, det

dyrebareste. Hvad er der sket med os? Hvordan er vi kommet hertil? Jo længere vi trænger ind i mysteriet, jo mere indviklet og selvmodsigende og uudholdeligt blir det, og til sidst er det eneste vi ser fraværet af kunsten i en kultur, som er uigenkendelig og fremmed, selv for os der har levet her altid. Men netop som den sidste rest af mening forsvinder, vender billedet igen, og bag de grænser som vores konventionelle tankegang før hindrede os i at registrere, opdager vi nu at kunsten findes overalt! Vi ser at det er det samme når vi vælger at komme en rød farve på vores billede istedet for en gul, som når vi om morgenen vælger at komme marmelade på det ristede franskbrød istedet for ost. I begge tilfælde vælger vi det vi har lyst til, det der føles mest rigtigt, det vi har mest brug for. Og her i mennesket findes kunsten, når vi føler efter, ja, vi har fundet forvandlingens kunst som hele tiden ændres med forholdene og altid er ny og levende og uhåndgribelig. Der åbner sig et svimlende og en anelse frygtindgydende perspektiv foran os, for der er ikke længere nogen grænser eller noget fast holdpunkt. Først ser vi sammenhængen et sted – så ser vi den overalt, men så netop som vi prøver at holde fast i fornemmelsen, forsvinder den igen, og vi er tilbage i museet mellem billederne, men alt er i orden som det er, for intet er som før.

Dette er en bog om det vi er ved at forstå, en forklaring for os selv og for andre som måske har følt en lignende undren, og stillet de samme spørgsmål. Den består af billeder og beskrivelser, overvejelser og fragmenter af tanker om kunsten, kulturen, livet og mennesket. I den forstand er det en bog, der aldrig kan skrives færdig, for den handler om alt.

Kunst?

Ordet kunst er en slags trylleord. Det betyder alt muligt forskelligt for forskellige mennesker; noget smukt, noget smart, noget kostbart, noget kedeligt. Det er et magisk begreb, nummer tre i rækken efter Gud og kærlighed, for mange lokker det som regnbuen, der lyser i alle spektrets farver, og forsøger vi at nærme os det, forsvinder det blot længere væk, prøver vi at gribe det, blir det til ingenting mellem fingrene.

I almindelighed bliver ordet brugt på to væsentligt forskellige måder. Dels taler vi om kunst i en mere generel og dagligdags sammenhæng, hvor det henviser til særlige præstationer eller situationer hvor tingene går op i en højere enhed. I den betydning kan ordet knyttes til alle forehavender, hvori der indgår intuition og viden eller behændighed i en eller anden kombination, som for eksempel lægekunst, kogekunst eller boldkunst. Den anden betydning er mere specifik, og bruges udelukkende i forbindelse med særligt formgivende fænomener, der ikke er andet end kunst – vi kalder dem kunstværker. I billedkunsten er det egentlige fysiske genstande og i de øvrige kunstarter er det andre formede enheder, opførelser og præstationer af sprog, lyd og bevægelse, enten som ordnede forløb eller improvisationer, indenfor en ramme der definerer det som kunst.

Den første »almindelige« betydning af ordet, er mest i overensstemmelse med den måde det oprindeligt blev brugt på, ikke bare i denne kultur, men også for eksempel i den græske oldtid, hvor ordet *techné* dækkede både de fag som vi idag henregner til kunstarterne, såvel som andre håndværk og intellektuelle discipliner.

Selv om vi altså, i den daglige brug af ordet kunst, anerken-

der at fænomenet forekommer overalt i livssfæren, og dette er i overensstemmelse med en meget gammel tradition, er det imidlertid kunst i den helt specialiserede betydning af ordet vi henviser til, når vi taler om *kunsten* i vores kultur, det er den kunsthistorien handler om, og det er den, vi udstiller i vores kunstmuseer.

Den intense dyrkelse af kunstværket, som noget der i sig selv er værdifuldt og ophøjet, er et fænomen der er opstået og har udviklet sig i Europa efter renæssancen. Tilsyneladende er der sket det, at mange af de fænomener og bevidsthedstilstande, som tidligere var knyttet til religionen, magien og alkymien, til det irrationelle og mystiske, blev overført til billedmageriets ældgamle håndværk, efterhånden som den rationalistiske, videnskabsdominerede civilisation vandt frem. Mens samfundet ændrede sig og omformedes af teknologien, holdt billedmageren fast i sin tilknytning til materialet som en alkymist, der vidste at man gennem manipulation med materien kan finde guld i sig selv, en magiker der bevarede den hemmelige viden om at alt er guld og ædelstene, for den der kan se, og at den som kender hemmeligheden, kan besjæle materien gennem berøringen.

Sådan ændrede kunstbegrebet sig under påvirkning af samfundets forvandling og de skiftende mentale behov. I lang tid var det synonymt med skønhed, senere blev vi i stand til også at se det frastødende som kunst, i lang tid var kunsten malerier og skulpturer, senere kunne vi også se et rektangulært hul i ørkenen eller pollen strøet omhyggeligt ud over et gulv, som kunst.

Så kunstbegrebet har til stadighed udvidet sig, men en ting er igennem hele den moderne kunsts historie forblevet uændret, og det er ideen om at kunsten udelukkende er det som fremstilles af specialiserede kunstnere med det formål at lave kunst, det som optræder indenfor kunstinstitutionens forskellige territorier.

Fra at have været en del af en større kult, blev billedmageriet

selv centrum for en stor og mystisk kult, med templer overalt i den industrialiserede verden. En magisk kult uden noget budskab, men med et lokkende løfte om pludselig spontan opvågningen og indsigt, lokkende som regnbuen, med løfter om transcendens gennem sublime, æstetiske oplevelser. Men i museet var der ikke andet end kunstnernes efterladenskaber, og så, som regel, et cafeteria og en kiosk med postkort og kataloger.

Sygdom og helbredelse

Sygdom opstår i en organisme, når den ikke er i stand til at reagere på og korrigere en tilstand af ubalance, som truer med at destruere den. Vi kan derfor betegne vores industrielle civilisation som syg, for vi har i lang tid været ude af stand til at opfatte og reagere på de alvorlige advarselssignaler, som både den sociale og biologiske organisme har udsendt. Det er nu åbenlyst for enhver der ønsker at se, at bevidstløsheden i den teknologi som vi har pakket os ind i, truer med at destruere livet i os selv og omkring os. Alligevel føler vi det ikke rigtigt. Ubalancen mellem den materielle og den åndelige udvikling, som mere end noget andet karakteriserer denne kultur, har forkrøblet os på en måde, så vi har overladt det til specialister at føle og sanse for os. Den direkte sansning er blevet kunstnernes domæne, og det er en af denne bogs påstande, at sygdommen i industrikulturen er et symptom på særlig alvorlig kunstmangel. Hovedparten af de fænomener, der tilsammen udgør det, man kan kalde dommedagssyndromet, opstår tilsyneladende ved blokeringen af kunstens frie udbredelse i og gennemstrømning af samfundsorganismen. Vi skal senere forsøge at gøre rede for, hvorfor vi mener at det forholder sig på den måde, det er imidlertid klart at vi opfatter kunst som både meget mere og meget andet end de kunstværker, man normalt forbinder med begrebet. Kunstverdenen er et reservat i udkanten af samfundet, hvor ideen om kunsten overlever, og vi kan derfor dårligt undvære den, men samtidigt må vi forstå at kulten omkring kunsten i sig selv udgør en del af blokeringen ved at skjule kunsten bag sin autoritet og sine værker.

For os, der lever i den rige del af verden, er denne tid smertefuld og farlig på en underlig distanceret og afventende måde.

Det er vanskeligt at se, hvad vi kan eller skal gøre for at ændre tilstanden, dertil er problemerne for uoverskuelige, og erfaringerne med idealistiske initiativer for dårlige. Vores største håb er at krisen altid er det afgørende vendepunkt, fordi tilstanden nødvendigvis ikke kan fortsætte med at forværres. Sygdommen rummer på den måde kimen i sig til helbredelse og når vi tvunget af elendigheden, eller måske livsenergiens opblussen, begynder at forstå dens årsager, vil vi måske opdage at vi ikke behøver at gøre noget for at ændre verden, fordi vi selv er verden i ændring.

Uophørlig forvandling

Fra de mindste partikler til de største galakser befinder verdensstoffet sig i en uophørlig forvandling. Alt, både det vi er bevidste om og bevidstheden selv omformes kontinuerligt i det kosmiske stofskifte. Livsenergien organiserer sig i stadigt skiftende strukturer, gennemstrømmer sig selv, eksploderer, bryder sammen og genskabes i hvert nyt øjeblik.

Fordi vi selv er en del af strømmen, en del af forvandlingen, kan vi ikke se den direkte – måske akkurat føle den som en feber eller en ubestemmelig form for ophidselse. Vi må danne os billeder af verden for at kunne tænke over og tale om det-der-sker, vi må lægge et mønster, et gitter, over virkelighedens flydende amorfe bevægelser, for at kunne læse den. For at fange realiteterne må vi smide et net i floden, fryse situationen et øjeblik og se den i langsom gengivelse.

Så når vi taler om verden, taler vi om billeder af verden, billeder som vi ovenikøbet må justere til hinanden for at gøre dem sammenlignelige. På en vis måde kan man sige at vi først og fremmest lever i vores billeder af verden. En tid synes billedet stabilt, men så med ét er farven, tonen i det helt anderledes end før. Vi ser på billedet og siger måske: alt er nyt og aldrig set før (denne forstad, disse computere), men alt er dog det samme som før, vores håb og bekymringer, vores glæder og sorger er de samme som før. Eller måske siger vi: faktisk ligner verden sig selv, men på grund af denne ene ting (f.eks. atombomben) er intet som det var tidligere.

Faktisk ved vi intet om hvordan det var tidligere, vi bliver bevæget af oldtidens skulpturer og kulturelle efterladenskaber, men de betyder ikke det samme for os som for dem der skabte dem, vi ser kun det, vi genkender og det, vi har forudsætning

for at forstå. Ja tingene betyder vel knap nok det samme for os nu, som de gjorde for de mennesker, vi var for blot 10 eller 20 år siden.

Bagud i tiden forsvinder verden i glemsel. Tiden er ikke et rum der udvider sig, men en retning. Måske eksisterer alt som *ikke* er sket i form af en slags kim som en mulighed, men alt hvad der *er* sket eksisterer afgjort ikke længere. Kun billedet er tilbage. Rejsen er tabt bag os, universet kender ikke sin historie, og planeten og det enkelte menneske har glemt alt.

Det som eksisterer nu er ikke en opsummering af fortiden, men et resultat af en uendelig række af valg på alle planer i kosmos, i biosfæren og i det menneskelige samfund, nutiden og vi selv er på den måde og i allerhøjeste grad udvalgte, ligesom det er os der i denne nutid vælger fremtiden.

Indtil for nylig var det den almindelige opfattelse i den vestlige kultur, at nutiden var bedre end fortiden, at tidens retning i det menneskelige perspektiv var en bevægelse imod fuldkommengørelse og perfektionering. Vi mente at folk tidligere og i andre mindre udviklede kulturer levede i frygt, uvidenhed og nød, og at civilisationens mission var på forskellig vis at afhjælpe disse problemer. Men da vi intet præcist kan vide om hvordan mennesker tidligere oplevede deres liv, ja vi kan vel ikke engang vide noget om hvordan mennesker i andre, men samtidige kulturer oplever tilværelsen, så er forestillingen om en udvikling mod noget bedre et rent ideologisk standpunkt ligesom andre kulturers opfattelser af en cirkulær tid, eller forestillingen om at menneskene har bevæget sig fra en gylden epoke imod stadigt større degeneration, er ideologier der først og fremmest udtrykker en særlig stemning i den givne kultur.

Det eneste vi med sikkerhed kan konstatere, det eneste vi med sikkerhed ved, er at verden hele tiden forvandles, alt liv, alt stof har dette som sin dybeste erindring og vished. Og ser vi på de menneskelige samfund sker transporten, de økonomiske transaktioner, byernes vækst, den teknologiske udvikling, befolkningsekspllosionen, landskabernes transformation med

samme uoverskuelige vildskab som den hvirvlende kraft, der gør naturen synlig i skyernes, vindens og vandmassernes bevægelser. Det er dragens ånde – livskraften, CHI.

Når vi taler om kunsten som noget der mangler, i højere grad end noget der er, bygger det dels på en personlig, subjektiv følelse af et savn, men dernæst på iøjnefaldende forskelle, som opstår, når vi sammenligner nutidens kulturbilleder med billeder af samme art fra fortiden eller andre samtidige kulturer.

Der er ikke noget mærkeligt eller overraskende i at vi i den teknologiske civilisation, som fokuserer al sin energi på det ydre og materielle, måtte miste så meget i det indre og åndelige. Kulturen er uendelig skrøbelig, den findes kun i bevidstheden. På en dag i byen glemmer indianeren hvem han var, og bliver til ingen. Vi ved ikke hvad vi mister, før vi har mistet det.

Det ejendommelige statiske begreb livskvalitet der begyndte for alvor at dukke op i halvfjerdserne, betegner noget, som ikke er der længere. Det er en slags antibegreb, som simpelthen ikke kunne opstå før det som det betegner, absolut ikke eksisterer mere. Lidt på samme måde forholder det sig med begrebet kunst, som vi bruger det idag.

Kulturbilleder – til sammenligning

Hvis vi vil danne os et billede af, hvad vi har mistet i den moderne industrikultur, hvori kunstmanglen består, kan vi begynde med at foretage en meget simpel sammenligning af forskellige kulturbilleder, med industrikulturens billede, som vi kender så godt.

De ikke industrielle kulturer har vi ganske vist kun en indirekte og fragmentarisk adgang til, men vi kan dog sanse dem gennem film, fotos og lydoptagelser, vi kan se dem i museernes etnografiske og antikke samlinger, hvis vi rejser, kan vi se dele af deres bybilleder, og bo- og livsformer intakte særligt i de områder, hvor industrialiseringen er kommet sent, og endeligt kan vi rundt omkring i enkelte fjerntliggende egne af jorden finde kulturer som knapt er blevet berørt af industrialiseringen.

Uanset hvilken af de gamle kulturer vi vælger at se på, i Kina, Indien eller Japan, i Arabien, eller det gamle Ægypten, eller hos verdens naturfolk, eskimoer, indianere, Afrikas kvægnomader, eller Stillehavets øboere, er der en ting som falder i øjnene og det er den fuldkomne æstetiske sammenhæng i billedet. Musikken, arkitekturen, beklædningen, madlavningen, værktøj og brugsgenstande danner umiskendelige helhedsbilleder, med hver deres egen tone, farve og smag som ubesværet følger sig ind i det givne landskab. Men vigtigere endnu og mere påfaldende, er at alle genstande, fra gudebilleder og smykker, til simple beholdere og redskaber er besjælet med en kraft og autenticitet i udførelsen, som ikke kan skelnes fra den, vi i vores kulturkreds tillægger kunstgenstande.

Til sammenligning hermed fremstår industrikulturen fuldstændigt disharmonisk og kaotisk, den ligger som et sår i landskabet, og alle dens produkter er afsjælede og identitetsløse. Til

gengæld har vi i modsætning til de andre kulturer et fænomen, vi kalder kunst.

Vi befinder os med andre ord i en ekstrem situation. Det som alle andre steder, og til alle tider synes at have været almindeligt, ja – som ser ud til at have været selve udstrålingen af overskud og livsglæde i kulturerne, deres saft og sødme, som på alle områder kom til udtryk med en helt ubevidst og suveræn selvfølgelighed og indforståelse, med umiskendelig koncentration, omhu og nærvær – er hos os henvist til et aflukke i kulturens periferi, som kunst eller måske kunsthåndværk. Kunsten præger ikke vores kultur, men er en absolut undtagelse.

Kunstmanglen fremstår således med al ønskelig tydelighed og gru, ved denne sammenstilling af billederne, men det siger ikke noget om hvad der er sket med os, hvad det er, vi som mennesker har mistet. I den forbindelse ser vi måske mere, hvis vi betragter den måde som fortidens mennesker ser på os med dyb ro og stor selvfølelse fra gamle fotografier, og sammenligner med billeder af nutidsmennesker der ser ind i kameraet med rådvilde øjne og skæve smil.

En teoretisk advarsel

Vores opfattelse af hvad kunst er, hænger uløseligt sammen med vores verdensbillede i det hele taget. Det er det billede, alle de andre billeder må ses i forhold til. Problemet med verdensbilleder er imidlertid, at de nødvendigvis må være baseret på mere eller mindre avancerede forestillinger om hvad livet og naturen er for noget, og det er spørgsmål, vi normalt overlader til eksperter at udtale sig om, fordi vi anser videnskaben for at være den eneste metode til at få et virkeligt førstehåndskendskab til den slags. Hvis vi for eksempel ønsker at tale om universets tilblivelse, livets opståen og evolutionen, forventes det, i det mindste, at vi kan citere nogle kvalificerede og verificerbare kilder. Da videnskaben imidlertid har stærkt modstridende meninger om disse forhold, kan man enten vælge helt at ignorere sin egen intuition og direkte adgang til virkeligheden, og holde på de forklaringer, der fremstår med størst autoritet, eller man kan vælge ideer og teorier efter deres smag og tone, så de svarer bedst til ens personlige fornemmelser, eller, med andre ord, bruge de videnskabelige beskrivelser som inspiration. Endelig er der en sandhed af en højere (poetisk om man vil) kategori, som videnskaben intet har at sige om, fordi den hverken kan bevises eller modbevises.

Diskussionen mellem Darwinister og Lamarckister om de formdannende kræfter i evolutionen, fortsætter vist nok efter mere end hundrede år, men uanset om forskningen taler udelukkende for udvælgelsen af tilfældige mutanter (Darwin), eller om det viser sig at tillærte færdigheder faktisk lader sig nedarve (Lamarck), eller vi måske får øje på at helt andre kræfter er involveret i udformningen af den biologiske mangfoldighed, vil vi hævde, som en kendsgerning at fuglen fik vinger og begynd-

te at flyve, som følge af en lyst i den store organisme for at udtrykke det fuglede og fjerlette og flaksende i sit væsen, ligesom kattedyret blev til af en lyst til denne smidige, lynsnare hurtighed.

Den reduktionistiske tanke, som er grundlaget for den videnskabelige beskrivelse af vores verden, har vænnet os til den forestilling, at for eksempel et poetisk udsagn om rosens natur er mindre sandt end biologens beskrivelse af rosen som molekylært system. Vi er i vores ulykkelige behov for autoriteter, kommet til at overse det faktum, at det videnskabelige billede af verden som vi kender det, aldrig kan være andet end (i bedste fald) sandheden på det mest reducerede niveau overhovedet, netop fordi reduktionismen jo bygger på udelukkelse af alle antagelser, der ikke er strengt nødvendige for den teoretiske beskrivelse. På et tidspunkt i begyndelsen af århundredet afskaffede man således indenfor biologien ideen om at der fandtes en særlig vitalkraft – en livsenergi – der adskilte det levende fra det døde. Man afskaffede ideen om livsenergien, ikke fordi det var noget der kunne modbevises, men fordi den ikke var nødvendig for at forklare livet som fænomen. Ingen der har oplevet et dyr blive slagtet, eller set liget af et menneske de har kendt, kan imidlertid være i tvivl om at en særlig kraft adskiller det døde fra det levende.

Den verden som vores kunstopfattelse hører hjemme i er et besjælet univers, hvor alt, hvad man kan forestille sig, også eksisterer. Vi går ud fra at universet må være som os, eller at vi, med andre ord, må være som alt. Sådan ser verden ud når vi er allermest vågne og følsomme, og vi vil allerede her advare de, som måtte ønske en mere teoretisk begrundelse for den slags påstande, om at dette ikke er et teoretisk værk, og at vores ideer iøvrigt bygger på almindelig tilgængelig, og helt usystematisk indsamlet viden.

2. DEL

Verdens skabelse ud af intet

Vi forestiller os: et glimt, en lyd – og så, hvor der før var intet, foldede det sig ud i 10.000 dimensioner, uendelig energi, uendelig ekspansion, uendelig, uendelig, uendelig... Derefter den langsomme opbremsning og vibrationen der breder sig som grundstofstrukturer i partiklernes blinkende evighedsdans, og derefter åndedrættet i de kosmiske tåger der drejer galaksernes spiral, og føder stjerner, planeter og kometer.

