

Martin Blok Johansen og Ole Morsing

“En sværm af skyer, som skal tænkes”

– en diskussion af kultur, kunst og æstetik

Abstract

These days there are many different understandings and definitions of the term aesthetics. Sometimes it is regarded as identical to the pleasing or the sensual, other times it has a more workaday meaning, being associated with e.g. a well-stocked lunch table. The common denominator, however, is that aesthetics is understood as something that can be recorded in the real world, having been assigned an independent existence. The concept has thus undergone ‘ontological dumping’, by which we understand that an analytical concept has become a “thing in the world”, i.e. an epistemological state has been transformed into an ontological state. The problem with this is that what can potentially be used to understand has instead turned into something to be understood. In the endeavour not to downgrade the epistemological dimension in favour of the experiential dimension, we attempt in this article to re-establish aesthetics as an analytical concept: Something to be seen with – instead of something that is seen. In addition, we put it into perspective alongside culture and art, which we feel has undergone the same ontological dumping. The article concludes with some reflections on the implications this may have for educational practice. As its theoretical springboard, the article takes the philosopher Jean-François Lyotard, drawing its exemplary material from the Norwegian author Karl Ove Knausgård.

Nøgleord

Æstetik, kultur, kunst, pædagogik, Knausgård, Lyotard.

1. Indledning

I *Sjælens Amerika* skriver den norske forfatter Karl Ove Knausgård, at troen på kunsten er en “vilje til at overskride det materielle”. Han skriver det i forbindelse med en analyse af fotokunstneren Francesca Woodmans billeder. Kort efter fremhæver han, at “det immaterielle, der ligger i forestillingen, blikket, og som med andre ord er en indre størrelse” ikke blot findes i de eksistentielle og æstetiske spændinger, men også i forholdet mellem den virke-

Martin Blok Johansen, VIA University College, Danmark
E-mail: blok@via.dk

Ole Morsing, Aarhus Universitet, Danmark
E-mail: ideom@cas.au.dk

Studier i Pædagogisk Filosofi | www.ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/spf | ISSN nr. 22449140

Årgang 3 | Nr. 2 | 2014 | side 1-20

lige, reelle krop og beskuerens forventninger om den”.¹ I *Gestus* skriver den franske filosof Jean-François Lyotard tilsvarende, at det immaterielle er det afgørende ved kunsten, fordi et kunstværk ikke blot er et fænomen blandt andre fænomener. Kunstværkets sted er ikke i verden og er ikke underlagt bevidsthedens begrænsninger, men kunstens kvaliteter lever af den transcendens, som kunstværket rummer et løfte om.²

Hermed har vi citeret og præsenteret de to forfattere, som kommer til at spille en afgørende rolle i denne artikel.

Hvis det ikke er rigtigt, at der – som Knausgård og Lyotard skriver – findes en immateriel dimension, vil livet være målbart, hvilket konkret vil sige, at alle livets orienteringspunkter ville blive empiriske med kompetencer, innovation og evidens i fokus. Vi vil i det følgende ikke konstruere en negativ identifikation med denne problemstilling og altså ikke angribe den omsiggribende tendens til at tænke alt i kompetencemål, innovation og evidens. I stedet vil vi vende os mod æstetikken, kulturen og kunsten for ad den vej at udvikle og kvalificere vores argumentation.

Herfra tilbage til den første af vores hovedkilder, Karl Ove Knausgård, der som kunst- og litteraturstuderende i slutningen af 1980’erne og begyndelsen af 1990’erne er vokset op med en form for tænkning, der repræsenteres af den anden af vores hovedkilder, Jean-François Lyotard. Lyotard er en af de såkaldte poststrukturalister i Frankrig, som fik deres egentlige gennembrud i forlængelse af – og nogle gange som en del af – marxismen i 1970’erne, og som også tæller navne som fx Foucault, Derrida, Deleuze og Serres. De toppede hitlisten i 1980’erne, nogle af dem med bl.a. Lyotard som en såkaldt begærtsfilosofi, og hvis man skal være grov, var det 1968-ungdomsoprørets sidste desperate forsøg på at italesætte eller forskrive sig selv, hvor det at begære mere eller mindre skjult viste sig at betyde ‘at tilbede’, og da man ikke mere kunne tilbede proletariatet, måtte man tilbede sig selv. Hvis man skal være flink, var det et forsøg på at forstå, at håbet om samfundsforandringer ikke mere kunne hentes i proletariatet som samfundets drivkraft.