Vi forestiller os jorden, der ny og glødende glider gennem universet, vi ser for os den fugtige hud, der langsomt kølnes og fordeler sig som kontinenter og oceaner, som floder og bjerge, som søer og sletter. Og derefter, denne fuldstændig usandsynlige og mirakuløse spiring af liv. Molekyler der organiserer sig i krystalvækst. Grokraften der materialiserer sig som et ekko igennem stoffet. Mønstre der forplanter sig i mønstre, fra universets yderste grænse til dets inderste atom, som at dette ene var meningen med alt: livet, celledelingen, og bevidsthedens opvågningen i materien, og evolutionens afsindige fabuleringen i planter og padder, og bløddyr og hvirveldyr. Vi forestiller os evolutionen. Arternes udvikling, tilpasningen og den gensidige tilpasning, af tænder til græs og græs til tænder. Og den helt uforudsigelige overlevelse af de mest dovne eller mest extravagante, eller hvem biosfæren ellers kunne bruge i sit menageri. Med stadigt stigende fart hvirvles en paradishave frem af intetheden bag partikeldansen. Og så til sidst er det der – mennesket, der adskilte sig fra alt andet levende, fra alle andre væsener ved sin evne til at tænke og tale og ved sin selvbevidsthed. Pludselig var det der, som sidste skud på stammen, halvt dyr og halvt Gud – opfindsomheden selv, med frontallappen klar,

homo sapiens, et dyr der aldrig holdt op med at lege og undersøge og være liderligt. Og fra første færd satte det sine mærker i omgivelserne, gjorde redskaber, tegn og figurer.

Som en krop i en større krop

Selvfølgelig levede de første mennesker i familiestammer, som nomader, jægere og samlere. De bevægede sig igennem skovene og over sletter, fulgte årstidernes skiften og dyrenes vandringer, slog lejr ved søer fulde af fisk, søgte ly for regnen i klippehuler, elskede på et leje af blade og skind i frugtbare lysninger, opholdt sig en tid her og en tid der, samlede bær fulde af sødme, iagttog himmellegemernes bevægelser, gravede med hænderne i jorden.

De første mennesker *var* de steder hvor de færdedes. Sproget tog lyd efter vinden og vejret. Bopladser, hytter og telte, beklædning og smykker tog form og farve efter landskaberne. Dyrenes bevægelser smittede af i dansen. Som planternes vekslen i landskabet fortæller om de skiftende jordbundsforhold og vækstbetingelser, afspejlede menneskekulturen landskabets sjæl og sindsstilstand. Sådan var kulturen og naturen fra begyndelsen uløseligt forbundet. Mennesker og dyr, planter og mineraler talte samme sprog, de *var* samme sprog! og ingen tænkte ellers nærmere over det.

Da mennesket spredte sig ud over jorden, var der kun et folk og et sprog, tonen skiftede og ændrede sig umærkeligt uden skarpe overgange, som menneskenes farve og bygning kom til at variere gradvist med klimaet, der var intet samfund kun familie, der var ingen religion kun tillid til livet. Sådan gik årtusinder, mennesket var i verden og verden var i mennesket, og der var ikke forskel på menneske og verden, for mennesket var centreret i et menneskeformet univers, som en krop i en større krop, og på grænsen mellem disse to legemer formede mennesket sit eget univers, en menneskeskabt krop af redskaber, tegn og symboler. Stedet, tiden og handlingen udgjorde en enhed,

verden var hel og besjælet. Træer og floder, klipper og stjerner, årstider, vinde, dyr og mennesker, ja selv de menneskeskabte genstande var besjælede og intet var uden betydning.

Kulturernes krystalvækst

Hvorfor mennesket blev fastboende og begyndte at dyrke jorden er stadig et mysterium. Måske var det nød og elendighed, der tvang os til denne mere intensive overlevelseshierarki, for man kan ikke forestille sig at naturmennesket af egen indre tilskyndelse skulle opgive sit frie liv. Men en anden mulighed er selvfølgelig at kræfter i kosmos, på uforklarlig vis, styrede os i denne retning. Ihvertfald voksede der pludselig, og omtrent samtidig, mægtige centre af magt, rigdom og viden frem af den frodige jord omkring de store floder i Mesopotamien, Ægypten, Indien og Kina. Disse bykulturer, hvis pragt aldrig siden er overgået, var organiseret som et stort sammenhængende ritual, hvor alle symboler, alle aktiviteter rettede sig imod, og strålede ud fra templet i midten, hvor gudekongerne og præsteskabet forbandt himlen med jorden, og fuldendte hierarkiets symboliske krop. Det var som formationer af sprog og tegn, af æstetiske koder og mytologiske forestillinger, bureaukratiske systemer og helt praktisk viden om kunstvanding, byggeri og transport, der udkrystalliserede sig fra usynlige kim. Hver kultur havde nok en tone og en smag der var helt forskellig fra de andre, men samtidig udviklede de sig til krystalstrukturer af samme hierarkiske form og rituelle organisering.

På samme måde som en uforklarlig svingning i stoffet kan få glycerin i adskilte beholdere til samtidig at krystallisere, når først der er dannet krystaller i en af beholderne, sådan begyndte kulturer overalt at vokse frem efter samme mønster. Nogle kulturer voksede sig hurtigt store, og blev til mægtige imperier, for så hurtigt at forgå igen, mens andre kun voksede lidt, men til gengæld eksisterede i årtusinder. På den måde blomstrede kulturerne og gik til grunde efter den samme evolutionære lov,

der virker som en formskabende kraft på alle livets områder.

Fra begyndelsen påvirkede kulturerne hinanden og blandede sig gennem udvekslingen af sprog, skikke og æstetik i forbindelse med handel og krige og folkevandringer, men forvandlingen var lige så vanskelig at iagttage, som vindens og regnens omformning af landskabet. Folkeslagene forblev i det store og hele adskilte af de naturlige grænser; bjergene, havet, ørkenen, floderne og skovene. Hver for sig i Kinas og indiens talløse landsbyer, blandt Arabiens nomader og Afrikas stammefolk, blandt indianerne i Mellemamerika og Sydhavets øboere, beholdt menneskene deres helt lokale egenart, og skikkene fortsatte uændret, ikke de samme skikke, men den samme rituelle kontinuitet, bundet til livsmønstrene, troens og verdensbilledets enhed. Tiden var med menneskene og åndedrættet var dybt og roligt. Alt kom igen og ingen var alene.

Mønstre i mønstre

Verden kan anskues som mønstre i mønstre af mønstre, der overlapper hinanden og kombineres i stadigt skiftende rytmiske forløb. Vi ser mønstre, og interferens, sammenfletninger og bølgebevægelser, gentagelser og sammenføjninger, overalt fra atomernes verden til stjernernes, fra molekyler og cellers organisering i mineraler og organisk liv til menneskers adfærd. Ja, kulturens strukturelle og æstetiske lag kan ses som et mønsterfænomen i en verden af mønstre.

Antropologen og naturfilosoffen Gregory Bateson stiller i sin bog »Ånd og natur«, i forbindelse med en diskussion af moiré fænomenet og flerdimensionale mønstre som en beskrivelse af naturens organisering, ligefrem det spørgsmål om ikke poesi, dans, musik og andre universelt forekommende rytmiske og æstetiske fænomener ikke på en eller anden måde er forbundet med moiré, altså det interferensbillede der opstår hvor to eller flere mønstre overlapper hinanden.

Igennem mønstrene udfolder mennesket sit ubevidste indre i den ydre verden, i den overgang mellem stof og bevidsthed, hvor livet eksisterer som sprog. Kulturens ånd er på denne måde tegnet ind i materien, som rytmiske forløb og syntax, som grammatiske sammenstillinger, i arkitekturen, i madlavning, i musikken, i riterne. Alt der kendetegner kulturernes egenart, deres særlige smag eller tone findes i denne kodning som udgør et æstetisk selvforståelsesfelt, en kollektiv krop som kan sanses, lugtes, ses og høres, som man kan røre ved og bearbejde.

Oprindeligt og i størstedelen af menneskehedens historie har den helt irrationelle produktion, som vi i dag regner for kunstens område, fremstillingen af gudebilleder og fetischfigu-

rer, dekorationen og ornamenteringen af bygninger, redskaber, tøj, kroppe, rituelle remedier og så videre, været en integreret del af den almindelige tilværelse. Alle – børn, voksne og gamle – har på forskellig vis deltaget i den kollektive æstetik, også selv om kulturen samtidig har betjent sig af specialiserede billedmagere og musikanter, præster og shamaner i forbindelse med særlige symbolske opgaver eller begivenheder.

Den rituelle brug af ornåmenter, symboler, pigmenter, naturalier, duftstoffer, lyde, bevægelser og så videre, har udgjort et æstetisk/sanseligt subsprog for mytologien, religionen, den sociale organisering, kosmologien og verdensbilledet i den givne kultur.

Den rituelle æstetik har været et redskab til at skabe sammenhæng i verden og mental balance for den enkelte og gruppen. I forbindelse med sorg eller glæde, angst eller overmod, skaber den magiske handling, eller ofringen mulighed for at udveksle energi direkte med den store krop, og med det store ubevidste.

Udvekslingen af energi, afbalanceringen, overføringen, udledningen og modtagelsen af energi er kunstens mest fundamentale bestanddel.

Det er nærliggende at forestille sig at man ikke benævnte dette fænomen, i den foregående del af menneskehedens historie, fordi mennesker i den tid levede tæt sammen i en nær udveksling af energi med universet og naturen, en udveksling af energi som Wilhelm Reich præcist betegner som erotisk.

Med den rituelle æstetik bringer kulturen sin mentale og fysiske energi til at svinge i fase med naturens mønstre, så de ydre og indre mønstre kommer til at passe sammen, som det for eksempel tydeligt kommer til udtryk i de universelt afholdte årstidsfester.

Fremskridtet

Forudsætningerne havde altid eksisteret, for mennesket er i sin natur både nysgerrigt, opfindsomt og intelligent, så rationel tænkning, videnskab og teknologi var ikke noget nyt, da den tid som er vores, begyndte at folde sig ud med spiringspunkt i det femtende århundredes bystater. Renæssancen kalder vi perioden. Genfødslen af den græske oldtids udadvendte klarsyn i den europæiske kultur. Den ædru bevidstheds opvågner efter middelalderens lange, kollektive drømmesøvn. Da alt brød sammen i pest og elendighed tog europæerne pludselig skæbningen i egen hånd og opfandt fremskridtet, som om de efter forgæves at have ventet på Messias' genkomst, i snart halvandet årtusind, var blevet rastløse. Fremskridtet bestod i en simpel, men dog altafgørende omstilling af perspektivet. Vi anbragte os midt i verden, på den plads der tidligere altid havde været forbeholdt guderne, gjorde os så at sige til herrer i eget hus, men på en paradoksal måde både forudsatte og medførte dette, at vi fra at have været centreret i verden som en del af en større orden, bevægede os ud i periferien, til en position, hvorfra vi kunne overskue situationen og gribe ind i den. Fra denne nye objektive position opstod en videnskab hvis primære formål ikke, som dens græske og arabiske inspirationskilder, var erkendelse, men først og fremmest manipulation med naturen. Som den nye tids filosof Bacon sagde: sandhed er lig med anvendelighed.

Alt hvad der ikke lod sig måle og veje, alt hvad der ikke kunne systematiseres, måtte vige for fremskridtet. Gennem matematikkens abstrakte ligninger kom alkymisten Newton til at se naturen som styret af mekaniske kræfter, der bevægede materiens legemer efter kausalitetens evige lovmæssighed. Og efter

ham konkluderede filosoffen, fornuftens fortaler, René Descartes at naturen og alle dens væsner var som automater, som urværk, adskilt fra ånden, men sat i gang af en Gud, hvis eksistens netop bevidnedes af denne fuldkomne kontrol over skabelsens store maskineri.

Måske rummede den europæiske kristendom med sin hårdnakkede adskillelse af det hinsidige og det dennesidige i sig kimen til denne afsjæling af verden, ligesom selve ideen om fremskridtet meget vel kan være udsprunget af den særlige kristne forestilling om det enkelte menneskes ansvar for medmennesket. Men fremskridtet blev også den kristne kulturs banemand. Efter i århundreder selv at have været på nakken af animisme, åndemaneri og anden såkaldt overtro, var det nu kirkens egne mirakler og monopol på at udlægge og forklare livets mysterier som kom i skudlinien. Med simple tekniske eksperimenter og praktiske observationer af naturforholdene, ved simpel logik, blev dens bibelsikrede autoritet kontinuerligt undergravet. En tid forsøgte gejstligheden at værgе for sig, og de havde held til at lukke munden på Galilei, da han påstod at jorden bevægede sig omkring solen, men fremskridtet lod sig ikke standse, dets praktiske og håndgribelige resultater lod sig ikke diskutere i længden. Så Gud blev stadig mindre og gled stadig længere i baggrunden af universet. Uanset at en del af videnskabens praktikere opfattede deres ideer som nært knyttet til religionen, så var det jo den rationelle tænknings natur at eliminere alle unødvendige antagelser. Derfor førte fremskridtet direkte imod et materialistisk og ateistisk verdensbillede. Den nye position kastede jorden ud i provinsen af et øde og ugæstfrit verdensrum, kredsende omkring solen, evigt roterende som viserne på et ur.

Fremskridtets kultur drejede sig fra begyndelsen om det enkelte individs handlekraft, fra nu af skulle enhver være sin egen lykkes smed. Det var et altomfattende maskulint opgør med den feminine, irrationelle, intuitive, mystiske og kollektive side

af mennesket, et opgør hvis mest rå og makabre symbol for altid vil være heksebrændingerne og inkquisitionens kætterbål.

Betvingelsen af den kvindelige natur og viljen til at tæmme naturens kræfter, de dunkle uforudsigelige energier der skaber spiring og organisk vækst helt udenfor bevidsthedens kontrol, medførte samtidigt at den dimension af livet, som er grobund for kunsten i mennesket, blev destilleret ud af kulturen, og som en ekstrakt hældt på en flaske for sig selv, og anbragt i et fjernt og utilgængeligt aflukke, hvor kun de, som alligevel intet valg havde, kunne finde ind, og for en stund nyde de livgivende dråber.

Leonardo da Vinci – og så videre

I middelalderen var malerier og skulpturer en integreret del af de bygninger hvori de fandtes, og af det liv som foregik omkring dem. Billederne var en del af den kollektive bevidsthed, og for de fleste mennesker var de identiske med det eller den de repræsenterede, et billede af Jomfru Maria rummede således den hellige Jomfru i sig. Billederne var udført i et symbolsk sprog, som en slags psykologiske projektioner hvor personer og genstande fik placering og størrelse efter deres subjektive betydning, det var en afbildning af det usynlige.

Efter renæssancen begyndte man at tilstræbe en slags objektiv realisme i afbildningen af landskaber, ting og mennesker, inspireret af antikkens formidealer. Billedmagerne i Venedig og de andre italienske bystater studerede som videnskabsmænd den visuelle verdens optiske natur. Ved at placere et gitter mellem sig og verden, kunne man nøjagtig aftegne de perspektiviske forkortninger og forsvindingslinier, og derefter kunne man konstruere en tegning, som set fra et centralt øjepunkt, svarede til verden uden for billedet. Sådan skabte billedmagerne den ny tids billede af mennesket placeret midt i sit eget univers, nøgternt observerende arkitekturens geometri og naturens perspekt.

Billedkunsten voksede ud af billedmagernes ældgamle håndværk og ud af folkløren. Det var en specialistkultur, bevidst om sig selv i forhold til folkekulturen. Kunstnerne var producenter af kultur, af indsigt i skønheden, ligesom videnskabsmændene var producenter af indsigt i naturen. Billederne var ikke længe en del af det fælles rum, der havde traditionen og kontinuiteten som sin forudsætning, de var et medie for den enkelte kunstner, for hans specielle undersøgelser, udvikling og vision.

Leonardos billede af Jomfru Maria er derfor, og har altid først og fremmest været, én Leonardo da Vinci.

Blot nogle få menneskealdre forinden havde man ikke fundet anledning til særligt at mindes, for eksempel de mestre som skabte de gotiske katedraler, og ingen kender deres navne, men fra nu af blev navnet på hvert eneste betydningsfuldt individ hængende. Den kollektive mytes dunkle indføring i verdensmysteriet, blev afløst af historiens oplyste udredninger. Vi var blevet bevidst om udviklingen som en proces i tiden, og om vores egen rolle i denne udvikling. Vi var ikke længere en del af den store skabelsesberetning, vi skabte selv forvandlingen. Den nye autoritet var de individer hvis indsats var bemærkelsesværdig i forhold til udviklingen af deres respektive speciale. Hvad der var sandt og skønt, godt og rigtigt var op til eksperterne at afgøre nu, hvor vi ikke længere havde myten og Gud at holde os til. For universalgeniet Leonardo var verden endnu hel. Der var for ham tilsyneladende ingen modsætning i at male religiøse billeder, samtidig med at han fungerede som konstruktør af våben og forsvarsværker. Men den specialiseringens kniv, der obducerede de kroppe, som Leonardo brugte i sine anatomiske studier, denne kniv, skærpet af den rationelle tanke, som separerede musklerne fra skelettet, og skilte lunger fra hjerte og lever fra nyrer, var i arbejde overalt i den store organisme. Så skellet mellem de enkelte specialer blev stadigt større, og afstanden fra kunsten til livet i almindelighed blev stadigt længere.

Europa over alt

Den gamle orden, den feudale struktur, med landejerne som samlere af kulturens nektar, brød sammen i dette Europa, og magten og initiativet blev borgernes, entreprenørernes, skibsbyggernes og de handlendes – organisatorerne af industrialiseringen. Her fandtes den nye virkelighed, og ikke i traditionernes spændetrøje, i hele den stivnede samfundsorden, hvor hver enkelts plads var bestemt fra fødslen. Det enkelte menneskes frihed og den maksimale mobilitet var hvad der behøvedes, for arbejdet splittedes i isolerede processer, gårdene flyttedes ud og arbejdsstedet skiltes fra bostedet, og de som lavede tingene fra dem som brugte dem. Alle og alt skiltes fra hinanden, i bevægelsen fra bonde til bykulturen, og folkemassernes omflytning og tilpasning til den nye orden. Familier skiltes ad, og befolkningsgrupper, lande og kontinenter blev inddelt i nationalstater. Overalt blev der afsat grænser. Det var udfoldningen af et princip, mangedimensionalt og simultant, ikke en lineær proces, men en kalejdoskopisk eksplosion af gensidigt forstærkede mekanismer, med centrum i Europas hektisk bankende hjerte, hvor selve tiden, universets fjerde dimension, var blevet fin-delt og skåret i stykker og konverteret til penge. Sådan var fremskridtets logik, bestandigt større og mere, bestandig effektivisering og rationalisering, bestandig travlhed og aktivitet – og pengene var den magiske kode, der kunne oversætte spillets adskilte dele og binde det hele sammen, det var både fremskridtets motor og benzin.

Europa spredte sig over hele kloden og kortlagde alle dens have og kontinenter og folkeslag, samtidig med at europæerne indplantede fremskridtets struktur overalt hvor de kom frem. Det var en ny global krystalliseringsproces, og det var naturens

orden, som Darwin beskrev den. Fremskridtet var blot en fortsættelse af evolutionen i menneskeligt regi, og som teorien om arternes oprindelse påviser, så favoriserer naturen altid de bedst egnede individer. Hvad var da mere naturligt end at konstatere at fremskridtseuropæeren var den højst udviklede og bedst egnede, blandt alle menneskeracerne. Hver gang vi opdagede et nyt område på jorden fandt vi jo folk der tilsyneladende var os underlegne, intelligensmæssigt, teknisk, ja selv deres religioner var andenrangs og barbariske, og deres kunst var grim og ucharmerende. Derfor kom europæerne til at se det som deres ret og pligt, som naturens orden og Guds vilje, at disse folkeslag skulle koloniseres og udnyttes og tæmmes, ligesom det var den hvide mands pligt at udnytte og tæmme naturen selv.

Fremskridtet var en frihedsrus hvori alt syntes muligt. Det var som om verden uophørligt åbnede sig foran os og ekspanderede. For hver dag tog kræfterne til, først vandkraft og vindkraft, men siden kul, damp og olie. Den europæiske kultur bredte sig som normdannende overalt i verden, den multiplicerede sig selv gennem masseproduktion og massemedier, og byernes lys brændte som en stadigt mere blændende og uimodståelig ild, næret af en hel verdens råstoffer og arbejdskraft. Europæerne havde skilt verden ad, for at finde ind til de mindste dele, for at finde ud af hvordan de fungerede sammen og i sidste ende for at kunne sætte dem sammen på en ny måde. Fremskridtet gjorde menneskets verden til en gigantisk maskine af velsmurte tandhjul, der greb ind i hinanden, og spaltede verden i stadigt mindre dele. Og maskinen accelererede mennesket længere og længere væk fra verdens centrum, som en drabant isoleret fra naturens store sammenhænge. Mennesket var blevet en rumrejsende, på vej imod noget som ingen vidste hvad var, men som skinnede stort og mægtigt som den nye tids tekniske vidundere. Og mens forvandlingens tumult fulgte os hvor vi kom frem, blev vi, europæerne, et folk af relikviesamlere og museumsbyggere, for vi ville både have fremtiden og fortiden og det nære og det fjerne ordnet og under kontrol.

Megamaskinen

William Blake, den visionære poet og tegner, så allerede i 1700-tallet faren ved den mekaniske naturopfattelse som han kaldte for Newtons søvn, og han så de sorte ildsprudlende industriskorstene som et ildevarslende tegn på himlen. Der var givetvis mange andre som følte en lignende uro ved det der skete omkring dem, men før nogen vidste af det, havde mennesket mistet kontrollen med den store maskine, og det som skete nu havde ingen ønsket sig eller været i stand til at forestille sig, men det var konsekvensen af europæernes ønsker om lykke gennem materielle forbedringer, og af forestillingsevns begrænsning.

Maskinen, teknologien, rationalismen skabte en verden der var som en maskine, en uendelig stor og uendelig kompleks maskine, der afsjælede livet, så alt hvad der blev tilbage var mimiske fagter, imitation og blændværk. Livet blev langsomt og umærkeligt til en abstraktion. Den store maskine voksede omkring mennesket og indeni mennesket, og ændrede uophørligt verden og livsvilkårene, hele det fysiske billede og det mentale landskab. Vi vænnede os til at leve i en tilstand af stadigt opbrud, og i flere generationer syntes forandringerne at være et gode og et egentligt fremskridt, for de betød at de mennesker der levede under maskinens beskyttelse fik tilfredsstillet deres vigtigste materielle behov, uden at skulle kæmpe helt så hårdt for dem, som de havde måttet tidligere. Men lidt efter lidt blev det tydeligt, at fremskridtets forvandling ikke nødvendigvis repræsenterede en udvikling imod noget kvalitativt bedre.

Masseproduktionen af genstande, fødevarer og senere underholdning, som var Megamaskinens centrale demokratiske og uimodståelige funktion, betød ganske vist at mennesket

kunne anskaffe sig og møblere sin tilværelse med en stigende, og en i stigende grad ustyrlig mængde såkaldte forbrugsgoder, men det var samtidig en produktion af anonyme ansigtsløse kopier.

I midten af 1800-tallet blev englænderen William Morris opmærksom på hvordan industrialiseringen (som jo havde sit udspring i England) systematisk forringede kvaliteten af alle former for brugsgenstande, og at denne forarmning i første omgang, gik ud over almindelige mennesker, som tidligere havde omgivet sig med få genstande, der hver især havde en høj håndværksmæssig kvalitet. Hver enkelt ting var forskellig fra alle andre, og havde sin særlige udstråling og personlighed. Morris opfandt i den anledning Kunsthåndværket, i et forsøg på at bevare produktionen af kvalitetsprodukter for almenheden, men det skulle allerede i hans tid vise sig at blive en produktion af prydggenstande til de velstillede.

Sådan var altså Megamaskinens paradoksale logik: flere ting = dårligere kvalitet. Vi fik mere plads at bo i, vi fik rindende vand, centralvarme og toiletter, men vi blev også spredt for alle vinde i endeløse forstæder, parcelhuskvarterer livløse som kirkegårde, betonkarreer trøstesløse som krematorier. Omkring os blev naturmaterialer, porøse og fulde af variation, erstattet af stumme syntetiske materialer, ensartede polymerer, lange afvisende molekyler der dækkede vægge og gulve – Maskinen kapslede os inde i et teknologisk skjold, der helt fysisk isolerede os fra den store krop. Overalt det samme. Landskaber deformeret af fabrikker, industrialiseret landbrug og trafik anlæg. For hvert problem der syntes løst, for hvert nyt fremskridt, opstod nye tilbageskridt. Vi fik bedre transportmidler, der skulle give os bevægelsesfrihed og gøre os uafhængige – men resultatet var blot at vi kom til at bruge mere og mere tid på ren transport.

Megamaskinen skabte sit rige i en glidende umærkelig bevægelse. I nogle få hektiske år midt i halvfjerdserne kunne man ligefrem se hvordan camembertemballagerne forvandlede sig i

supermarkedets kølediske fra at være en æske lavet af en træspån, med tynde træplader som bund og top, via en imitation i plastik, til en papæske hvor træspånen var angivet som et foto på siden. I sig selv ikke noget epoкеgørende i en tid hvor man accepterer at et vacuumpakket industriprodukt bliver kaldt for hjemmebakte småkager. Men ubevidst voksede savnet efter ting og signaler, der kunne minde os om de værdier vores forestillingsverden var formet af. Vi begyndte at hæge om ting og billeder, selv fra den allernærmeste fortid, og da mængden af gamle ting var begrænset, begyndte maskinen at fremstille ting der lignede de gamle. Sådan var dens natur. Maskinen ville altid forsøge at tilfredsstille ethvert behov, og enhver længsel med en ny teknologi, en ny vare. Den monterede sig ind i sjælen og manipulerede derfra vores forventninger. Den materielle ekspansion, det overvældende, eksploderende og fluktuerende udbud skjulte for os at kunsten forsvandt ud af vores liv og kultur, at vi på en dyb og alarmerende måde havde mistet kontakten med os selv. Umærkeligt blev der afsondret bevidstløshedens fortynder i realiteterne og virkeligheden begyndte at flyde ud imellem fingrene på os. Kun glimtvis var det muligt at fatte og se.

Konsum

Fremskridtet, megamaskinen, den vestlige kultur, bragte os, som psykiateren Eric Fromm har gjort opmærksom på, fra en tilstand af *væren* til en tilstand af uophørligt begær efter at have. Denne tingsliggørelse er trængt ind på alle områder af tilværelsen. Vi *føler* ikke, men *har* følelser, vi *er* ikke et samfund, men *har* et samfund, og så videre. Vores kultur er blevet en entrepriser, hvis overordnede mål er at realisere menneskets umådelige potentiale for konsum. Årsagen er ikke det frie marked i sig selv, eller de multinationale kapitalophobere (de udnytter kun situationen), men først og fremmest den materialistiske og ateistiske livsopfattelse, der har efterladt os i et følelsesmæssigt vacuum, hvor forbruget af varer, af ting, underholdning og oplevelser, er blevet den måde vi kontakter det, vi er adskilt fra – sammenhængen med den store organisme. Forbruget er altså styret af helt irrationelle behov, selvom forbrugersamfundet udsprang af rationalismen. Vi ønsker, som mennesker til alle tider har gjort, at opleve livets fylde og nærvær, men samtidig er vi, ved at tilsidesætte livets irrationelle og mystiske dimension, kommet til at afskære os fra den følelsesmæssige næring, som er det eneste der virkeligt kan fylde os. Vi prøver at mætte den sjælelige sult ved at æde verden, men fordi livet er en tilstand, og ikke en ting, en proces og ikke et billede, vokser sulten en anelse for hver bid vi tager, for hver vare vi køber, for hver præfabrikeret fantasi vi konsumerer, materien mætter ikke sjælen. Den udveksling af levende energi imellem individet og omverdenen, og individerne imellem, som det er kunstens mest fundamentale funktion at tilvejebringe, har vi altså erstattet af noget, der kan beskrives som en kontinuerlig række af forelskelser, en kæde af fascinationer, hvis udspring er fascina-

tionen af selve fremskridtet som mulighed. Det er en forelskelse, som aldrig kan blive tilfredsstillet, fordi den ikke kender andre realiteter end tingenes, materiens og håndgribelighedens verden, og derigennem kan ingen nå det, som ikke engang lader sig gribe med ord og begreber. Jo nærmere den forelskede kommer objektet for sin passion, jo mindre tiltrækkende blir det, og derfor må forelskelsens objekt uophørligt skiftes ud, for at livet ikke skal miste spændingen. Forelskelsen i fremskridtet førte til at europæerne langsomt, men sikkert, begyndte at miste fodfæstet i sig selv, og i deres egen kultur, og det førte til de første synlige symptomer på den sygdom, vi kalder for kunstmangel.

Disneyland-effekten

I det syttende århundrede begyndte den europæiske overklasse at flirte med orientens æstetik, som man på det tidspunkt lærte at kende igennem den oversøiske handel. Interessen for kinesierne var radikalt forskellig fra den langsomme opslugning af fremmede kulturers symbol og billedverden, som havde karakteriseret tidligere tiders kulturblandinger. Det var det første tegn på Disneyland-effekten i den europæiske kultur. De kinesiske kabinetter og pagoder som adelen anskaffede sig, var imitationer, kulisser, med en rent dekorativ funktion. Man var blevet forelsket i den charmannte anderledeshed, i det eksotiske og fremmedartede. Ingen kendte betydningen af den kinesiske symbol- og billedverden, og ingen ønskede at lære den at kende, man havde forlængst opgivet at skabe en rituel æstetisk orden og sammenhæng imellem billedernes og arkitekturens symbolik, og verdensbilledet iøvrigt. De kinesiske pagoder i parkerne skulle blot underholde, det var ikke hellige templer, men lysthuse, der var interessante en tid, indtil man fandt på noget andet, for eksempel græske templer, eller ruiner af ridderborge.

Denne begyndende opløsning af den europæiske identitet kom indtil den internationale modernismes retvinklede gennembrud i begyndelsen af det tyvende århundrede tydeligt til udtryk i arkitekturen, som en tiltagende blanding af stilistiske træk fra forskellige kulturer og epoker. Men materien var træg og svær at forme, det krævede håndarbejde og tålmodighed, og da maskinerne overtog en stadig større mængde af produktionen, blev denne voldsomme og omstændelige ornamentering for kostbar og besværlig, der blev derfor frit spil for dem som ville gøre maskin-æstetikken, standardiseringen, og de rene li-

nier, til æstetisk norm. I løbet af få årtier kom industrialiseringen, i form af montagebyggeriet, helt til at dominere vores fælles bybillede. Men med samme hast som det menneskeskabte ydre fysiske rum på denne måde blev forarmet, voksede nye mentale rum frem, som øer af præfabrikeret fantasi overalt hvor vi bevægede os. Det var det næste stadie af Disneyland-effekten, transformationen af verden til rent billede, den konsekvente nedbrydelse af grænserne mellem fiktion og realitet, og derefter skabelsen af en helt kommercielt reguleret metavirkelighed, som var forudsætningen for Megamaskinens fortsatte eksistens og ekspansion.

Disneyland-effekten bredte sig nu hurtigt til de fjerneste egne af kloden, den blev plantet ud i fattige risbønders og kvægnomaders bevidsthed som for eksempel drømmen om velstand symboliseret ved en amerikansk læskedrik eller drømmen om sundhed knyttet til modernælkserstatninger. Overalt skabte den helt perverterede behov, uden sammenhæng med realiteterne, uden sammenhæng med ørkenernes vækst, drikkevandets forurening, krig, armod og elendighed. Det var en infantil, narkotisk hallucination der foldede sig ud i vores hoveder, imens naturgrundlaget, selve livet, smuldrede under fødderne på os. I industrikulturen, centret for Disneyland-effektens mentale cyklon, mistede vi orienteringen i en mirakuløs strøm af uimodståelige tilbud, en syndflod af populære og prisvenlige forbrugsgoder, der tilsyneladende ubesværet materialiserede sig i indkøbscentre og supermarkeder. Og selv om vi løb ud for købekraft lagde mediebilledet sig som en yderste film i synsfeltet, en foring der pakkede sig om os, og transmitterede verden ind i os, forstærket og forvrænget, som et show der aldrig ville ende. Og der sad vi sammen med ansigtet vendt mod maskinen og lod det fælles pulsslag stige og falde til startskud, sekunder og scoringer, hundreder af millioner af mennesker samlet omkring ingenting, af parabolantennor og satellitter. Musik, film og nyheder blandede sig i vores hoveder, mens nye områder af verden til stadighed blev oplyst i glimt, vi var frem-

mede og desorienterede i en verden, som vi derfor hele tiden måtte oplyses om hvad var for noget, i og for sig som i en tilstand af avanceret senilitet. Vi var ensomme i en art andenhåndsfællesskab, omkring et elektronisk bolche af lys og lyd, der hele tiden drejede og vendte sig, og fik livet til at se afvekslende ud, selv om det bestandigt var det samme, som foregik.

For hvert sekund tager uvirkeliggørelsen til i styrke som et globalt cover-up af den faktiske tilstand. Det er ikke bare rekonstruktionen af et japansk kejserpalads i Disneyworld i Florida, eller genopbygningen af en Mississippi-damper i Disneyworld i Tokyo, det er hele den totale effekt af spejlinger i spejlinger, som fører os ud i verdensomspændende, allestedsnærværende distraktionsfelt, hvor den samme øl bliver udskænket i pizzarestauranten, kinagrillen og wildwestbodegaen, hvor man tilbereder fastfood i et elementkøkken i bondestil, og buddha er blevet lampeholder i et rokokko-møblement af spåntræ, hvor fortiden blir konverteret til sætstykker, og vi spiser jordbær året rundt og lader os solbrune midt i den mørke vinter, i en kælderbutik med tropiske fotostater på væggen – og fordi vi hele tiden skruer op for kontrasten, ser vi ikke hvordan konturerne udviskes, og betydningen blegner.

Fremskridtet gav os en galakse af adspredelser, hvori vi kunne hengive os til retningsløs travlhed og hektisk tidsfordriv, men vi fik samtidigt sværere og sværere ved at gøre ingenting, bare at sidde roligt, og være og føle og sanse.

Turistmennesket

Da alle veje var trampet til, og alle egne af planeten var kortlagt og beskrevet, opstod turistmennesket, som det sidste stadium i Fremskridtets, Megamaskinens og Disneyland-effektens erobring og omformning af menneskets bevidsthed. Det var ikke en egentlig person, men en anonym figur uden særlige egenskaber, et industriprodukt, der havde mistet sin historie og sit hjem, og som nu ledte rastløst efter et sted i verden, hvor livet var virkeligt. Det var en forbruger der tog denne verdens ubegrænsede tilgængelighed for givet som en naturlig kompensation for alle de afsavn, i det nære og det indre, som fremskridtet havde påført det. Turistmennesket adskilte sig fra tidligere tiders rejsende, ved ikke at ville noget særligt, og ved ikke at have noget at give – ud over penge selvfølgelig. Turistmennesket var rejst væk fra noget, det var et midlertidigt fraværende væsen, som ikke ønskede at blive betragtet som andet. Det havde købt en vare, og insisterede på at opleve noget, der svarede til deklarationen og forventningerne, uden iøvrigt at blive involveret i noget som helst.

Som verdens hurtigst ekspanderende industri breder turismen sig i den sidste del af det tyvende århundrede til alle egne af kloden. Ingen fjern bjerglandsby, intet skjult fiskerleje kan vide sig sikker for denne masse menneskets kolonisation af verdensbilledet. Som pengene kommer de, uden ansigt, en endeløs strøm af mennesker på symbolsk rejse gennem distraktionen, til de steder i den almindelige handel med stemninger og billeder, hvor fiktionen hæfter til verdens realitet. Turistmennesket bevæger sig ikke som den rejsende fra punkt til punkt, men bliver transporteret i ét pludseligt skift fra en verden til en anden,

lige så ubesværet som skiftet på programvælgeren – uden behov for nærmere overvejelser. Turistmennesket bevæger sig ikke, som den rejsende, ud i det ukendte, men ind i en tilrettelagt drøm, scenograferet som virkeligheden på tv; strande, naturscenerier, pittoreske gadebilleder, altid de samme sights og souvenirs. Og midt i denne tur og service, på vej forbi, når det akkurat at berøre verdens virkelighed rituelt med et tryk på fotografiapparatets udløser, Klik ... For turistmennesket er det vigtigste at få noget med hjem, det ser ikke, at det ved sin blotte tilstedeværelse destruerer objektet for sin interesse. Det ser ingenting, fordi det ikke ønsker at finde sig selv i verden, men tværtimod ønsker at glemme alt om verden, som i et øjeblikks narkotisk besvimelse. Det prøver ikke at fylde noget *ind* i livet, men ønsker kun at få noget *ud* af livet. Derfor befinder det sig i en konstant afledning af opmærksomheden. Turismen er som pengene, ligegyldigheden selv, som syrerregnen er det ren entropi, en ætsende strøm af servicebehov og købekraft, der pumpes gennem det eksotiske verdens teater. 10.000 former for turisme, der gennemtrænger enhver krog af verden, opsuger enhver skygge af kulturelt særpræg, og forvandler alt til kulisser.

Uanset om vi rejser eller forbliver hvor vi er, så er vi alle nu forvandlede til turister i den tiltagende transport. Verden bevæger sig af sig selv, kulturerne driver forbi i bidder og stykker, samtidigt med at trivialiteten og tomheden i industrikulturen lukker sig klaustrofobisk omkring os. Den stadigt stigende kontrol og systematisering og planlægning gør det umuligt at ønske andet end en gang imellem at komme væk fra det hele, om ikke andet så at skifte syntaks og grammatik i køkkenet med en mexicansk kogebog, hvis der ikke er råd eller tid til en rejse til Mexico.

Men på et tidspunkt når ensartetheden har bredt sig tilstrækkeligt, og der ikke er noget virkeligt anderledes sted at tage hen, men kun forlystelsesparker, der varierer på samme måde,

og korridorer af museer og seværdigheder igennem monotoni-
en, er vi tilbage hvor vi startede før europæerne opdagede ver-
den, og vi kan omsider begynde forfra med at finde ud af hvor
vi er, og hvorfor vi er der.

3. DEL

Kunstneren

De som udsmykkede kulturen i antikken og i den europæiske middelalder, eller i det gamle orienten og Arabien, alle freskomalerne, gobelinvæverne, billedhuggerne og mosaiklæggerne var håndværkere, som arbejdede indenfor fastlagte og veldefinerede traditioner, hvis opgave det var at synliggøre den store religiøse og kosmologiske sammenhæng i kulturen. Billedmageren selv var uden større betydning, selvom man må gå ud fra at deres arbejde til alle tider har været anset for særdeles betydningsfuldt. Vi ved, blandt andet fra Indien, at man forudsatte at de som udførte gudebillederne (og guderne indgik i alle billeder) var mennesker med et højt udviklet religiøst sind. Uden stor indre harmoni kunne man ikke gengive det guddommeliges skønhed og kraft og dertil kom at det at udføre billederne i sig selv havde karakter af en religiøs praksis.

Kunstneren, som opstod og udviklede sig efter renæssancen, var det modsatte af fortidens billedmager. Han skulle ikke synliggøre en guddommelig orden, men tværtimod selv være den der besjælede og åndeliggjorde det nye rationelle samfund. Fra at have været en anonym håndværker, begyndte kunstneren langsomt at blive identificeret med det skabende geni, skønheden som i sig selv var samfundets åndelige overbygning, dets blomst og frugt. Et stykke ind i det syttende århundrede var kunstens hovedopgave endnu at smykke kirkens falmende pragt og adelens svindende magt, men snart blev købmændene, der ikke ville stå tilbage for adelens kulturelle niveau blandt de store kunder, og efterhånden som det borgerlige samfund blev konsolideret, forgrenede kunsten sig ud i flere og flere genrer, under indflydelse af den nye tids efterspørgsel og behov, blandt andet for historiske og mytologiske fabuleringer og

stadigt mere dokumentariske folkelivsskildringer. Fra at have været en del af forgyldningen af det feudale samfunds øverste top, blev kunstnerne en del af den mindre hierarkiske og ekstravagante, men fornuftsdominerede borgerlige kultur, og pludselig blev kunstnernes personlige dilemma, som den der repræsenterede følsomheden det irrationelle og mystiske, overordentlig tydeligt.