Knausgård henviser en del steder fragmentarisk til mange af disse poststrukturalister og netop de nævnte: Foucault, Derrida, Deleuze og Serres, men det kan naturligvis ikke vides, i hvilket omfang Knausgård er direkte eller indirekte påvirket af Lyotard. Uanset hvad, påstår vi ikke, at Knausgård (u)bevidst er en form for poststrukturalist, men at han derimod på sin helt egen måde indoptager nogle væsentlige dimensioner heraf, som ellers er blevet skyllet væk igen som en del af det postmoderne.

Lyotard er netop kendt for i 1979 at have udgivet *Viden og det postmoderne samfund*, der skulle vise sig at blive den postmoderne bibel. Men det, der er vigtigt her, er, at Lyotard som oprindeligt marxist forlader marxismens drivkraft, dialektikken, som lever af modsætningernes enhed og kamp, til fordel for hvad han kalder ”striden” (*différend*). Han forklarer selv, hvad han mener med en strid:

1 Karl Ove Knausgård, *Sjælens Amerika: tekster 1996-2013* (København: Gyldendal, 2014), 42.

2 Jean-François Lyotard, *Gestus* (København: Det kgl. danske Kunstakademi, 1992), 22ff.

Til forskel fra en retsstrid vil en strid være et tilfælde af konflikt mellem (mindst) to parter, som ikke kan afgøres retfærdigt, idet der mangler en domsregel, der kan anvendes på begge argumentationer. At den ene argumentation er legitim, medfører ikke, at den anden ikke er det.³

En strid er en konflikt mellem to parter, hvor det er umuligt at afgøre, hvem der har ret, fordi der ikke eksisterer en universel domsregel, som kan anvendes på begge argumentationer. Hvis ideen om retfærdighed skal fastholdes, forudsætter det således, at enhver form for dialektisk tænkning og konsensual tænkning forlades. Hvis man som Lyotard ikke vil ændre stridens præmisser, er det med sikkerhed kun muligt at sige noget om de spor, striden har efterladt, og det er sproget fortrinligt til. Men opgaven er også at kunne sige noget om, hvad der for mennesket ligger bagved eller i selve handlingsforløbet, hvor det er afgørende, hvordan man forstår kultur, kunst og æstetik, og det er disse dimensioner af striden, som har interesse her.⁴ Helt afgørende i denne forbindelse er det, at Lyotard ikke kun ser på emancipation som et ideelt alternativ til de herskende forhold. Emancipation er faktisk et ideal, systemet på nogle punkter selv søger at realisere, fx i forhold til arbejde, køn, race og kommunikation; så når man kritiserer, må man være klar over, at det kan virke kontraindationelt. Hvis man ikke er opmærksom på dette, vil kritikken bidrage "til at forvandle eventuelle tilbageværende meningsstridigheder [differends] til retsstridigheder [litigations]"⁵

Vi vil i det følgende åbne for de potentialer, vi ser i begrebet æstetik. Det kræver blandt andet, at æstetikken også ses i en kontekstuel sammenhæng med kulturen, og at det afklares, hvordan æstetik skal forstås i forhold til kunst. Det er således disse tre begreber, *æstetik*, *kultur* og *kunst*, vi vil analysere i de kommende afsnit, inden vi reflekterer over, hvilke konsekvenser æstetik kan have for en pædagogisk praksis. I hele denne analyse vil Karl Ove Knausgård og Jean-François Lyotard være vores udfordrende og provokative sparringspartnere.

2. Æstetik

Æstetik er et begreb, der er særdeles vanskeligt at afgrænse og definere. Det er ofte uklart, om det er identisk med det skønne eller med sansning eller smag. Adskiller æstetik sig fra kunst og kultur, og er det sublime en anden og mere attråværdig æstetik end det skønne? Det kan også diskuteres, hvilke relationer æstetik har til kreativitet og innovation, og hvilken rolle det hæslige eller grimheden spiller. Er det overhovedet muligt at sætte grænser for det æstetiske, og har tænkning slet ikke noget med æstetik at gøre?

3 Jean-François Lyotard, *Lyotard og striden. Læsninger af Le différend* (Aarhus: Slagmarks Skyttegravsserie, 1990), 27.

4 Lyotards forestillinger om striden er af andre teoretikere blevet udbredt via ordet 'asymmetri', fx som asymmetrisk krigsførelse, dvs. terror imod overmagten, eller som asymmetriske begreber hos Koselleck, dvs. begreber, der udelukker gensidig anerkendelse og som bl.a. kan mødes i Carl Schmitts konflikttænkning.