Kunstneren stod uden for de almindelige borgerlige normer, fritaget fordi hans (og nu en sjælden gang hendes) arbejde var et eksistentielt projekt af en anden orden, som involverede hele livet, og fordrede spontanitet, inspiration, lidelse, sanselig nydelse og nærvær. Denne rolle som både værende udenfor samfundet og dog centralt placeret i kulturen, gjorde kunstneren til en ejendommelig sammensat symbolsk figur. På den ene side en klovn, en fortrukken bajads, en operafigur, dandy og enfant terrible, som det var svært at tage helt alvorligt, på grund af hans fantasterier og måske også fordi billedet i den Gutenbergske kultur ikke havde nær samme status som det skrevne ord. På den anden side var han også en sandhedssøger, som van Gogh, den gale helgen der ofrede sit liv for kunsten. Kunstneren var en pilgrim på vandring mod skønheden og klarheden, og en lidende i en mystisk kult, der tog det kunstløse samfunds smerte på sig. Kunstnerens eksistentielle krise blev et væsentligt element i kunsten, og som en slags erkendelse af civilisationens sygdom, kom man til at forvente, at den vigtigste kunst opstod af ekstreme og konfliktfyldte sindstilstande, af sorg, raseri eller depressioner. Modsætningen imellem det borgerlige samfunds omklamring af kunsten som *sin* kultur, og så kunstens helt irrationelle og anarkistiske natur, førte til det permanente opgør med borgerliggørelsen, som kendetegner den moderne kunst, og der blev her tilført kunstnerrollen et heroisk element, og samtidigt et visionært profetisk træk, fordi kunstnerne nu drømte om at skabe fremtidens ikke borgerlige kultur. Til sidst fremstod kunstneren, som en shamanagtig person, hvis væsentligste egenskab var en særlig

intens tilknytning til sansningen og det ubevidste, som gav ham kraft til at besjæle materien. Denne person befandt sig uendeligt langt fra renæssancekunstneren med sine videnskabelige idealer, men udviklingen af den moderne kunstnerrolle var en logisk konsekvens af udviklingen i den rationelle kultur. Det inspirerede vanvid og den hellige galskab, mysteriebillederne og gådesproget, som man altid havde værdsat som medicinmændenes og profeternes tale, var blevet kunstnernes område.

Kunstneren var blevet en metafysiker, der repræsenterede alt det masse mennesket havde mistet, tilliden til sin intuition, og centreringsen i sig selv, og de som blev kunstnere var mennesker af alle mulige slags. Det var ikke nødvendigvis nogen der vidste noget særligt om kunst, eller som mestrede specielle færdigheder, men det var mennesker som ikke kunne *andet*, mennesker som insisterede på at leve som kunstnere uanset hvor vanskeligt farbar en livsvej det var. Måske på grund af en særlig hudløs følsomhed, eller måske på grund af et behov for den opmærksomhed som kunstnerrollen giver, måske på grund af et eller andet indre overtryk der kun lader sig bearbejde igennem kunsten.

Man har ofte hørt kunstnere sige at hvis det ikke var for kunsten, var de blevet kriminelle eller sindssyge, og efter vores mening er det ikke usandsynligt, at der hverken ville eksistere kriminalitet eller sindssyge, hvis kunsten strømmede frit i samfundsorganismen.

Avantgarde

En af årsagerne var rent teknisk, fotografiet stjal billedet og blev den nye autoritet som gengiver af de optiske realiteter. Her mistede billedkunsten definitivt sin funktion som et hæderligt håndværk blandt andre hæderlige og nyttige håndværk. Billedmageriet svævede pludselig frit i luften, som kunst for kunstens egen skyld, og kom herved på en direkte måde til at handle om kunstbegrebet, om hvad kunst er og hvad mediet kan bruges til. Denne helt nye situation skabte et udbrud af undersøgelser i alle retninger. Billedet blev skilt ad i sine bestanddele, og materialerne, virkemidlerne, formerne og farverne og indholdet blev endevendt og alt blev prøvet – for at se hvad der skete! Det var en eksplosion af frihed, kunstnerne skulle nu vælge hvad de havde lyst til, finde deres egne behov og deres egen vision. Kunsten blev en leg fuld af alvor, men den blev også et oprør mod den borgerlige kultur, der var faldet i søvn i en tredierangs udgave af feudaltidens æstetik og manerer. For kunstnerne så, at livet i den industrielle civilisation, storbysamfundet, hvor billeder, mennesker, ting og ideer blandede sig på helt uforudsigelige måder, var vores sande virkelighed. Måske på grund af uklarheden om deres egen funktion, følte de stærkere end andre bruddet med fortiden, og blandt grupper af kunstnere opstod ideen om en avantgarde, en revolutionær fortrop, der skulle bringe kunsten, og dermed kulturen, på højde med tidens videnskabelige og teknologiske realiteter, og erobre den sande nutid. Erobringen formede sig som en hurtig fremvækst af små deluniverser, der hver især gennem manifeste og ideologier, gjorde krav på at repræsentere nutiden. Og det der begyndte som en romantisk, rent malerisk undersøgelse af farverne og motivet i f.eks. impressionisme eller fauvisme,

udviklede sig til stadigt mere radikale udsagn og handlinger, der til sidst kulminerede med dadaismens og surrealismens endelige overskridelse af alle konventionelle forestillinger om hvad kunst var og er. I og for sig skete det allerede i 1914 da Marcel Duchamp med en enestående symbolsk handling udstillede et masseproduceret flaskestativ indkøbt i et parisisk varehus som et kunstværk.

Men helt ind til trediverne vedblev der at være nye aspekter af kunsten som kunne afdækkes, som for eksempel den totale abstraktion i Malevichs hvide kvadrat på hvid bund eller affaldets æstetik i Kurt Schwitters collager, eller tegnets immaterialitet i Magrittes billede af en pibe, hvorunder der står: dette er ikke en pibe – herefter var det imidlertid ved at være slut. En lille gruppe mennesker havde på meget kort tid i grundtrækkene skabt hele den moderne kunsts repertoire, og nu begyndte avantgarde-fænomenet for alvor at brede sig til den vestlige verdens provinser, hvor det antog lokale former til skræk og begejstring for det borgerskab, som trods alt var kunstens eneste publikum.

Avantgarden og den moderne kunst første hektiske historie skabte den rituelle orden, de myter, attituder og holdninger til kunst og kunstnere, som stadig er gældende indenfor kunstkulturen. Man kan sige at avantgardismen er selve kulturs sjæl, den taler direkte til den vestlige kærlighed til individualisme og pionerånd, og er samtidig en myte, der forklarer kunstnerens paradoksale forhold til den borgerlige kultur som et permanent oprør. Chokeffekten og det provokerende er i dag noget man længselsfuldt forventer af den nye kunst, men som man kun sjældent ser, for der er ikke længere, og har ikke i de sidste halvtreds år været, nogen egentlig front, kun variationer over, profilering og uddybning af allerede anslåede temaer. For billedkunstens hovedstrøm sker udviklingen efter principper, der til forveksling minder om dem, man kender fra modebranchen (som da også begejstret har taget avantgardebegrebet til sig). Ideologier og udtryksformer veksler med forudsigelige inter-

valler, ofte imellem ekstreme modsætninger, samtidigt med at den herskende stil er et stadig mere begrænset fænomen, fordi alle stilarter i realiteten eksisterer simultant.

Det som er, og som fra begyndelsen har været, virkelig betydningsfuldt og af største vigtighed i kunstens udvikling, sker imidlertid et helt andet sted, ikke i en synlig front, men som den udvidelse af kunstbegrebet, der uophørligt foregår i kunstens grænseland, dér bag sproget, meddelelsen og mediet, hvor alle kunstarter mødes, og som er det eneste sted hvor kunsten virkelig eksisterer og lever i denne kultur. Billedkunsten når letter ud i dette område end andre kunstarter som for eksempel musik, digtning og teater, der eksisterer i en helt lukket sfære, fordi billedkunsten som den groveste af alle kunstarter også er den mest konkrete, bundet som den er til materien. Uanset at billedet i sig selv er en helhed, glider det umærkeligt over i omgivelserne som en ting blandt andre ting, og på den måde bliver billedkunsten den helt centrale blandt kunstarterne på dette sted i historien, fordi denne kunstart i sidste ende kommer til at handle om vores forhold til den fysiske verden og til de ting vi omgiver os med, om den måde hvorpå vi spejler vores bevidsthed i stoffet, både som enkeltindivider og som civilisation, og om måden hvorpå vi sanser naturen og lever med den.

Kulten

Produktionen af kunstgenstande dannede et stadig flydende og fluktuerende felt, hvori alt menneskeligt blev tømt ud som billeder der demonstrerede helt forskellige synspunkter, og repræsenterede helt forskellige universer af følsomhed og ideer. Mennesket havde altid kendt til malerier, skulpturer og alle mulige slags kultiske objekter. Meget af det, den moderne europæiske kunst frembragte, mindede endda om ting og former, som man kendte i andre kulturer, men aldrig før havde billederne stået for sig selv på denne måde, uden direkte sammenhæng med kulturen iøvrigt. De var ikke en del af en større kult, kulten var omkring billederne, omkring kunstgenstandene og de mennesker som fremstillede dem.

Vi forsøgte indimellem at argumentere rationelt for kultens berettigelse og kunstens nytte, men det paradoksale og dybt ironiske var, at vi, europæerne, fornuftens og oplysningens budbringere, med denne kult havde sluset fetishdyrkelsen i sin primitiveste form ind som et centralt element i vores officielle kultur. Vores dybe uvidenhed om det irrationelle og mystiske havde bragt os i en situation, som til forveksling lignede den lidt komiske, vi engang forestillede os, at for eksempel naturfolkene befandt sig i. Forskellen er, som vi nu ved, at de gamle kulturers ritualer, åndemaneri og magiske handlinger, er fuldkommen formålstjenlige, helbredende og helhedsskabende i den givne kulturelle sammenhæng, hvorimod vores omgang med kunstens autoriteter og relikvier først og fremmest er præget af vores ærefrygt for det vi ikke forstår. Nu er det os, der tilbyder troldmanden med høj hat og knogle i næsen. Fler-tallet af befolkningen i den vestlige verden er ikke interesseret i

den moderne kunst. På trods af at de første abstrakte malerier blev til på et tidspunkt, hvor publikum endnu kunne køre i hestebroche til kunstudstilling, så er denne form for billeder stadig grundlæggende fremmed for folk. Institutionen omkring billederne, og kunstnerne er derimod forlængst accepteret som et udtryk for samfundets kulturelle niveau.

Spredningen af kunstgenstande igennem hele samfundet, i de offentlige rum ude og inde har to årsager: for det første at kunstværket er den moderne kulturs væsentligste kulturelle symbol og attribut, og dernæst at vi tillægger kunstgenstanden helbredende kraft. Den opfattes som et objekt der, ved sin særlige udstråling, på en eller anden måde kan højne det fysiske miljø, som den placeres i, altså en magisk genstand der virker gavnligt ind på omgivelserne, besjæler dem, eller ihvertfald er symbol for denne virkning. Denne høje status, som er blevet kunstgenstandene og kulten omkring dem til del, skyldes ikke at de som har magten og indflydelsen, har mere forstand på kunst end folk i almindelighed (som det for eksempel var tilfældet i feudaltiden). Den moderne kunst bliver støttet offentligt og privat, først og fremmest på grund af en udbredt fornemmelse af at uden kunsten vil vi mangle noget fundamentalt i vores tilværelse. I den forstand at distributionen af kunstgenstande i de offentlige rum, og støtten til kulten i det hele taget, er resultatet af følsomhed for kunstmanglen og ubalancen i vores samfund og dertil et simpelt behov for at gøre noget, så kan man betragte selve handlingen som kunstnerisk. Men det vi som regel overser, er at der ikke bliver mere kunst, blot fordi vi ophober flere og flere kunstgenstande – kun flere genstande, der handler om kunst. Uanset at kunstgenstande kan være interessante at se på i sig selv, eller de måske kan fremhæve visuelle kvaliteter i et større område, så ændrer de ingenting ved de grundlæggende forhold. I industrisamfundet vil deres funktion tværtimod i reglen være at sløre for eksempel elementbyggeriets sjælløshed, eller de iskolde kommercielle transaktioner i

bankpaladset. Som officiel kultur bliver kunsten og institutionen omkring den derfor til en slags kulturel protese, som skjuler dette samfunds åndelige deformitet.

Genstanden

OK – tilbage til begyndelsen, til kunstværket på museet, hvad er det egentlig for en ting? Hvad er det, der bevæger os, og hvad er det, der bliver bevæget?

I princippet er en hvilken som helst genstand, der bliver produceret med den hensigt at lave kunst, også en kunstgenstand. Dette er en kategori af menneskelavede objekter, som vi kan betragte i forhold til andre kategorier af genstande og fænomener omkring os. Alligevel kan vi indenfor kategorien af kunstgenstande skelne imellem for eksempel de malerier, som efter vores mening er kunst, og de, som ikke er det, og vi kan derudover skelne mellem små og store kunstværker. Kunstgenstanden må altså være et medium for en særlig effekt, som kan være stærkere eller svagere, og som har at gøre med måden, genstanden er udført på. Kunsten er noget som findes i de forudgående handlinger og kunstgenstanden er med andre ord ikke i højere grad identisk med kunsten, end en gramfonplade er identisk med den musik, der er indspillet på den. Kunstgenstanden er en slags forstenet spor efter kunstnerisk aktivitet. Det virker på os i kraft af de stemninger og fornemmelser, der er indskrevet i helheden, og som kan læses ud af den, men det, som påvirker et menneske, kan lade et andet fuldstændig koldt, og det man den ene dag opfatter som et mesterværk, forekommer måske kort tid efter at være helt betydningsløst. Kunsteffekten forekommer tilsyneladende kun, hvis man deler følelser med den, der har afsat sine spor i genstanden på samme måde som to violiner der er stemt ens, vil vibrere sammen, hvis den ene bliver anslået. Dette vibrationsfænomen kendes overalt i tilværelsen for eksempel i samværet mellem mennesker, når en pludselig tillid og udvekslingen af ord og mimik

får øjnene til at lyse, eller når vi ser en stærkt ladet genstand, for eksempel en gammel læderkuffert, som stemmer vores sind nostalgisk eller på anden måde. Fænomenet er det samme, uanset hvordan det forklæder sig.

Kunstgenstandens fascinationskraft består imidlertid af en lang række kræfter, som ikke direkte har noget med sporene efter kunstnerisk aktivitet at gøre. Denne del af fascinationskraften kan deles op i to lag, et synligt og et usynligt. Det yderste synlige lag består i selve den æstetiske anretning eller iscenesættelse, som har at gøre med klangfuldhed i farven, formens rytme og dramatik, materialets udtryksfuldhed, og den håndværksmæssige forarbejdning. Sideordnet hermed er kunstværkets eventuelle symbolik eller motiv. Disse visuelle effekter adskiller sig ikke fra alle mulige andre visuelle fænomener og æstetiske situationer, der med mellemrum bevæger os, som når vi pludselig ser den sublime skønhed i et solstref på en forvitret mur, eller når en dagligdags genstand pludselig slår os ved sin iøjnefaldende mærkværdighed. Forskellen på den måde, kunstgenstanden virker på os i forhold til andre æstetiske fænomener, som vi ikke opfatter som kunst, er at vi i kunstmuseet, eller i andre situationer hvor vi forventer at se kunst også forventer at blive påvirket af kunsteffekten, og derfor er særligt opmærksomme. Det æstetiske fænomen bliver med andre ord til kunst, når det optræder i kunstsammenhængen, og dette var endnu en af de ting som Marcel Duchamp viste da han i Paris i 1914 udstillede sin første readymade, flaskestativet.

Bag kunstgenstandens overflade, bag det urovækkende eller ophøjede ydre, findes det usynlige lag; en underliggende struktur som giver kunstgenstanden hele dens autoritet og betydning, og som man må kende for at forstå, hvorfor nogle kunstværker regnes for at være så uhyre meget vigtigere, og dermed kostbarere, end andre lignende kunstværker. Den absolut vigtigste af de usynlige ingredienser, er sammenhængen mellem kunstgenstanden og navnet på den person, der har lavet den. Jo mere mytologisk kraft der er i navnet, jo vigtigere er kunst-

genstanden, uanset kvaliteten iøvrigt. En Picasso eller en van Gogh står sjældent gemt væk i museets depot, ligesom et monocromt ultramarinblåt billede af Yves Klein vil få en hædersplads i enhver samling, hvorimod et identisk billede udført af en anonym person, ikke vil vække nogens interesse. De usynlige aspekter af kunstværket, ikke bare tilknytningen til et særligt navn, men dets placering i kunsthistorien i det hele taget, sammenhængen med en særlig ideologi eller teori, er det som overbeviser os om, at her virkelig er noget at se, noget som er dybt og alvorligt, og derfor har vi vanskeligt ved at se billeder af for eksempel børn eller sindssyge som kunst, selv om de ofte repræsenterer kunsten i dens reneste form. Kunstgenstanden er en kulturfetish – en væsentlig del af sin aura får den på grund af den autoritet den håndlavede original har i masseproduktionens tidsalder, men størstedelen af kunstgenstandens tiltrækningskraft har den alene, fordi den er en metafor for det kunstneriske. Det som først og fremmest stimulerer os på kunststudstillingen er ikke så meget de enkelte billeder (selv om et enkelt billede kan gøre indtryk ved at minde os om noget i os selv), men hele denne verden af former, farver, materialer og spontan irrationalitet, som mulighed i en rationalistisk kultur. Vi kan leve os ind i og dyrke denne kunstverden, men det bliver aldrig andet end et forbrug, med mindre vi selv begynder at handle aktivt i forhold til kunsten – som kunstnere. Problemet er at kunstgenstanden, i den udstrækning vi opfatter den som identisk med kunsten, forhindrer os i at kontakte det kunstneriske i os selv. Kunstgenstanden gør først og fremmest opmærksom på sine egne kvaliteter, og ved på denne måde at tvinge os til at dyrke et andet menneskes følsomhed og fornemmelser, bliver det en autoritet, der undergraver tilliden til vores egen evne til at føle og fornemme.

Templet

Kulten omkring kunsten er en stor og kompliceret organisme, på sin vis uigennemskuelig som kunsten selv, en gådefuld religion med helgener, myteskrivere, præster og godgørere, men det er en religion omkring ingenting. I midten af det hele findes museet, det centrale tempel, hvor kultens kostbare relikvier præsenteres. Templerne er forskellige, nogle er for mindre, lokale halvguder, andre er forbeholdt de store verdensstjerner, men under alle omstændigheder er templerne ophøjede bygninger, fornemt udførte, og ofte eksklusivt beliggende. Og det er kun naturligt, for museet er skabt til at glorificere kunsten. Det rummer de mirakler, som kultens mytologi er bygget op omkring, og mirakelsamlingen er hellig, som Jesu ligklæde, for den bevidner realiteten i det metafysiske budskab.

Kunsten som den fremtræder i templet, er ikke alene kunsternes værk, selv om de utvivlsomt høster den største ære. Det samlede billede er skabt af alle de involverede parter, kunstsamlere, kunsthandlere, kritikere, historikere, museumsdirektører og udstillingskommisærer. Hver for sig har disse grupper deres del af ansvaret for, hvad vi til enhver tid opfatter som kunsten i vores samfund. Kun en meget lille del af den enorme mængde kunstgenstande, der til stadighed bliver produceret, bliver gjort synlig og autoriceret indenfor kulten, og hele tiden er der ting, som gemmes væk og andre der hentes frem af arkivet, alt efter tidens skiftende smag og sindstilstand.

Sorteringen af kunstgenstande sker efter kriterier, der er videnskabelige i den forstand, at tingene vejes imod hinanden efter tilstræbt objektive idealer for, hvordan kunstspor skal se ud. Templets berettigelse kan derfor forsvares overfor det rationelle samfund, fordi det kan betragtes som en slags studiesam-

ling over kunstfossiler, en art museum for kunst-geologi, hvor den oplyste borger kan lære om kunsten. Heraf følger imidlertid, at kunstmuseet er en afbildning af videnskaben om kunsten og ikke af kunsten selv, på samme måde som det geologiske museum først og fremmest er en afbildning af en særlig videnskabelig organiseringsform, og ikke af verdens mineralske realitet som sådan

Templet er ikke levende på trods af de skiftende udstillinger, og den stadige tilførsel af nyt blod, for kultens centrale ritual er mumificeringen af kunsten og templet er en gravplads. Så lille er vores tillid til livet, at vi gør kunstværket til historie i det øjeblik det er færdigt. Det blir katalogiseret, dateret, opmålt og materialet og teknikken blir specificeret, som var der tale om et laboratoriepræparat. Med fugtighedsmålere, nedrullede gardiner, konservatorer og kustoder beskytter vi kunsten imod materiens naturlige forgængelighed. Templet – museet – er det stærkeste af alle billeder på, at kunsten ikke er en del af vores liv i denne kultur, men det er også et symbol på, at kunsten er noget, vi mangler og længes efter.

Pengene

Kunstkultens fundamentale primitivitet bliver åbenbar når vi betragter handelen med kunstgenstande. Denne virksomhed er blevet kunstverdenens dynamiske hovedkraft og mest iøjnefaldende element i en grad, så det somme tider kan være vanskeligt at skelne kunst fra penge. Forbrugerkulturen har gjort kunstgenstanden til en mærkevare, hvor mærket, signaturen, symbolet er selve varen. Det, man køber, er en kulturfetish, et magisk objekt, der udstråler ikke bare velstand, men også dannelse, nutid og overblik. Kunstgenstanden er den ultimative vare – ingen anden ting, der kan købes for penge, har samme grad af prestige som et maleri af en kendt kunstner. Med det hængende på væggen i direktørkontoret har man automatisk tilført sit foretagende en åndelig dimension.

I erhvervslivet svæver kunstbranchen, som et kommercielt fatamorgana i en luft af materiel eksklusivitet og ubesværet luksus, der afspejler sig i galleriernes crome og marmor og i livet omkring dem. Men på trods af den substantielle uhåndgribelighed og den romantiske forførelse i processen ligner handelen med kunst umiskendeligt handelen med værdipapirer iøvrigt; den bygger på samme tillid til »papirets« seneste bevægelser og status i det hele taget. Kunstgenstandens handelsværdi er nøje knyttet til kunstverdenens sortering af kunstnerne og deres værker i grupper af større eller mindre betydning, den stadige op- og nednotering af kunstnernes status, gør kunstkulten til et oplagt område for økonomisk spekulation, der jo er et selvforstærkende fænomen.

Kunsthandelen er i dag en multinational forretning, hvor varerne markedsføres efter omtrent de samme principper, der gælder for musik- og filmindustrien. Kunsthandlerens opgave

er at få plantet sine kunstnere ud i så vigtige sammenhænge som muligt, i betydningsfulde udstillinger og museer og samlinger. Det kan ske, ved at kunden bliver tvunget til at købe nogle mindre kendte navne sammen med det kendte og attraktive navn, eller måske ved at man betaler for at få en ukendt kunstner præsenteret i et af de internationale kunstdidsskrifter, sammen med artikler om antikviteter og annoncer for Cartier-ure. Men her hører enhver sammenligning med de andre kulturindustrier op, for de enorme formuer der skabes i kunstbranchen skabes ikke af indtægter fra et massepublikum, men alene fra investeringer i objektets magi og i tillid til kultens autoritet og betydning. I modsætning til de andre kunstarter er der derfor indenfor billedkunstens nyere historie tradition for, at de mest anerkendte kunstnere også er de rigeste. Der er en direkte sammenhæng imellem indtjening og status, jo vigtigere en kunstgenstand er, jo højere er dens pris, og jo højere prisen er des vigtigere anses værket for at være. Som kulturfetish absorberer kunstgenstanden enhver betydning, den kommer i nærheden af. Sådan er kunstkultens primitivitet, at vi knap nok ænser hvordan sammenblandingen af kunst og handel får kunstneren og alle der er involverede i kunsten, til at udvikle falske fornemmelser og behov, simpelthen fordi økonomien kommer ind som en vektor der ikke hører til i den følelsesmæssige intuitive proces. Denne mekanisme kan blandt andet komme til udtryk i den måde visse kunstnere bliver låst fast i produktionen af den varetype, de en gang er slået igennem med, fordi markedet kræver en sådan vare, der er profileret i forhold til den øvrige kunstproduktion, eller tværtimod kan markedet måske få en kunstner til med mellemrum at skifte stil efter den til enhver tid herskende hovedstrøm. Disse ting sker ikke nødvendigvis bevidst eller overlagt, men i det øjeblik vi uden forbehold oversætter kunsten, som jo repræsenterer menneskets ånd og følsomhed med penge, der ikke repræsenterer andet end rå, upersonlig købekraft, forråder vi under alle omstændigheder det fineste i os selv, både som individer og som kultur.

Dette er noget mennesket altid har vidst, for eksempel tuschmalerne i det gamle Kina, der for mange hundrede år siden som et led i deres taoistiske praksis fangede livsenergien Chi i afbildningen af tågede bjergegne. De var mandariner eller munke og solgte aldrig deres billeder. Kun engang imellem rullede de dem ud og delte dem med særligt interesserede som objekter for meditation. Tuschmalerne havde som poeterne og kalligraferne en høj anseelse i det sociale hierarki, fordi deres kunst blev set som et tegn på en stor åndelig udvikling. I modsætning hertil blev de billedmagere, der udsmykkede thehuse og templer tilsyneladende ikke regnet for vigtigere end andre dygtige håndværkere.

Hvis kunsten skal få udbredelse i livet i almindelighed, er det en forudsætning, at vi kan skelne kunsten (som er et helt personligt og helligt anliggende) fra billedmageriet (som er et praktisk håndværk). Kunsten findes i mennesket og kan hverken købes eller sælges, ligesom man hverken kan købe eller sælge følelser. Handelen i sig selv kan rumme kunstneriske aspekter, men det, der handles, er i så fald lige så betydningsløst som de penge, der formidler den materielle udveksling.

Opløsning

Da museer og gallerier i New York, engang i slutningen af halvfjerdserne begyndte at udstille den graffiti, som myndighederne samtidig kæmpede for at få fjernet fra togene i undergrundsbanen, var det et af de første sikre tegn på at kunstinstitutionen i den form vi hidtil har kendt den, langsomt var ved at gå i opløsning. I sig selv var det et absurd fænomen, at man kunne få mennesker til at gå på udstilling for at se noget, der eksisterede som virkeligt, spontant liv bogstaveligt under fødderne på dem. Men det, der var virkelig betydningsfuld ved graffiti-kulturen, var at den for et stykke tid havde flyttet billedkunstens centrum helt uden for kultens territorium, og ud som folkløse i det almindelige liv, hvor den ikke havde været i hundrede år. Det var et mirakel, der pludselig gjorde det muligt at forestille sig, at forvandlingen af kunsten ville ske helt af sig selv, helt uden for kunstverdenen, som en heroisk tilbageerobring af livet fra den store maskine. Selvfølgelig ville denne forvandling blive opfattet som kriminalitet og vold, ligesom de medie billeder, terrorgrupper og miljøaktivister og husbesættelse skaber i det store verdensteater, men volden og kriminaliteten er jo under alle omstændigheder skabt af sygelige tilstande, som nødvendige symptomer.

Kunstnerne har selv længe forsøgt at overskride kultens grænser ved at praktisere kunsten som symbolske handlinger, for eksempel som landart, installations- og performancekunst, og selv om disse begivenheder som regel ender tilbage i kulten som forskellige former for dokumentation og anden merchandising, er det en bevægelse væk fra kunstgenstanden og tilbage til livet, som sammen med den stigende blanding af kunstarterne gør det stadigt vanskeligere at opretholde de skel og græn-

ser, der er kultens forudsætning. Opløsningen er en proces, hvori der indgår mange forskellige elementer, som gensidigt forstærker hinanden, men den mere og mere hektiske omsætning af kunstnere og stilretninger, som foregår både på den lokale og den internationale kunstscene, undergraver mere end noget andet kultens autoritet. Spekulationen i markedet fører til, at der bliver pumpet flere og flere masseproducerede kunstgenstande i omløb, som for eksempel Andy Warhols silketryk, der blev gjort til originaler ved signaturens magi. Denne overskridelse af kultens hellige idealer for originalitet og autenticitet, modsvares af en stigende selvironi i den nye kunst, i form af kunstgenstande, der ligner kunstgenstande, der ligner kunstgenstande. Nedenunder den etablerede kunstverdens stadig mere iøjnefaldende dekadence og opkogte kommerzialisme sker der en eksplosiv vækst i antallet af mennesker, der ønsker at leve og praktisere som kunstnere, og som af mere eller mindre egne midler og på eget initiativ skaber en vildtvoksende mængde af udstillinger, kunstgenstande og begivenheder. Alene i kraft af antallet vil denne nye bølge af kunstnere føre til en afmytologisering af kunstnerrollen.

I midten af det hele er de moderne museer, som for de flestes vedkommende blev skabt i tiden efter den anden verdenskrig efter mere eller mindre samme model. Disse samlinger er efterhånden blev udbygget til deres maksimale kapacitet, og efterhånden som den lineære udvikling af den moderne kunst klinger ud, er det forudsigeligt at disse museer vil fryse billedet som en status over en epoke i den vestlige kultur. Tilbage på kunstscenen vil der så kun være de kommercielle riter, der næppe kan overleve længe uden museerne som drivkraft. Men ved siden heraf vil der være et voksende netværk af mennesker, som vil arbejde med kunsten overalt i vores samfund, fordi kunstens grænser langsomt opløses og der ikke længere er noget centrum i kulten.

Tendens til forvirring

Forsøger vi at pejle tendensen i udviklingen på den mediebarne kulturscene her i den sidste del af det tyvende århundrede er det, som falder tydeligst i øjnene, tendensen til forvirring. Det nye er, at der ikke længere er noget nyt, at der ikke er nogen entydig retning på noget som helst. Den mistillid til store sammenhængende tankesystemer og verdensforklaringer, som sidst i halvfjerdserne bredte sig efter en periode med et stærkt ideologiseret kulturliv, kom inden for billedkunsten og arkitekturen til udtryk som en almindelig udbredt anerkendelse af, at det ikke længere var muligt at tro på den ene stilistiske ideologi frem for den anden. Tilbage var kun et lager af kulturbrokker og æstetiske virkemilder, som vi kunne vælge og vrage imellem efter forgodtbefindende. Ethvert håb om, at kulturen og intelligentsiaen kunne forbedre livsvilkårene, var tilsyneladende bristet, som drømmen om den socialistiske utopi, der havde materialiseret sig som alt for virkelige mareridt i alle dele af verden, eller de modernistiske drømme om funktionelle boliger med lys og luft til alle, der blev et påskud for at opbygge en hel verdens forstæder som sjælløse betonørkener. Selv de mest idealistiske bevægelser og de smukkeste visioner løb ud for energi eller forvandlede sig til karrikaturer på sig selv, og forvirringen bredte sig som et mentalt tomrum i en tid, der var karakteriseret ved ikke at have nogen særlige kendetegn, og ethvert udsagn der blev fremsat med tilstrækkelig uklarhed fik et skær af dyb betydning. Således slap for eksempel den italienske kunsthistoriker Oliva i begyndelsen af firserne af sted med at lancere en gruppe malere under etiketten transavantgarde, og opnåede derved at give dem den eftertragtede status af avantgarde net-

op ved at fastslå, at de repræsenterede en generation, der havde gjort op med avantgardebegrebet. Alt var formelt set det samme som før, men netop derfor kunne enhver stilistisk blandform og gentagelse af tidligere tiders æstetik markedsføres som nyheder, blot de var ført til den ene eller den anden ekstreme yderlighed, i overensstemmelse med det accelererende stofskifte i samfundet. Punkens arketype »the Sex Pistols«, der var skabt af en britisk tøjhandler til at indvarsle den ny bølge i ungdomskulturen, gjorde nøjagtigt det »the Who« havde gjort femten år tidligere, blot endnu mere suverænt vrængende. Som stil var punkens depraverede storbyfetishisme og dødssminkede vitalitet, først og fremmest en spejlvending af hippiernes orientalsk-indianske naturromantik. Trompetbukserne blev afløst af bukser der spidsede til forneden, spraglede kulører blev afløst af ensfarvet gråt og sort, perlekranse blev afløst af jernkæder, langt løst hår blev afløst af kort strittende hår og så videre. Som en markering imod konformiteten er udtrykkene principielt de samme, og princippet er ikke forskelligt fra den måde det vilde maleri fungerede på som en reaktion imod minimalismen, eller den måde popkunsten i sin tid var en reaktion imod tressernes nonfigurative maleri. Mekanismerne er overalt de samme, de samme flimrende bevægelser på overfladen af kulturscenen og videoverdenen og modebranchen. Når vi tilstrækkeligt længe har set på krumme linier og slyngede former, så forekommer kanternes verden pludseligt stimulerende, og på en måde mere virkelig. Vi må hele tiden forstærke kontrasten for overhovedet at kunne se, stramme seksualiteten op med læder og stål for i det hele taget at kunne sanse. Mediebilledet har løsrevet sig fra verden, og er blevet en selvstændig organisme, der lever sit eget liv, som absorberer alle kreative energier og udnytter enhver lyst og enhver svaghed. En mægtig og selvlysende kamæleon, der uophørligt forvandler sine farver og mønstre og skjuler at nedenunder huden er maskinen og dens logik uændret. På samme måde som den stærkt opre-

klamerede postmodernistiske stil indenfor arkitektur og design er et billede af plasticlaminat og kulissefacader, uden forbindelse med den måde vi lever og bor på.

Fordi vi er uden direkte tilknytning til det vi ser, virker det forfriskende med mellemrum at få ombetrukket det mentale møblement, men jo mere vi forsøger at læse en mening ud af dette overfladiske flux, jo større blir forvirringen.

Overfladiskheden

A

Adskillelsen imellem teori og praksis i den moderne kunst er en væsentlig grund til, at vi opfatter kunsten som forbundet med overfladen og det ydre.

De professionelle analytikere af kunsten, historikerne og kritikkerne, har siden den modernistiske kunsts første tid levet i en symbiotisk sameksistens med kunstproducenterne. Det har været en uomgængelig forudsætning for denne vanskeligt tilgængelige specialistkultur, at den hele tiden er blevet forklaret, fortolket og sorteret. For at gøre denne teoretiske formidling og integrering af kunsten i samfundet mulig, har det været nødvendigt at se bort fra kunstens fundamentalt mystiske karakter, og betragte objekterne i et neutralt rum, som en slags mental bane kridtet op i materien, hvorpå der udføres forskellige æstetiske spil. Disse spil lader sig så aflæse som sprog efter visse regler, der gør det muligt at studere og sammenligne deres struktur, grammatik og syntaks og andre fænomener, der på forskellig vis lader sig systematisere og kvantificere. Så længe der foregår en mere eller mindre lineær og konstant udvikling af formen, forekommer denne forskning fuldkommen meningsfuld og relevant, alene fordi man kan sammenholde kunstens udvikling med den øvrige samfundsudviklings forskellige kronologier. Men i det øjeblik den lineære fremdrift i kunsten ophører, ændrer situationen sig fuldkommen, for tilbage er kun stumme objekter, som i virkeligheden aldrig har fungeret som meddelelsesmiddel og som det derfor er meningsløst at studere som sprog, fordi man kan læse hvad som helst ind i dem.

Fra dette punkt vil enhver teori bevæge sig ind i et stadig mere tåget og ufremkommeligt bevidsthedsterritorium, hvor det man hører i stigende grad bliver ekkoet af ens egen stem-

me, og teorien vil umærkeligt løsrive sig fra det fænomen, der var dens udgangspunkt, og blive til en kunstart i sig selv, som det er tilfældet med mange af de postmodernistiske teorier, der blandt andet inspireret af den franske sociolog Jean Boudri-llard har bredt sig i den teoretisk orienterede del af kunstverdenen igennem firserne. Den postmodernistiske beskrivelse af verden som en art spejllabyrint, hvori intet peger mod en større mening og sammenhæng, men alt blot er tegn, der refererer til sig selv, en retningsløs strøm af kropsløse symboler uden oprindelse, gør det ganske vist muligt at fortsætte det kunstteoretiske spil om kunstgenstanden, men de betragtninger, som denne teoretiske position giver anledning til, kan tilsyneladende hæftes på et hvilket som helst udsnit af den menneskeskabte verden. De handler ikke specielt om kunst.

B

Postmodernismen er betegnelsen for en accept af overfladiskheden som eneste realistiske sindstilstand i en verden, hvor det alligevel ikke længere er muligt at skelne mellem, hvad der er kulturelt rigtigt og forkert. I sig selv er det selvfølgelig en befrielse, at man frit kan lade sig fascinere af det banale, hæmningsløse og svulstige, som for eksempel Las Vegas arkitekturen, som vist nok gav anledning til den arkitekturteori, hvor det postmoderne første gang blev lanceret som begreb. Men ser vi kun på overfladen i Las Vegas, overser vi samtidig at dette elektrisk glitrende ørkeninsekt er skabt af narkotika, mord, prostitution og hasardspil. Postmodernismen bringer i den forstand kulturen i fase med udviklingen i et stadig mere overfladisk samfund, hvor politik er blevet til ren showbusiness, og vinderne i stigende grad er de, som spiller rollen som vindere bedst muligt, hvor forretningsmændene poserer deres kreditværdighed med en aldrig tidligere set præcision i det blankslebne snit, og kunstnerattituderne udstilles uhørt korrekt koreograferet i det blomstrende caféliv.

Selvfølgelig er den glade nihilisme og livsappetitten i det

hele taget at foretrække frem for kulturel modløshed og tomgang, al den stund at livsleden er den største af alle dødssynder, men overfladiskheden fører i sidste ende til, at vi mister forbindelsen med og tilliden til vores egne fornemmelser, fordi vi undergraver evnen til at føle. Adskillelsen mellem teori og praksis, imellem krop og sjæl, imellem kulturen og naturen, fjerner os stadig længere fra os selv og fra hinanden. Billederne, som strømmer og stråler imod os midt i distraktionsfeltet, midt i turistmiraklet, konsumvidunderet og den globale Disneyland-effekt, er kun billeder af vores eget fragmenterede indre. Akcepterer vi overfladen i dette lukkede rum som den sande virkelighed, vil det være det vestlige menneskes psykologiske selvmord på overgangen til den efterindustrielle, computerfremtids-digtalkodede robotunivers. For at finde kunsten og mennesket og livet, må vi lede bag overfladen og det der kan sanses. Vi må praktisere.

Det usynlige

Den evolutionære bevægelse fra mineraler over planter og dyr til mennesker, har været en bevægelse fra det synlige grove stof, mod stadig mindre synlige, mere forfinede, komplekse og vanskeligt definerbare stadier i energiens organisering. Denne opvågningen af bevidstheden i stoffet er til alle tider blevet opfattet som en bevægelse fra noget lavere mod noget højere, fordi hvert nyt stadie rummer det forgående + noget mere i sig. Planten er således: mineral + liv. Dyret er: mineral + liv + bevidsthed. Og mennesket er: mineral + liv + bevidsthed + selvbevidsthed. Det specifikt menneskelige er altså først og fremmest det der ikke kan ses. Denne usynlige, åndelige dimension af livet er blevet gjort uvirkelig i den materialistiske-ateistiske livsopfattelse i en grad så begreberne ånd og sjæl har fået en hul og falsk klang. Og dog findes alt, hvad der giver mening bag den fysiske legemliggjorte fremtrædelsesform. Et menneske i dyb coma ligner et menneske, det lever og ånder, det indtager føde og udskiller affaldsstoffer, men det som gjorde netop dette menneske til noget særligt for dem, som kendte det, og som måske fylder dem med glæde blot de hører navnet, findes ikke mere.