5 Jean-François Lyotard, *Muren, golfen og solen: en fabel* (København: Det kgl. Danske Kunstakademi, 1993), 8.

Når man forsøger at definere æstetik, inddeler man typisk i tre forskellige kategorier med tre forskellige betydninger, som trækker på disse nævnte forståelser. En klassisk betydning, hvor æstetik omhandler det skønne eller kunsten, en anden hvor æstetik omhandler det sanselige og en tredje mere hverdagsagtig betydning, hvor æstetik kan være et veldækket bord eller en forårsbuket med anemoner, perlehyacinter og sankthansurt, og hvor man også kan finde formuleringer om både "æstetisering af det politiske" og "æstetisering af organisationskommunikation".

Hvis man søger hjælp i opslagsbøger eller leksika, kommer man ikke meget tættere på en præcis definition eller afgrænsning af æstetik. Alene i forskellige af Politikens ordbøger er der store forskelle i definitionerne, der kan variere fra, at det er "opfattelsen af hvad der er smukt og behageligt for sanserne", at det er "læren om det skønne i naturen og i kunsten, dvs. det, som vækker glæde, behag og beundring hos mennesker", at det er "videnskaben om kunstens væsen", eller at det både er en "lære om sansningen" og en "lære om det skønne, nemlig som noget der sanses".⁶

Hvis man samtidig med disse afsøgninger supplerer med et opslag på KorpusDK – der fortæller noget om, hvordan forskellige ord bruges naturligt af danskerne selv i hverdags-sproget – får man følgende konkordans.⁷

af en næsten-nøgen kvinde er modeproduktet blevet til **æstetik**. Fotograf Christoffer Regild, som læserne kender fra Det Fri Aktuets gået på kompromis med sin helt særegne stil og omvendte **æstetik**. På " Fabrikken ", som er navnet på nogle filmstudier i Amsterdam end det er i forvejen, og flere andre fokuserede på **æstetik** eller mangel på samme, når man placerer et stort forbrændingsanlæg som nok er hans mest originale bidrag til filmkunstens **æstetik**. Umiddelbart er suspenseteknikken den diametrale modsætning til Bert Brechts Verfremdungsteknik: dem på baggrund af opførelsens spirituelle renhed. Perahias **æstetik** er cembalistisk med skarpt tegnede rytmer, hurtige, mirakuløst lette og pris og indretning [...], men også elementer som **æstetik** og kvarterets nuværende fremtræden [...]. Tankevækkende er det, at der altså Georg blev næsten som en straf forment det professorat i **æstetik** ved Københavns universitet, han var selvsikret til. Han indledte et ligger der en radikal samfundskritik. Og Strunge ser Rimbauds **æstetik** og samfundssyn som en parallel til vore dages punk: Så bekender, at jeg elsker ECM. Nogle kalder det tyske plademærkes **æstetik** for gold, nogle mener, den er for meget, men jeg Der er behov for storstilede undersøgelser af mundtlig poesis **æstetik**; men det er ikke så meget Homerforskerne, der skal foretage mesterværk " Forfølgeren ". Og hele tvfilmen og seriens **æstetik** er skabt og styret efter hvor denne kommercielle propaganda kan sket på trykkeriet. Enhver detalje har noget at gøre med **æstetik**. Og jeg vil postulere, at æstetik igen har noget at er ofte yderst sentimentale. Kitsch er den naturlige **æstetik** for en etnisk udrenser. At synge en nostalgisk sang eller og næsten altid humoristiske situationer. Der er også megen **æstetik** i Det sorte Teater, og der er i og for om den også kan fastholde os. Men at bryde vanens **æstetik** er i sig selv en mægtig præstation. For huset udfordrer Det forfatterskab, der klart fortsatte 60er-modernismens **æstetik** og problemstillinger var Dorrit Willumsens [...]. Fremmedhedsfølelsen som modernitetens grundvilkår dannede programmer udsættes for en redigering, iscenesættelse og **æstetik**, der er hentet direkte fra kommercielt tv. Sensationalismen, den hysteriske han ikke tåles, og derfor stod hans kunstneriske holdning, hans **æstetik** i modsætning til Laubs disciple. Så fandt " man " på at Six " i Paris, men der er nu langt fra Cocteau's **æstetik** til Claudels katolske mysticisme i dette værk. Anti-klerial som den kunst for dem mere og mere var et spørgsmål om **æstetik**. Motiv og indhold blev trængt i baggrunden. Nu har tiderne

6 Opslagene er fra *Politikens Store Fremmed Ordbog*, *Politikens Betydningsordbog*, *Politikens Nudansk Ordbog* og *Politikens Filosofi Leksikon* i denne rækkefølge. Vi har i en tidligere artikel med afsæt i nogle af disse begrebsbestemmelser på anden vis forsøgt at indkredse og forstå det æstetiske. Se Martin Blok Johansen & Ole Morsing, "Kampen mod det æstetiske udtryks dominans," *BUKS: Tidsskrift for børne- og ungdomskultur* 57 (2013): 7-24.