Den enøjede fascination af overfladens glitren, af gadens modepift og TVs terrorgys og pressens reklamebrøl, er fornøjelser, der kendetegner en stadig mere infantiliseret kultur. Menneskets fineste egenskab har til alle tider været den helt uhåndgribelige evne til at ind-føle og til at med-føle. Alle vitale aspekter af vores kultur har deres udspring i disse evner. Kunsten kommer før æstetikken og det sanselige, dens oprindelse og hele nødvendighed eksisterer dybt inde i det ubevidste og måske i det overbevidste. Når vi forholder os til kunsten som

værende identisk med de udvendige attributter, værket, genstanden, præstationen, fjerner vi os derfor fra og forråder det, som er kunsten i mennesket. Den kunst, som er det fineste i vores liv, men også det mest skrøbelige, fordi den hverken kan måles eller vejes eller handles og derfor så uhyre let bliver væk i den moderne verdens materielle malstrøm.

Vi forveksler kunsten med kunstværket, på samme måde som vi forveksler sproget med det, som sproget meddeler, men kunst er ikke sprog, og sproget har ingen betydning i sig selv. Ved at studere sproget kan vi formodentlig afsløre fundamentale træk ved den måde vi tænker på, fordi sproget *er* den måde vi tænker på, og selv om sproget er en struktur, der til en vis grad taler af sig selv, så er ordene dog i sidste ende ikke andet end beholdere for mening. Alle ved at et politisk maleri ikke er mere kunst end et erotisk, eller et der slet intet forestiller. Kunsten kommer før genstanden og det den repræsenterer, den findes i livet bag sproget og bag den indforståede kode. Vores indre bestemmer, hvordan vi læser verden, derfor vil nogle mennesker finde et udsagn som: »Sandheden findes i hjertet« pinligt eller måske helt uforståeligt, mens andre der ser deres følelser afspejlet i de samme ord, vil opfatte udsagnet som en indlysende selvfølgelighed.

I den usynlige verden, som vi kun indirekte har adgang til igennem vores sanser, fødes livet bestandigt ud af intet, og her i den fuldkomne frihed bag det beskrevne og afmærkede, bag øjeblikkets spil imellem forventning og forløsning eksisterer kunsten i et ubundet og tankeløst nu, som på en paradoksal måde er identisk med evigheden.

Det paradoksale

Selvom det postmoderne begreb bygger på den korrekte iagttagelse, at samfundet og kulturen ikke på en lineær måde udvikler sig mod stadig kvalitativt bedre tilstande, og at det derfor ikke længere er muligt at tro på fremskridtet som historisk fænomen, så er selve ønsket om at navngive og beskrive denne ændrede bevidsthed som en ny epoke, præcis en fortsættelse af fremskridtstroens lineære tankegang, det er det samme, gamle intellektuelle spor.

Den klassiske dialektik imellem modsatrettede holdninger, pendulbevægelsen imellem standpunkter, der så at sige blir hinandens berettigelse giver ikke længere mening. Hvis man forsøger at definere sin tid ved hjælp af en reaktion på det foregående, opnår man kun at gentage det, man reagerer imod. Hvis man for eksempel i begyndelsen af firserne kastede sig over high-tech bykulturen i væmmelse over tidligere årtiers ufikse naturlighedskult, så overså man at behovet for »naturlighed«, er lige så nødvendigt som accepten af, at vi mennesker er kulturformede. Det er klart at dyrkelsen af det naturformede kan få ejendommelige og groteske konsekvenser, som de engang så populære Kalsøsko hvor hælen var anbragt under tæerne, men det er på den anden side helt sikkert at firsernes fascination for spidse og højhælede sko med tiden vil give en del mennesker fodproblemer. Den eneste måde vi kan opnå en afbalanceret gangart på, er ved at tage ved lære af de ømme tæer.

Vi anser et menneske, der distancerer sig fra sin fortid og sine fejltagelser i stedet for at integrere dem i sin person, for at være umodent, og det samme må gælde for en kultur og et samfund. Det paradoksale er, at det moderne menneske har opfattet sig selv som moderne siden kristendommens indførelse.

Hver gang tiderne er skiftet har man sagt at *nu* er vi moderne, og der er derfor grund til at tro, at det efter postmodernismen igen vil blive nyt at være moderne. Alt er forandret og alt er det samme, og det vi kan lære er, at vi i vores iver efter at pejle positionen, og give tiden navn, kommer til at distancere os fra det vi til enhver tid er.

Modernismen, bevidstheden om den radikale modernitet, der bredte sig med udbygningen af den industrielle civilisation i slutningen af det nittende århundrede, skabte en længsel efter at bringe kulturen på højde med tidens teknologiske og videnskabelige udvikling, en længsel efter at helbrede kulturen, og samfundet igennem kulturen. Behovet for en sådan helbredelse er ikke mindre i dag, men vilkårene og forudsætningerne er helt anderledes end før. Vi kan ikke mere tro på store planer og voldsomme løsninger. Den forvandling vi kan se som nødvendig nu, er langt mindre spektakulær, det er ikke et rasende opgør mod fortiden, men en langsom udvidelse af kulturen, hvor det nye hele tiden rummer det gamle i sig. En sådan kvalitativ ekspansion af forståelses- og følelsesfeltet, som må udspringe dybt i det indre menneske, er vores eneste håb for at overleve. Men denne forvandling kræver at vi accepterer det helt paradoksale, at vi som enkeltmennesker ikke behøver at ændre verden, netop fordi vi hver især *er* verden i ændring. For at forstå, hvad der foregår og for at hjælpe det på vej, må vi udvide kunstbegrebet i alle retninger, så det kommer til at rumme hele livet og alle mennesker, så intet bliver udelukket og ingen bliver afvist, for kunsten er overalt det nødvendige enzym i forvandlingen og i helbredelsens proces. Men da forvandlingens kunst opererer på det ubevidste plan kan vi ikke ville noget med den eller lade den indgå i en eller anden strategi. På en paradoksals måde er denne kunst altså både en forudsætning for forvandlingen og et resultat af den. Alt hvad vi kan gøre er at prøve at forstå at kunsten er en spontan bestræbelse på at hele, og at der ikke er forskel på behovet for at sætte tre farver sammen til en harmoni, og så behovet for at afstemme dyrkningen

af afgrøder i landbruget til den biologiske organismes økologi. Alene igennem denne kunst kan der opstå en kultur, hvor det bærende er fællesskabet af liv, og ikke forbruget af genstande.

Den tidlige modernistiske kunst blev opfattet som et instrument, der kunne lære os at opfatte og se verden på en anden og mere tidssvarende måde. Det var fremskridtseuropæerens behov for at opleve kunsten som en konkret nyttig aktivitet, og kunstneren som en specialist der baner vejen fremad som læger og ingeniører. Nu ved vi at så længe kunstbegrebet er knyttet til det ydre så forbliver kulturen overfladisk, og læger og ingeniører forbliver ukunstneriske til skade for os alle. Kulturpolitiske udsagn om at kunsten er nødvendig, hvis vi skal ud af krisen, får derfor et skær af absurditet, når de er forbundet med ideen om kunsten som en særlig type genstande – pludselig begynder samtalen at handle om økonomi og smag og stil og andre helt irrelevante emner. Problemet er selvfølgelig at de fleste direkte involverede i kunstverdenen vil føle deres professionelle identitet stærkt truet ved overhovedet at tænke på kunsten som værende noget andet end og forskelligt fra kunstværket. Helt refleksmæssigt vil de afvise tanken som nonsens og aldeles virkelighedsfjern, selvom det har vist sig, at det netop er ved at begrænse kunstbegrebet til kunstværket, at vi har fjernet kunsten fra virkeligheden.

Kunstgenstanden eller udsmykningen gør ikke i sig selv verden rigere, mere levende eller nærværende, men det er, når vi er fulde af overskud, udistraherede og følelsesapparatet er tændt, at vi udsmykker og ornamenterer vores liv.

4. DEL

Spiralrejse

Tiden er en spiral, men vi kan strække den ud i vores fantasi og forestille os det enorme tidsspand, der er gået fra universets skabelse indtil i dag, som en rejse der begynder omkring Kap det Gode håb, ca. 10.000 km syd for byen København. Hvis vi siger at hver millimeter vi bevæger os mod nord på denne rejse svarer til et år af universets liv, så finder vi efter 6-7.000 kilometers rejse gennem det mørke Afrika, at jorden opstår som en glødende nyfødt planet et sted midt i Sahara-ørkenen. På vej over Middelhavet kølnes kloden og netop som vi når til Sicilien, ser vi de første helt primitive encellede biologiske organismer boble i ursuppen. Herfra skal vi så hele vejen op til Centraleuropa i området omkring Prag for at se snegle, der kryber og trilobitter, der kravler og bregneagtige planter. Dinosaurerne og de andre af fortidens koldblodede kæmper blir først almindelige i farvandet mellem Warnemünde og Gedser, hvor de svømmer rundt og tror at verden er deres, og ikke før vi når til Køgeegnen cirka 35 km fra København, støder vi på de varmblodede pattedyr og andre genkendelige væsner og planter. Vores ældste abelignende forfædre begynder at strejfe om i kvarteret omkring Sydhavnen, og kun tyve meter nede ad gaden fra denne opgang, står de første fuldt udviklede mennesker og ridser deres tegn og billeder i muren. For at se oldtidens højkulturer må vi hele vejen op ad trappen til femte sal, ved døren til lejligheden her, og renæssancen, indgangen til vores tidsalder, bryder så ud ca. halvtreds centimeter fra denne skrivemaskine, og endelig ser vi det helt ufattelige, at hovedparten af alle bygninger og al den teknologi som omgiver os, er blevet til inden for de sidste fem centimeter fra den finger der sætter punktum her. Udviklingen, som den toner imod os, set i dette

teleskopiske perspektiv, er ikke bare en accelererende omformning af stoffet og energierne, men også en rytme med en stadig stigende frekvens, en puls der først slår langsomt og dybt og siden hurtigere og hurtigere, for at kulminere i hvirvler af brændende energi, som en blomst eller en civilisation.

Da mennesket kom ind i verden som en handlende kraft, der fra første færd projicerede sig ud i omgivelserne, og gav naturen sit mærke, startede en ny cyklus i transformationen. I det menneskelige perspektiv var det som en gentagelse af rejsen fra Kap det Gode Håb. I lang, lang tid skete omformningen og udviklingen helt umærkeligt, uden synlige forandringer fra generation til generation. Først da vi gangede vores kræfter uendeligt op med maskinen og kullet og olien, ændredes livsvilkårene på én gang, totalt og radikalt. Den vogn som slaver og minearbejdere i tusind år havde skubbet og slæbt, begyndte nu pludselig at køre af sted af sig selv.

Udviklingen af bykulturen og af bymennesket, som var foregået i Europa siden middelalderen og indtil midten af det nitteende århundrede, havde ikke haft særlig indflydelse på livsvilkårene for andre end netop det lille mindretal, der beboede byerne. Et stykke ind i dette århundrede levede der stadig i Europa store befolkningsgrupper hvis livsform var præget af arkaiske forhold, der principielt ikke havde ændret sig i årtusinder, som høstede deres marker med le, hentede vand i en brønd og tilberedte deres mad over ildsteder. Men efter den anden verdenskrig voksede der generationer af børn op, som kunne opleve hvordan deres bedsteforældres livserfaringer var nærmere middelalderen end ved deres egen tid. Fra det øjeblik de blev født, var de vidne til bykulturens uafbrudte vækst og industrialismens altgennemtrængende kraft, de så hvordan landsbyer og marker og engdrag fra den ene dag til den anden forvandlede til betonforstæder og villakvarterer, med indkøbssteder og sportspladser der lyste i natten om kap med fabrikkerne og de store trafik anlæg. De så motorvejene sende store fangarme i alle retninger og skære landskabet i småstykker. Fra fødslen be-

fandt de nye generationer sig i et kalejdoskopisk forvandlingsbillede, en uophørlig accelererende bevægelse, der indimellem føltes som en feber, en sitrende ophidselse der steg og faldt, og indimellem kulminerede i små eksplosioner, som da digitalteknologien med ét brød ud af sin frøkapsel og spredtes overalt i samfundet som musik og computere. Alt skete på en gang, idet vi bevægede os ind i en ny cyklus på vores mysteriefyldte spiralrejse gennem tiden. *

Sammenbruddet

I begyndelsen af halvfjerdserne fremstod sammenbruddet tydeligt for enhver, der ønskede at se det. Mennesket var blevet til en sygdom i biosfæren, denne mirakuløse og elegante, men også sarte organisme, der beskytter os og omdanner solens stråler til næring for os i universets evige dybfrosne nat. Industricivilisationens megastofskifte forrykkede hårfine økologiske balancer. Udsugningen og opgravningen af mineraler og materialer fra jordens indre organer, og derefter sammenblandingen og afbrændingen af de naturlige kemiske bestanddele, skabte en tiltagende selvforgiftning af vores fælles legeme. Sygdommen bredte sig som tungmetaller i fiskene, visne træer i skovene og døende søer og floder, – selv enkelte store havområder begyndte at gispe efter vejret. Syren i luften over byerne åd sig ind i metal og sten og i naturen forsvandt der til stadighed arter af insekter og planter og de store pattedyr blev bestandig truet på eksistensen. Befolkningsekspllosionen og fattigdommen i u-landene medførte en hæmningsløs rovdrift på den vilde natur. Regnskovenes myldrende, fugtige, grønne paradislunge forsvandt med tusinder af kvadratkilometer om året. I Himalaya medførte skovhugsten en lavineagtig erosion af bjergskråningerne og deraffølgende permanente oversvømmelser i lavlandet. For hver time, der gik, lagde ørkenen sin skelethånd på nyt land i Afrika, og overalt i den industrialiserede verden blev jordens frugtbare muldlag udpint, så det forstøvede og blæste bort.

Og for enhver, der ønskede at se det, var det klart, at dette kun var de første smertefulde symptomer på et sammenbrud hvis omfang og konsekvenser ingen rigtig kunne forestille sig.

Vi vidste bare at giften i årtier havde hobet sig op i atmosfæren og i vandet og i jorden og i vores egne kroppe som kemikalier og radioaktivitet, der langsomt lakkede og sivede. Vi vidste kun at det mest fundamentale af alt, rent vand til at drikke blev stadig sjældnere, og at klimaet tilsyneladende var begyndt at ændre sig, og at der muligvis var gået hul i det ozonlag, der beskytter os mod solens farlige stråler.

I den fattige del af verden hvor industrialiseringen kun lige var kommet i gang for alvor, herskede der et fuldkomment økonomisk kaos, efterhånden som de sank i dybere og dybere gæld. Og der hvor nøden og lidelsen var størst, voksede befolkningen uophørligt og klumpede sig sammen i endeløse byer hvoraf der i de største på uforklarlig vis overlevede 10-20 millioner mennesker. Spændingen skærpedes og tolerancen blev mindre, og i denne sidste del af det tyvende århundrede er usikkerheden blevet et fremherskende træk ved hele menneskehedens kollektive sindstilstand. Den militærindustrielle cancer vokser udenfor al kontrol, næret af frygten og begæret spreder den sit dødsmaskineri i hver afkrog af verden og atombomben er for længst kastet i vores bevidsthed. Summen af sammenbrudstegn, krig og terror, sult og forgiftning, arbejdsløshed, vold og hærværk etc. udgør symptomerne på det vi kan kalde dommedagssyndromet. Alle ved det, og vi kan kun leve med denne viden, fordi vi, bevidst eller ubevidst, tror på en snarlig total forvandling, fordi forvandlingen er en del af vores natur. Det er som om vi befinder os forrest i en mægtig bølge, der med ufattelig kraft presser os frem mod et ganske lille hul i en stor massiv klippevæg. Jo nærmere vi kommer, jo tydeligere og mere forfærdende nær er den totale udslettelse, men samtidig bliver også redningens mirakuløse mulighed stadig mere synlig, som den absolut nødvendige korrektion af kursen. Det er som to synkrone bevægelser, den ene styret af maskinens fuldkomne idioti og bevidstløshed og den anden voksende frem af menneskets intelligens og vågnende følsomhed. Kun

hvis de to bevægelser mødes i rette øjeblik, vil vi komme gennem nåleøjet og frelst til den anden side, til en ny verden og en ny begyndelse.

Billedet vender

Samtidig med, at de sidste rester af de ældgamle overleverede kulturer blandt landsbyboere og stammefolk på de sydlige kontinenter og i yderdistrikterne mod nord nu blir absorberet endeligt af den globale industrielle civilisations store overordnede mønster, begynder vi at forstå værdien og betydningen af det som forsvinder, og vi føler smerte ved at se hvad der sker, for vi har intet at sætte i stedet udover ensartetheden. Netop som vi slipper forbindelsen til det som var i tusinder af år, ser vi det tydeligere end nogensinde gennem rejser, film og udstillinger, hører musikken og ser dansene, for alt blir indsamlet nu og registreret, dokumenteret og opmålt og bevaret i arkiver og skoler. Vi lærer at se skønheden, styrken og dybden i det liv, som vores måde at leve på ikke levner plads til her på jorden. Idet vi definitivt mister orienteringen der hvor vi er, graver vi historien frem af fortidens lag af forstenet hukommelse, og blir famlende i stand til at tegne et kort over vores rejse til dette punkt af uvished. Billedet vender, og i vendingen brydes linierne og figurerne fortegnes prismatisk, så det, der kommer, til forveksling ligner det, der går.

Under den stadigt skiftende mentale scenografi på samfundets overflade, findes der i hvert fald én langstrakt bevægelse, der blir synlig omkring århundredskiftet. Videnskaben, der op gennem oplysningstiden nærmest havde monopoliseret forklaringen på vores eksistens og vores oprindelse af materien, fødte på det tidspunkt en helt ny måde at se universet på, omtrent samtidig med at Duchamp med sine readymades nedbrød alle forestillinger om, hvad kunst er. Det billede, folk som Einstein og Bohr tegnede af et univers, hvor tid og rum smeltede sammen til et kontinuum, og afstanden og tiden begyndte at flyde i

forhold til bevægelseshastigheden, hvor energien i sin fundamentale form fremtræder som partikel, eller lige modsat som bølge alt efter synsvinklen, og hvor partiklerne iøvrigt hverken eksisterer eller ikke eksisterer, men optræder i en slags sandsynlighedsmønstre, hvori de har en tendens til at eksistere – det billede lagde grunden til et fuldkomment brud med alle fremskridtseuropæerens vante forestillinger om verden. Den måde fysikerne nu begyndte at tale om verden på, for eksempel som et univers der foldede sig ud af en intethed, hvori hvert punkt rummer uendelig energi, og hvori, som David Bohm, professor i teoretisk fysik, siger, hver lille del rummer hele resten af uendeligheden i sig, er meget langt fra Newtons mekaniske verdensbillede, men påfaldende nær ved den måde som mystikere, yogier og shamaner har set og beskrevet verden på siden tidernes morgen, et univers der ligner en drøm, en kosmisk dans, hvor alt er et, og som William Blake sagde, evighe- den findes i et sekund og uendeligheden i et sandskorn. Og det- te sammenfald er i virkeligheden ikke mærkeligt – hvordan skulle det overhovedet kunne være anderledes i dette nu hvor alle tråde samles. Der er kun den samme verden, og uanset om vi forsøger at begribe den videnskabeligt ved at skille alting ad, eller vi prøver at favne den gennem kunsten eller religionen, så må alle veje ende ved det samme ubeskrivelige. Vi vil aldrig kunne forklare verden eller livet eller skabelsen, kun finde forskellige mere eller mindre tilfredsstillende måder at anskue det eksisterende på. Derfor vender billedet med en genopdagelse af det vi altid har vidst, men samtidig ud fra en ny viden som er nødvendig på dette stadie, nemlig en bekræftelse af intuitionen gennem rationalismen. Det er som et ægteskab imellem de to hjernehalvdele – ja, som det ægteskab mellem Østen og Vesten som den tyske forfatter Hermann Hesse profeterede tidligt i år- hundredet. Billedet vender med en genopdagelse af verden som et levende vibrerende univers, besjælet, fortryllet og magisk – ikke bare igennem den nye fysik, men også f.eks. gennem Freuds genopdagelse af drømmenes og det ubevidstes betyd-

ning og Jungs genopdagelse af myten og alkymien og det ubevidste som et kollektivt fænomen befolket med arketypiske forestillinger. Denne bevægelse har været længe undervejs, og har til stadighed bredt sig, først langsomt men siden med stor kraft, og nu kommer den til udtryk i vores fælles liv som utallige nye former for religiøs bevidsthed og praksis, i interessen for det mystiske og okkulte, og tusinde slags ikke-videnskabelige teknikker til mental og fysisk helbredelse, zoneterapi og akupunktur og ændrede kostvaner, og frigørelsen af det kvindelige aspekt af mennesket, som måske er det allervæsentligste. Billedet vender, og i det punkt hvor vi er, forsvinder dybdeskarphe- den og opløsningsevnen fuldstændigt, og alle mulige modstri- dende kræfter synes at herske i forvirringen. Netop som den gamle teknologi synes at ville tilintetgøre os under et bittert slaggebjerg, smider teknikken sin sodsværtede ham (som vores drømme fortalte at den ville gøre), og flyver op uden en lyd, elegant som en guldsmed, men også dødelig farlig og ubereg- nelig. Maskinerne er begyndt at tænke og sanse, og vi er be- gyndt at tale med biologien i dens eget genetiske sprog. Formo- dentlig er denne udvikling nødvendig, hvis vi skal undgå den totale økologiske katastrofe, men det vigtigste er ændringen af vores bevidsthed og måde at tænke på. Derfor er solfangere og vindmøller meget vigtige symboler på den nye forening med naturen og den vågnende økologiske opmærksomhed, ligesom atomkraftværker er det ultimale billede på ønsket om at be- tvinge naturen. Men vi ved ikke hvad der sker, og vi kender ikke de modstridende kræfters styrkeforhold. Måske genkender vi følelsen i billeder af børn der fødes under vandet, eller af astronauter der svæver vægtløse i rummelrummet, måske gen- kender vi os selv som kosmiske væsner, når vi ser jorden som en grøn paradiso svævende i uendeligheden på billeder taget fra rummet. Fordi det som sker nu, aldrig er sket før, ved vi ikke præcis hvad vi skal se efter, hvad der er vigtigt. Astrolo- gerne siger at vi er på vej ind i Vandmandens tidsalder, og at dette er en transformation af vores bevidsthed, hvor vi efter i

tusind år at have samlet viden og lært os at manipulere med naturen, nu vil vende os mod udviklingen af det indre menneske. Indtil videre har vi ikke bedre begreber end astrologiens til at rumme de store omvæltninger i den sociobiologiske organisme, som vi nu er vidne til.