7 KorpusDK indeholder en samling elektroniske tekster fra en række forskellige kilder, i alt 56 millioner ord. Teksterne giver et indtryk af moderne dansk sprog, sådan som det bruges af danskerne selv. Teksterne er sammensat, så de giver et bredt og varieret billede af den mangfoldighed af tekster, som sproget optræder i. De indsamlede tekster stammer fra tiden omkring 1990 og omkring 2000 og er forsynet med oplysninger om både tekst og sprogbruger. I modsætning til de eksempler, man kan finde på internettet ved hjælp af en søgemaskine, er teksterne i KorpusDK blevet udvalgt, så de viser et bredt udsnit af både teksttyper og sprogbrugere. Se mere på www.ordnet.dk/korpusdk.

I opslaget knyttes æstetik til fx forbrændingsanlæg, nøgenhed og tyske plademærker, hvilket ikke kan siges at bidrage nævneværdigt til en nærmere definition eller afgrænsning. Og så alligevel. Fælles for alle de omtalte definitioner er det, at æstetik bliver betragtet som noget, man kan observere i den virkelige verden, hvor det tilskrives en selvstændig eksistens. Når man fx taler om æstetiske fag, så er det musik, billedkunst og drama, ligesom arkitektur, ballet og litteratur betragtes som æstetiske discipliner. Det vil sige, at når man fx analyserer litteratur, så betragter man selve litteraturen som et æstetisk artefakt, og man henter begreber og metoder i litteraturteorien til at analysere dette æstetiske artefakt. Man analyserer fx, hvilke metaforer, symboler og fortælleforhold der er brugt. Æstetik anses ikke for i sig selv at være et analytisk eller kritisk begreb. Det *æstetiske* er ikke noget, man analyserer med, men noget man analyserer. Hvis man da ikke, og det er endnu mere udbredt, lader det æstetiske tale for sig selv uden videre refleksioner. Uanset om man vælger at gøre æstetik til analyseobjekt, eller til en fuldstændig frit svævende udsigelse, er de begge efter vores mening problematiske forståelser, og de er måske mere afhængige af hinanden, end det umiddelbart ser ud til.

Antropologen Kirsten Hastrup bruger udtrykket *ontologisk dumpning* om det, der sker, når en analytisk ramme eller et begreb bliver til noget med selvstændig eksistens.⁸ Den ontologiske dumpning finder sted, når et epistemologisk forhold eller en måde at erkende verden på bliver transformeret til et ontologisk forhold. Det sker, når *begreber, fænomener og kategorier, som kan bruges til at forstå komplekse sammenhænge* med, bliver til ting i verden. Begrebet 'sygdom' kan være et eksempel. Tidligere var 'sygdom' noget, man så med. Man kunne med begrebet identificere forskellige forhold eller tilstande og fx pege på, hvorvidt menneskets biologiske funktioner fungerede normalt eller abnormalt. Nu har sygdom *fået* selvstændig eksistens; det er blevet noget, man kan pege på i den virkelige verden og sige, "der er der sygdom". Der er altså forskellige forhold i den virkelige verden, der bliver systematiseret under begrebet 'sygdom', hvilket kan få os til at glemme, at begrebet faktisk er en teoretisk generalisering og ikke en ting i verden.⁹ Altså: "det vi i virkeligheden objektiverer, er vores (midlertidige) måde at forstå verden på; et epistemologisk forhold bliver til en ontologisk påstand".¹⁰ Pointen i denne artikel er, at forskydningen fra det epistemologiske til det ontologiske også er sket med æstetik.

Problemet er, at en bestemt æstetikforståelse kan blokere for tanker og handlinger, som ikke på forhånd er en del af æstetikken. Æstetikken må ikke – som heller ikke politik og pædagogik – reduceres eller forsimples til en oplevelsesproblematik, men skal i en anden afgørende forstand have betydning for ens liv. Der er ingen selvfølgeligheder i æstetikken, som der måske er i ontologien. Æstetikken kan og skal ændre vores tilværelse. Det er ikke nok med gode oplevelser, en smuk sjæl og rene hænder.