Det gamle bryder sammen overalt omkring os og billedet vender. Det eneste vi ved med sikkerhed, er at alt vil være anderledes, når vi kommer til den anden side, for det at vi når så langt, betyder at menneskene har forenet sig om det eneste de er fælles om, livet og planeten. Der er hverken grund til optimisme eller det modsatte. Som deltagere i evolutionen må vi have fuldkommen tillid til forvandlingens kunst, den kunst der overskrider alle grænser, og binder det adskilte sammen bag det ydre. Vi kan ikke gøre andet end at åbne os for den skabelsesproces, hvori årsag blir effekt og effekt blir årsag og handlingen målet med sig selv.

Overgangen

Kunstens historie har bragt os her til dette vadested. Bevægelsen af opmærksomheden fra billedets rent repræsentative lag, til de underliggende konstruktive strukturer, og afdækningen af den skabende proces i det hele taget, som var den moderne kunsts væsentligste ærinde, fører kunsten direkte tilbage i mennesket. Kunstens historie er således både historien om kunstbegrebets kontinuerlige udvidelse, samtidigt med at det selvfølgelig også er historien om den kunst, der forsvandt. Det er historien om den alkymistiske transformation og genskabelse af kunsten. Ligesom forståelsen for de filosofiske konsekvenser af kvantemeknikken endnu, efter mere end et halvt århundrede, ikke er trængt ud i en bredere offentlighed, så er også forvandlingen af kunstbegrebet forblevet en hemmelighed. Det skyldes ikke bare den stadigt omsiggribende artbusiness der overdøver alle refleksioner, men først og fremmest den konditionering af vores hoveder som fra en tidlig alder får os til at se tingene alene, som de er blevet beskrevet for os.

I denne rationalistiske, vestlige kultur, plaget af arvesynd og kristen arbejdsmoral, har vi meget bestemte krav til de ting vi vil værdsætte og tage alvorligt. Hvis der er tale om unyttige forhavender som kunst, så kræver vi i det mindste, at det indebærer vanskeligheder for udøveren, at det forudsætter afsavn og slid, derfor forsikrer vi os selv om at uanset hvor let det ser ud, så kræver det den allerstørste dygtighed at udføre, og at netop det at det ser let ud er kunsten. Derfor er det ment nedsettende, hvis nogen siger om et maleri, at det kunne være lavet af et barn på fire år. Vi er med andre ord tilbøjelige til at betragte kunsten på samme måde, som vi ser på et jonglørnummer, selv om den væsentligste del af kunsten i dette århundrede

de ikke kan opfattes som et resultat af tekniske præstationer eller færdigheder i normal forstand. Når Robert Irwing ændrer et rums æstetiske karakter ved svage moduleringer af belysningen, eller Joseph Beuys pakker et flygel ind i filt, så demonstrerer de deres fornemmelser i helt rå form.

Ud over kravet til den tekniske sværhedsgrad, så hører forestillingen om kunstens nytteværdi til en vigtig del af den konventionelle opfattelse af kunsten. Ideen om, at kunsten på en eller anden måde kan lære os at se bedre, er stadig udbredt, og man kan endnu høre den bizarre påstand, at for eksempel impressionisterne fik os til at se naturen på en anden måde. Billederne kan naturligvis registrere, at vi ændrer syn på tingene, at vi for eksempel fra slutningen af forrige århundrede, efterhånden som industrialismen bredte sig, blev opmærksomme på den romantiske skønhed i almuens liv på landet. Det eneste man kan lære af at se på kunsten, er imidlertid hvordan kunsten ser ud. Ved at praktisere maleriet eller ved at tegne kan man til gengæld skærpe sin iagttagelsesevne og visuelle følsomhed, i den forstand har kunsten kun virkelig betydning så længe det enkelte menneske selv arbejder med den.

Her kommer vi til den sidste og mest hårdnakkede og usunde af de konventioner, som forhindrer os i at se kunstens forvandling klart og tydeligt, nemlig ideen om at kunst er noget som kun nogle få udvalgte har talent til at beskæftige sig med, og at det store flertal derfor for altid vil være udelukket fra kunstens verden. Denne idé bygger på en fundamental misforståelse i den europæiske kultur. Vi har simpelthen forvekslet kunst med genialitet, og det giver ingen mening. Vi kan alle have geniale øjeblikke, men genialitet som sådan er et yderst sjældent fænomen, der betegner en særlig menneskelig kapacitet, måske en særlig åbning til det ubevidste. Genialitet kan optræde som en specifik evne på alle livets områder, ja man kan endda være genial til ingenting at foretage sig. Filosoffen Kants definition på genialitet som: »En begavelses mønstergyldige originalitet ved subjektets frie brug af sine erkendelsesevner«

passer kun på de uhyre få personer indenfor kunstverdenen hvis værk fremstår som et aldrig før set univers, og som indbegrebet af en særlig måde at se tingene på. Geniet er som en imponerende naturformation, som man kan glæde sig ved eller undre sig over. Men kunst er noget andet og vigtigere end genialitet. Det er ingen speciel evne, eller rettere det er evnen til at være præcis som vi er, autentiske og nærværende, som i en uskolet håndskrift.

Der er ingen holdepunkter her i overgangen fra det gamle til det nye, ingen kort eller regler vi kan følge, vi må derfor øve os i at praktisere kunsten, hvor vi end er, og lære at centrum findes der hvor vi leder efter det. Men først og fremmest må vi finde en mere dagligdags måde at tale sammen om kunsten på, så mysteriet ikke forsvinder i forklaringer og indpakninger.

Forvandlingens kunst

Godt håndværk i kunstnerisk forstand udvikles, når man glæder sig over arbejdet, det opstår af de kærtegn, som man giver det man holder af. Man blir ikke en god håndværker af blot at gentage den samme handling igen og igen, og det er en almindelig iagttagelse, at det ikke specielt er de med særligt nemme ved tingene, som bliver dygtige indenfor en kunstart eller et håndværk. Dygtigheden vokser frem af lysten, eller rettere behovet – af nødvendigheden. Professionel billedkunst er som regel præget af godt håndværk. Kunstgenstandene er lavet af mennesker, der ved hvad de gør, mange endda så godt at de kan kopiere sig selv uden at man kan se det. Sporene efter kunst i genstanden og det kunstneriske i selve processen har imidlertid intet med håndværk at gøre. En tegning af et barn på tre år kan være lige så meget kunst som en radering af Picasso, for kunsten består i de forudgående valg, lige fra valget af motiv, farver og komposition, og videre ned i valget af pludselig at stoppe en linie her og trykke lidt hårdere med blyanten der. Disse valg udspringer af dybtliggende mentale behov for det ene eller det andet, det gælder både det helt bevidste valg af motivet, og det helt ubevidste valg at afsætte en sort klat i tegningens venstre hjørne. Gennem valg af denne art lærer vi således sider af os selv at kende, som ligger dybest i vores psyke, og vi skærper herved vores evne til at fornemme og føle. Vi blir bedre til at følge vores indskydelser og vi udvikler intuitions-evnen. Kunsten er altså i den forstand et redskab, der hjælper os til at kunne bestemme vores egentlige behov, så vi kan leve efter dem. Denne proces er særligt tydelig i arbejdet med en specifik kunstart, men det er vigtigt at forstå at kunsten findes overalt i tilværelsen. Netop det var hvad Marcel Duchamp de-

monstrerede med fuldkommen klarhed, da han gik ind i et parisisk stormagasin, en dag i 1914, og valgte *sin* ting ud af mængden og derefter udstillede den som kunst. Uanset om vi efter en pludselig indskydelse skifter fortov, måske, fordi vi bedre kan li lyset på den anden side, eller vi giver os til at vælge ingredienser efter fornemmelsen hos grønthandleren, fordi vi har glemt opskriften til aftensmaden, så styrer vi efter de grundlæggende ubevidste behov. Jo mindre distraherede vi er i disse valg, jo mere blir vi autentiske og i overensstemmelse med os selv, og jo mere forvandles vores liv til kunst.

Billedkunsten kan ses som en proces, der er styret af behovet for at rode og for at rydde op, enten i et enkelt billede eller over et længere udviklingsforløb, og netop dette behov for at rode og at rydde op er helt fundamentalt i vores omgang med materien. Oprydningen kan som et brusebad fungere som en kraftig mental renselse, og i oprydningen sker der måske det, at vi spontant anbringer noget et andet sted end vi plejer, fordi den farve eller den form netop på det sted afbalancerer noget i vores psyke. Måske lader vi noget ligge et stykke tid, der hvor det tilfældig har anbragt sig, fordi vi ikke ser det som uorden. Når vi på den måde handler efter kroppens og sindets og situationens mest subtile signaler, når vi som et udslag af fuldkommen nærvær med ét bryder en vane, og gør tingene på én måde, uden overvejelser og omtanke, alene fordi det virker rigtige, så handler vi kunstnerisk. Når vi for eksempel skifter stilling efter at have siddet et stykke tid på samme måde, så er det fordi vi lytter til kroppens signaler, og det medfører også at vi ikke får ondt i ryggen. Kunsten udspringer af viljen til at hele. Når vi sætter to farver sammen, og de harmonerer både indbyrdes og med os selv, så hænger verden bedre sammen end normalt, den er mere hel, og vi kan derfor sige at vi har oplevet noget helligt. Helingen kan vende sig indad i det enkelte menneske eller den kan vende sig ud blandt mennesker alt efter behovet og sindstilstanden, måske engagerer man sig i en gruppe der arbejder for fred eller for at redde en truet dyreart,

dette er symbolske aktiviteter, der skaber balance i sindet, og som først og fremmest er betydningsfulde af den grund. Forvandlingen sker uden vores indgriben, den sker alene fordi vi handler i overensstemmelse med situationens krav. Derfor er øjeblikket helligt når tiden, handlingen og stedet falder sammen i et punkt hvor selv den mindste håndbevægelse bidrager til helheden og harmonien. Forvandlingens kunst er således læren om menneskets behov, det er kunsten i livet, som et instrument til at skærpe følelserne med og alle følelser er i denne forbindelse lige gode og lige vigtige. Heraf følger også, at alle mennesker fundamentalt er lige som kunstnere. Kunsten er en dimension i livet, hvor vi kan handle i fuldstændig tillid til, at hvad vi end gør, så er det tilstrækkeligt. Forvandlingen begynder der hvor vi finder os selv præcis som vi er, med vores fejl og svagheder, der hvor vi opdager at vi kan være dovne og aktive som vi har lyst, fordi summen af anstrengelserne altid slår til i det store fællesskab med solen og stenen og havet og sommerfuglen og aben og mælkebøtten.

Kunstskulturs største synd er at den ved at måle menneskers kunst imod hinanden, efter principper som er videnskabelige og aldeles intet har med kunst at gøre, spreder utryghed, ved at sprede ideen om at nogle menneskers følelser er bedre og rigtigere end andres.

Natur og hobby

Vanskeligheden ved at bestemme vores egentlige behov, og finde ud af, hvad vi virkelig har brug for, bliver særlig tydelige i de perioder af vores liv, hvor vi er koblet ud af samfundsmaskineriets produktion af varer, tjenesteydelser og uddannelse. Vi opfatter disse intervaller som særligt attraktive, fordi vi her kan gøre som vi har lyst, og betegner dem derfor som fri-tid, eller ferie, et ord der i sin etymologiske rod henviser til religiøse festdage. I disse tidsrum, som vi altså anser for at være kvalitativt forskellige fra den tid hvor vi er koblet direkte til samfundsmaskinen, kan vi strejfe omkring på egen hånd i den moderne verdens uendelige varehus, sutte på de mentale billeder, og søge efter oplevelser, der kan fylde vores tilværelse. Men hvad har vi lyst til? Hvordan vælger vi i dette endeløse udbud? I en civilisation uden fælles kultur må hver især finde sine egne interesser, sin helt egen hobby, og netop i dette terræn hvor identitetsløsheden sættes på prøve, har maskinen alle muligheder for at vikle os ind i sit deodorantiske bedrag, og til hæmningsløst at formere sig i os. For at »opleve« noget, må vi udskille og afgrænse bestemte områder af livet og gøre dem til genstand for hele vores opmærksomhed, og denne fragmenterende aktivitet gør alle sammenhænge usynlige. Naturen bliver således til et fænomen forskelligt fra os selv, som kun kan »opleves« hvis vi gør noget i forhold til den, hvis vi instrumentaliserer interaktionen ved at fiske eller måske fotografere. På den måde blir livet mere virkeligt, når vi begrænser det til formaliserede spil, på samme måde som spændingen stiger når vi måler præstationerne inden for for eksempel kunst eller sport i forhold til hinanden. Ved at isolere elitepræstationerne, og projicere dem op som idealer på den centrale scene, hvor alt er

større end livet, skaber vi normdannende standarder, som uhindret og bevidstløst kan kopiere sig ud i fællesskabet som stereotype handlingsmønstre, forbundet med særlige former for udstyr, redskaber, uniformer og attituder. Specialiseringen af vores aktiviteter i lukkede cirkler og tingsliggørelsen af tiden, fjerner os fra hinanden og fra os selv. Hvis vi opfatter naturen som noget, vi går ud i, så finder vi den aldrig. Hvis vi opfatter sundhed som identisk med kondisko og joggingdragt, så finder vi aldrig ud af, hvornår vi har lyst til at løbe. Det eneste vi ser, er det mentale billede, alt andet mister vores interesse. Naturen blir identisk med elitedyrene som vi præsenteres for dem i TV, de store rovdyr, der jager i slow-motion på savannen, og vi kan ikke længere føle, at den skiftende himmel over byen, for ikke at tale om svingningerne i vores egen energi, skulle være noget mellem os og naturen. Fordi maskinen hele tiden er i stand til at udfylde ethvert ønske med en passende vare, så når vi aldrig at opdage, hvad det er, vi egentlig savner, det som vi får tilbudt virker i sin ydre fremtoning mere perfekt end noget, vi selv kunne finde på. Vores fællespsykiske tyngdepunkt er gennem forbrugerismen flyttet mod et stadigt mere ungdommeligt stadie. Denne pinlige tilstand bliver for eksempel synlig i måden, hvorpå visse ældre kvinder holder fast ved en ungdommelighed i påklædningen, som får deres alderdom til at fremstå grotesk. Vores bevidsthed er udsat for et konstant bombardement af kommerciel propaganda, som i stigende grad gør det nødvendigt for os at finde et indre kompas at navigere efter. Det eneste vi kan være sikre på er, at hvis vi bestandigt skal have mere af et eller andet for at blive tilfredse, så er der noget galt, uanset om det er heroin, penge eller sportsudstyr. Fra dette punkt må vi hver især søge vores informationer direkte igennem sanserne og intuitionen. Det er derfor vigtigt, at vi forstår, at kunsten intet har med kreativitet eller fantasi at gøre, selvom den både kan føre til kreativitet og fantasifuldhed. Kunsten er det modsatte af hobby, kunsten er det som heler livet bag overfladens fragmentering. Det er kunsten som

pludselig får den stakåndede jogger til at stoppe op og se forårsskoven, selvom han eller hun er bagefter tidsplanen.

Ligesom pilgrimmen rejser til det hellige sted, for at finde helligdommen i sig selv, så forvandler mennesket sig igennem kunsten til natur, alene ved at iagttage naturen i sig selv.

Hemmeligheden

Forvandlingens kunst forudsætter tillid, men den skaber også tillid, sådan er det store mysterium, der binder verden sammen bag overfladen og fragmenteringen. Mysteriet gemmer sig for os, men ser man det først ét sted, så er det straks efter overalt, og så – netop som man blir bevidst om hvad der sker – forsvinder det igen. Det kan ikke forklares og aldrig fremkaldes med vilje. Som når et barn samler en sten op på stranden og pludselig står med lykken i hånden. Forholdet mellem barnet og stenen er dybt hemmelighedsfuldt, fordi ingen andre har de samme forudsætninger for at vælge netop denne sten. Den er noget særligt, selvom den for alle andre ligner en ganske almindelig sten, det føles godt og trygt at røre ved den. For barnet er det som om stenen har forstået noget ingen andre har, som om den har ladet sig finde med vilje. Hemmeligheden, mysteriet, det der ikke kan siges med ord, er det som findes dybest i vores fællesskab. At ville fortælle alt om sig selv, er derfor det samme som at ville gøre sig selv til ingenting. Det som betyder alt, forsvinder i sproget.

C.G. Jung kommer med et eksempel på dette mærkelige forhold i sine erindringer, hvor han fortæller om Pueblo-indianerne, som han besøgte i New Mexico: »Pueblo-indianerne er meget lukkede og helt utilgængelige, når det drejer sig om religiøse spørgsmål. Luften var fuld af hemmeligheder som var kendt og bevidst for alle ... det drejede sig om en vital hemmelighed, som indebar fare for den enkelte såvel som for kollektivet, dersom den blev forrådt. Hemmelighedens bevarelse giver puebloerne stolthed og modstandskraft. Den giver sammenhold og enighed, og det må regnes for givet at puebloerne fort-

sat vil bestå som individuel kollektivitet, så længe deres mysterier ikke forkastes eller afsløres.»

Kunsten bringer os i kontakt med den fælles hemmelighed, og gør det muligt for os at finde tilbage til det sted, hvorfra al begyndelse udspringer. Vi kan ikke tænke os til, hvordan vi skal leve, men vi kan føle os frem gennem den strøm af liv, der fylder selv den mindste del af universet med fuldkommen mening. Kunsten *er* hemmeligheden, det usynlige kompas, der i sig selv er uden substans, men som alligevel sætter sine spor i den sanselige verden, fordi ånden nødvendigvis aftegner sig i materien gennem handlingen. Men denne konsekvens er sekundær og i virkeligheden uvæsentlig, for der er ikke noget mærkeligt i, at verden former sig harmonisk omkring os, hvis vi er harmoniske indvendig. Hæfter vi os imidlertid ved denne æstetiske dimension i den fejlagtige tro, at den er målet med vores bestræbelser, medfører det den skæbnesvangre antagelse, at kunst er identisk med forfinelse i det ydre med smag og kunsthåndværk, og vi bliver pludselig imponeret af os selv og vores egen dygtighed, og mister herved kontakten til det bagvedliggende og primære. Kunsten kan ikke fortælle os noget, som vi ikke ved i forvejen. Hemmeligheden er, at vi nok kan genetablere et førstehåndskendskab til det ubevidstes symbolik ved at søge ind i drømmenes verden, men at symbolernes kraft forbliver i det ubevidste, uanset hvordan vi afbilder dem.* Hvis barnet forsøger at forklare sit forhold til stenen i lommen, forsvinder dens magi, derfor er hemmeligheden hellig og det hellige hemmeligt i forvandlingens kunst.

*Mennesket har altid været klar over, at det ubeskrivelige bliver formindsket, hvis man forsøger at gøre billeder af det. Mest kendt som eksempel herpå er billedforbudet i den islamiske kulturkreds, men for eksempel også de tidlige buddhister nøjedes med at afbilde Buddha som et sæt fodaftryk eller en tom stol.

Kvantespring

Vi kan opfatte verden, fordi vi har den i os. Vi opfatter bly som bly og vand som vand, fordi begge substanser findes i os. Verden trænger igennem sanserne, og spejler sig i menneskets indre, og vi forstår den, fordi vi genkender det, vi ser. Vi opfatter lyset, fordi en del af vores eksistens er lys.

Alt stof er energi. Forskellen på bly og guld er forskellen i energiens strukturering. Energien materialiserer sig i atomet, som mønstre af bølger og vibrationer, der befinder sig i uophørlig bevægelse, forsvinder og blir til igen. Arten af disse mønstre bestemmer stoffets fremtrædelsesform, og holder det stabilt, selvom mønstret i sig selv hele tiden forandrer sig under påvirkning fra de omgivende mønstre, bølger og vibrationer. Forandringen fra en form til en anden sker ikke flydende, men i pludselige spring uden mellemstadier. Enten befinder atomet sig i den ene tilstand eller også i den anden, men samtidig har det alle tilstande i sig som mulighed. Atomets transformation mellem forskellige energiniveauer betegnes i fysikken som kvantespring.

Også bevidstheden er energi, og psykologisk bevæger vi os i spring mellem forskellige adskilte niveauer. Indsigt kommer pludselig, på én gang, vi kan ophobe viden gradvis, men som mennesker udvikler vi os i spring, og til hvert spring i den ene eller den anden retning svarer helt forskellige sandheder og formationer af liv. På et psykisk niveau er floden, som er vandet der strømmer forbi, aldrig den samme, men på et andet kvant er floden, som er vandets strøm, altid den samme. Mennesker der befinder sig på forskellige psykiske niveauer, har meget vanskeligt ved at tale sammen, fordi de refererer til hver deres virkelighed. Således siger den gamle til den unge: »Jeg

ved alt om dig.« Og den unge svarer: »Du ved intet om mig, for livet leves helt anderledes nu end i din tid.« Og den gamle smiler og siger: »Men alt er dog stadig det samme.« Hver især har de ret set fra deres eget synspunkt.

På et psykisk niveau oplever man, at alt i verden er godt, og fuldkomment som det er, at intet er mere betydningsfuldt end noget andet, fordi alt hænger sammen og kun giver mening på den måde. På dette niveau er det indlysende at vi helbreder verden, når vi helbreder os selv, fordi vi hver især rummer hele universet i os. Derfor forekommer enhver stillingtagen til godt og ondt i livet både verdensfjernt og sentimentalt. På et andet psykisk niveau fremstår verden fundamentalt som lidelse og smerte, i et opgør mellem gode og onde kræfter, og enhver, der ikke tager stilling til og del i denne skæbnestrid, forekommer utilgivelig kynisk og verdensfjern.

De forskellige psykiske niveauer eksisterer i os på én gang, og vores bevidsthed skifter imellem dem, alt efter hvordan energien flyder, og hvilke påvirkninger, vi er udsat for. Vi har alle en potentiel Hitler i os – og en Jesus. Når vi er vrede, så *er* vi vreden, når vi elsker, så *er* vi kærlighed. Når vi synger, så *er* vi sangen, og ser vi opmærksomt nok på en solsikke, så *blir* vi farven gul. I billedkunsten demonstrerer de forskellige typer af kunstgenstande forskellige psykiske niveauer. Den amerikanske maler Ad Reinhardts simple geometriske malerier, der er omhyggeligt udført med mange lag af laserende maling, omtrent som meditationsobjekter kan ikke på nogen meningsfuld måde sammenlignes med for eksempel den belgiske surrealist René Magrittes afbildninger af paradokser i symbolernes verden. Billederne repræsenterer hver deres univers, og de har ikke andet tilfælles, end at de er resultatet af, at to mennesker har fulgt hver deres individuelle behov.

Kunstskulturs totalbillede af tusinder forskelligartede objekter er som en Rorschach-test, hvori man kan finde billeder frem, der svarer til ens egne skiftende sindstilstande, måske lidt på samme måde som hinduerne kan vælge deres personlige gu-

der blandt utallige mulige. Behovet for at finde en personlig stil i billedkunsten er et aspekt af det grundmenneskelige behov for at være enestående og noget særligt, og dog alligevel som alle andre en del af helheden. Sindet forklæder sig for sig selv i sin forføriske slørdans, og for at følge dansen uden at blive viklet ind i slørene, må vi holde identiteten flydende, og lade selvet finde sig til rette i springene mellem de forskellige psykiske niveauer, hvor det som er rigtigt i det ene øjeblik er forkert i det næste, og omvendt.

Balancedynamik!

Dette er alle muligheders tid, her blandt rigdommene i den industrielle civilisation. Alting bevæger sig omkring os, og flyder forbi, og aldrig har vi friere kunnet vælge, hvordan vi vil leve, og hvad vi vil tro. Det er ikke mærkeligt at både rådvildheden og den organiserede manipulation af vores behov, længsler og drømme er tiltagende.

I tusind år forsøgte religionerne at ensrette vores bevidsthed og kontrollere vores liv, og binde os til sig med frygtens usynlige bånd. Sorte ideer om hellig krig og udvalgte folk blev ned-sænket i vores tankeverden, og vi kom til at tro, at alle der ikke besad og underkastede sig vores hellige skrift ikke bare levede i angst og uvidenhed, men tillige var fordømte i det ondes vold. Senere, da de gamle autoriteter mistede deres kraft, lagde vi vores håb i socialismens løfter om lighed og broderskab, og vi tilbad det teknologiske fremskridts skinnende emblem som den nye frelser. Men nu er der hverken nogen gud eller noget fremskridt, som vi kan sætte vores lid til. Der er ikke noget kosmologisk system, der forklarer livet for os, og ikke nogen stor og indiskutabel sandhed, som vi skal leve op til. Uanset hvad vi foretager os, er der ingen, som kan true os med fortabelse i helvede, der er ingen traditioner, der forpligter os, intet tabu som ikke lader sig overtræde, vi kan selv vælge, vi kan gøre som vi har lyst, vi er frie! Det var denne eksistentielle situation som Nietzsche fødte sit overmenneske til at leve i, men vi er ikke overmennesker, vores tillid til den kosmiske intelligens der har skabt os, er ikke tilstrækkelig stor. Derfor breder nye former for religiøs fundamentalisme sig overalt i verden, ovenikøbet i mere sindsformørkede versioner end nogensinde tidligere. I de fattige lande sker det som en reaktion imod den vestlige kul-

turs mentale imperialisme, og i vesten sker det som en reaktion på omskiftelserne og den tiltagende usikkerhed. Den materialistiske ateisme har efterladt et tomrum, der har gjort det nødvendigt at søge efter en autentisk åndelig kultur, men indtil videre er denne søgen, først og fremmest, endt i ejendommelige nyreligiøse bevægelser, præget af komplicerede, guruistiske systemer og dybt suspekter, multinationale organisationer. Behovet for sikkerhed, forklaringer og formål har fået de mest følsomme af os til at flygte fra livet ind i alle mulige kultiske loger, og forskelligt andet »new age« nonsens. Forvandlingen af kulturen kan imidlertid ikke begynde andre steder end i kunsten, med skærpelsen af følsomheden og undersøgelsen af de faktiske behov i et åbent udogmatisk fællesskab.

Siden enevældens ophør har vekselvirkningen mellem socialister og konservative sikret os imod despotiet i det politiske system. Nu flytter vores fokus sig langsomt, og de forskellige mer eller mindre fiktive særinteresser, som politikerne hidtil har varetaget, bliver stadig vanskeligere at få øje på, mens den fælles nødvendighed står stadig skarpere i billedet. Det eneste, der ser ud til at betyde noget, er hvordan vi forvandler verden uden at destruere os selv, og hvordan vi får kanaliseret teknologiens ny følsomhed over i samarbejdet med biosfæren. Kunsten lærer os, at balancen i livet ikke er statisk, men tværtimod beror på en dynamisk udveksling af energi, og en bestandig korrigerende af temperaturen og andre vitale forhold. I hver enkelt situation må vi vælge på ny, velvidende at ethvert valg også rummer et fravalg, ligesom den viden vi tilegner os, skaber en tilsvarende mængde af ikke-viden. Valget er som en køl der deler verden i rigtigt og forkert, i yin og yang og Gud og Djævel. Foran skibet og bagved er havet helt, men netop der, hvor stævnen kløver vandet, eksisterer frihedens paradoks. Vi kan selv bestemme kursen, og gøre som vi har lyst, men vi er samtidig nødt til at rette os efter vindforholdene og de underliggende havstrømme, hvis vi vil undgå at havarere. Friheden består således i at acceptere og anerkende nødvendigheden. For-

vandlingens kunst kræver derfor at vi handler i overensstemmelse med balancedynamikkens grundliggende princip, nemlig at det kun giver mening at gøre det, som skaber harmoni i den enkelte situation. Vi kan ikke gøre andet end at spise hvis vi er sultne, eller være sure, hvis det er det vi er, eller brække benet hvis vi falder tilstrækkelig uheldigt. Handler vi under indflydelse af en eller anden form for propaganda, for eksempel for eller imod rygning, så mister vi uvægerlig orienteringen i os selv, og forbindelsen til livet. Vi kan intet betydningsfuldt lære, før behovet for viden er opstået, på den måde bevæger energien sig i dynamisk skiftende balanceforhold overalt i den store krop, overalt udveksles der elektriske impulser og kemiske koder og signaler af farve og duft, og der er ingen faste holdepunkter, og intet universelt system, kun denne flydende og konstante balancedynamik. Derfor findes kunsten uden for alle systemer og ideologier og fastlagte tankebaner, og derfor eksisterer kunsten alene for sin egen skyld. Der er intet mål at styre efter, rejsen, livets kvalitet, er målet i sig selv, og hvert menneske har sin individuelle måde at være kunstner på. Uanset hvor vi er, befinder vi os i altings centrum og ved universets yderste grænse.

Ritualet

Fremskridtets historie er i høj grad historien om afritualiseringen af vores kultur, oplysning og undersøgelse trådte i stedet for den overleverede tradition, den rationelle tanke splittede kulturens sammenhængende krop, og indlevelse blev afløst af indsigt. Ritualet lader sig imidlertid ikke udrydde, alene fordi ord der siges tilstrækkelig ofte, mister deres betydning og bliver til magiske eller meningsløse formularer, og fordi symbolske handlinger automatisk akkumulerer betydning, for hver gang de gentages. Da det borgerlige demokratis maskine til fordelingen af magt afløste feudalismens ældgamle rituelle samfundssystem, var idealet at fornuften og argumenterne nu skulle herske, men i dag kan enhver se at det politiske spil får en mere og mere rituel karakter, hvor image og symbolske handlinger vejer tungere end argumenter. Sådan går det, fordi det rituelle sprog er det stærkeste vi har. Det taler direkte til det ubevidste, og skaber helhed igennem den spontane accept af billedet, i modsætning til fornuftens sprog, der gennem analysen skiller verden ad. Men ritualets sprog er farligt i en kultur, hvor vi alle er rituelle analfabeter, uden nogen form for magi, der kan beskytte os. Vi er forsvarsløse, hvis vi bliver udsat for et rituelt sprog, der rammer os tilstrækkeligt præcist, som det for eksempel skete i Tyskland i trediverne.

Fordi det vi kan vide, og være bevidste om, udgør en så forsvindende lille del af virkeligheden, er det vigtigt at vi begynder at forstå ritualets betydning. Ritualiseringen af kulturen er både uundgåelig og ønskelig, ligesom det er uundgåeligt og ønskeligt, at der efter en periode med store omvæltninger og voldsomme kriser, følger en periode hvor der hersker stabilitet, ro og fordybelse. Ritualet er grundlaget for enhver autentisk

kultur, for kun gennem den rituelle aktivitet kan vores forskellige livsmønstre begynde at svinge kollektivt sammen. Vi kan ikke konstruere os frem til nye ritualer, ligesom vi ikke kan genanvende gamle ritualer og æstetiske koder, for i sig selv er ritualet jo kun en tom gestalt. Som kunsten må ritualet opstå indefra, som et svar på et behov, som en umiddelbar nødvendighed. Ritualiseringen udspringer af foreningens princip. I den rituelle livsform er indsigten i livet og forståelsen af kosmos integreret i hverdagen, på en måde så trivialiteten til enhver tid kan åbne sig, og give udsyn til livets dybeste sammenhænge. Således forvandles kulturen gennem ritualiseringen til kunst, og videnskab, religion og kunst forenes i et visdomsfelt, der giver fuldkommen mening uanset hvilket niveau, man befinder sig på, fordi meddelelsen overalt er den samme, nemlig at vi i sidste ende udgør *en* bevidsthed og *en* organisme, og at vi som mennesker ikke står udenfor, men er en del af den evolutionære proces. Ved igennem ritualet at tale naturens eget cykliske sprog, bringer vi kulturen i fase med de livsenergier, der er naturen både indeni og udenfor os. Den rituelle kultur åbner for den frihed som kun findes i gentagelsen, fordi livet og kunsten fra dette punkt kan flyde uhindret, uden hæmmende bagtanker og strategiske overvejelser, uden ideer om nyttighed og fremskridt og uden angst for at være ved siden af. Ritualiseringen gør det muligt for os, ikke bare at handle og at være sammen, men også at føle sammen.

Forvandlingens kunst fører os ind i den rituelle kultur ved at flytte vores opmærksomhed fra overfladen og materialiteten, til det bagvedliggende uhåndgribelige og mysteriefyldte. Før eller siden vil der opstå en æstetik, der afspejler vores dybeste ubevidste behov, og vi vil lære hengivelsens kunst, og igen forstå offerets betydning, men det vil ikke være en bevægelse tilbage mod noget der var, blot et resultat af at det i længden ikke kan være anderledes. For fremskridtseuropæeren er tanken om at skulle leve i en rituel kultur, som et kvælende mareridt, en slags levende død, men det, der på afstand synes stivnet og

ubevægeligt, kan ved nærmere eftersyn vise sig at være i stadig strømmende bevægelse, som floden, en uophørlig kilde til liv og fornyelse. Hvorimod det som tæt på forekommer at være i stadig forandring og hektisk bevægelse, set på afstand kan vise sig at være en karrusel, der bare kører rundt og rundt og rundt.

Forelskelse og kærlighed

Engang levede mennesket i et direkte spontant forhold til det ubevidste, uden at ønske andet end blot at være til, ligesom barnet. Senere bragte fremskridtets kultur os over i en pubertetsagtig verden, hvor den ene forelskelse bestandig afløser den anden, hvor vi hele tiden ønsker at ændre alt, uden dog nogen-sinde at blive tilfredse. Men forelskelsen kan med tiden føre til kærlighed, og denne modningsproces er måske det, som er ved at ske i verden lige nu. Hvis vi siger at forelskelsen er en slags projektion af selvet over i forelskelsens objekt, så er kærlighe-den det modsatte, nemlig forglemmelsen af selvet. Kærlighe-den er symboliseret af ægteskabet, foreningen af de komple-mentære kræfter i en tilstand af dynamisk balance. I denne til-stand findes ubegrænset følelsesmæssig næring, fordi selvet ikke længere er isoleret og delt, men forenet og helt. Et barn kan glemme sig selv i legen, og barnet kan forvandle sten til guld og glas til ædelstene. Kunsten er den samme uanset hvil-ken form den antager. Den alkymistiske forvandling af kunsten til liv er samtidig en forvandling af livet til kunst, og ægteska-bet er en hemmelig og mystisk pagt, som en enkeltperson kan indgå med sig selv, ligesom en kultur kan tage naturen til brud. Forvandlingen af kulturen og forvandlingen af kunsten sker i det øjeblik grænserne ophæves, ikke bare imellem kunsten og livet i almindelighed, men også imellem det som er privat og det som er fælles. I den kommercielle kultur køber vi os fri af hinanden, og betaler for ikke at blive involveret. Kunstmarke-det er således en handelsplads for følelser, sensibilitet og livs-yringer, som man risikofrit kan erhverve sig for penge, men det som på denne måde er til salg, er ikke andet end symboler, der skjuler den almindelige følelsesløshed og mangel på livsyt-

ringer. For kunstsamlere er dette ikke nødvendigvis et problem, for det at opbygge en kunstsamling er i sig selv en kunstnerisk aktivitet. Heller ikke for galleriejererne, eller den kunstner som først og fremmest er interesseret i handelen, betyder varens karakter noget særligt. For fællesskabet er denne transaktion derimod aldeles skadelig og deformerende, for den får os til at se efter kunsten, der hvor den ikke er.

Set fra kærlighedens position er blandingen af kunst og handel, som blandingen af ild og vand, ilden slukkes og tilbage blir bare koldt, vådt mørke. Den kunst som alene eksisterer i kraft af markedet, det vil sige størstedelen af de kunstgenstande der møblerer industrikulturen, er ikke særlig vigtige, fordi hverken markedet eller genstandene i sig selv gør nogen forskel. Om kunstkultens ressourcer er store eller små, om der bliver holdt mange udstillinger eller få, er uden betydning. Det eneste som i denne forbindelse er af stor værdi, er selve kultens eksistens som et overlevelseselement for ideen om kunsten, som et åbent forum for undersøgelsen af hvad kunst er, og som samtaleplads. Forvandlingen af kunsten vil sandsynligvis foregå helt andre steder, end hvor vi forventer det. Udvidelsen af kunstbegrebet er en udvidelse af det kollektive bevidsthedsrum, og det er ikke noget hverken kunstnerne eller kulten omkring kunsten alene har indflydelse på. Vi kan hver især kun være enzymer i denne proces, ved at finde ud af for os selv hvad kunst er, ved at finde alkymisternes guld, som er guldet i os selv, ved at finde sandheden i skønheden, som er skønheden i os selv. Vi søger det vi mistede engang i vores barndom, det vi sommetider genkender i kunsten. Ja! Derfor er stor kunst det samme som stor genkendelse. Paradokset er at vi intet kan gøre, og at netop det intet at gøre kræver hele vores opmærksomhed. Vi må have tillid til at kulturen, ligesom den enkelte person, udvikler sig imod større modenhed. Vi ved jo, som zenbuddhisterne siger, at foråret kommer, og at græsset gror af sig selv, uanset hvad vi foretager os. Vi er en del af samme store organisme,

vi er som biologen Priogine citerer filosoffen Michael Serres for at sige, hvirvler i den samme store strøm af energi.

En dag vil vi forstå kunsten, og i det øjeblik vil vi glemme alt om hvad kunst er, og hvad det var. Der vil være malere og sangere og digtere, som der vil være helbredere, skræddere og kokke, men der vil ikke i lang tid være behov for kunstnere til at vise os, hvad det er vi mangler.



Kunsten er ikke noget frit i luften svævende og kunstneren er et menneske som alle andre og afhængig af de samfundsmæssige og kulturelle vilkår som nutidsmennesket lever under.

Vi befinder os på alle områder i en forvandlingens tidsalder, meget som vi anså for ubrydelige sandheder har vist sig uholdbart og forestillingen om en progressiv udvikling er blevet utopi. Den teknologiske og elektroniske tidsalder vi er på vej ind i vil tvinge os til at ændre mange af vore synspunkter – også indenfor kunsten.

Det er denne kunstens forvandling Skeel og Skriver behandler i bogen og de drager så spændende slutninger af deres undersøgelse som, hvadenten man er enig eller ej må opfordre til en nødvendig debat som er hårdt tiltrængt på den hjemlige kunstscene.

CHRISTIAN SKEEL (f. 1956) og MORTEN SKRIVER (f. 1954) er begge billedkunstnere.