8 Kirsten Hastrup, *Viljen til Viden. En humanistisk grundbog* (København: Gyldendal, 1999), 167ff.

9 Ibid.

10 Ibid. 169.

3. Kultur

Umiddelbart og logisk vil man indordne æstetikken under kulturen, da kultur er det overordnede begreb for en forståelse af vores samfund. Mange æstetikforskere vil derimod typisk insistere på, at æstetikken skal forstås som en fuldstændig selvstændiggjort sfære, så der ingen umiddelbar forbindelse er mellem kultur og æstetik, men at de derimod kæmper om magten. Men det er, eller rettere det bør opfattes, mere komplekst.

Vores kritiske udgangspunkt er, at der i dag er sket den samme ontologiske dumpning med begrebet kultur, som vi så det med begrebet æstetik. Det er blevet noget i verden, der kan tilskrives selvstændig eksistens og værdi. Kultur er noget, man både kan forklare og undskylde næsten enhver holdning og adfærd med: Hører man fx ikke ofte, at muslimer bærer tørklæder og spiser halalslagtet kød, for de har jo en anden kultur, jøderne omskærer deres drenge – danskerne 'hygger' sig. Dét er kulturen! – både som ukritisk forklaring og som undskyldning. Det vil også sige, at kultur er noget, man kan se – som når man fx opregner syv-otte forskellige overordnede kulturer i verden, eller når aviserne har separate kultursektioner osv. Kultur er på den måde ikke noget, der skal eller kan forklares, men noget der er en forklaring i sig selv. Der ligger altså en skjult homogenitet i begrebet: Mennesker er ikke forskellige, men kan grupperes kulturelt. Den svenske socialantropolog Ulf Hannerz forsøger at diskutere dette med sit begreb om kulturel kompleksitet, som noget der ikke kan karakteriseres "in terms of some single essence".¹¹ Hannerz opponerer mod, at kulturer bliver opfattet som stabile eller kohærente og argumenterer i stedet for kulturers "moving interconnectedness".¹² "Diversity rather than the replication of uniformity" karakteriserer kultur-begrebet, mener Hannerz og fremhæver, at kulturel kompleksitet er kendetegnet ved dynamiske asymmetrier, som ikke på noget tidspunkt kan bringes på fast formular.

Den pointe, der skal trække med videre herfra, er, at hvis alt gøres til kultur, reduceres fx også ens samvittighed til et kulturelt produkt, og har man så overhovedet en samvittighed? Det overvejer forfatteren Witold Gombrowicz, der er en af Knausgårds (og for øvrigt Deleuzes og Bergmans) vigtigste inspirationskilder, og Gombrowicz når frem til, at problemet i dag er, at den samvittighed, han disponerer over, er "en kulturens skabning".¹³ Han præciserer: "kultur er ganske vist noget der er opstået gennem menneskene men det er under ingen omstændigheder identisk med mennesket".¹⁴ Det er ikke, fordi Gombrowicz heroiserer mennesket som en selvstændig sjæl i kosmos, for også hans vej fører over andre mennesker, men med en bevidsthed om kulturens dominans lyder det: "Vil I tale effektivt til mig så tal ikke direkte til mig".¹⁵

Som æstetikbegrebet er også kulturbegrebet vanskeligt at adskille fra andre tilstødende begreber; fx bruges kultur ofte synonymt med vaner, overlevering af traditioner og meget

11 Ulf Hannerz, *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning* (New York: Columbia University Press, 1992), 6.

12 Ibid. 167.

13 Witold Gombrowicz, *Dagbog 1953-1954* (København: Arena, 1980), 81f.

14 Ibid.

15 Ibid.

ofte som stort set identisk med en slags dannelsesbegreb (åndelige udtryk og udtryksformer). Derudover er kulturbegrebet også ofte synonymt med samfundsindretning forstået som noget, man kan tilhøre – en bestemt kultur (fx den bestemte folkekultur i Sønderjylland eller urbane subkulturer; hellenistisk kultur eller Ertebøllekultur), men også som noget man kan tilhøre qua et privilegeret eller indforstået kendskab (som fx 'digital kultur', 'børns legekultur' osv.). Og hvilken rolle spiller kulturbegrebet i sammenstillinger som fx fodboldkultur, voldskultur eller rockerkultur? Kulturpolitik? Massekultur vs. elitekultur (høj- og lav-kultur)? Kulturkanon? Med andre ord og kritisk formuleret: Lige så snart ordet kultur nævnes, er man placeret i en form for lejr-tænkning, hvor der enten kan tales om kulturmøder eller kulturkonflikter, og (mis)forståelsen får ureflekteret det afgørende ord. Kultur er som æstetik blevet udsat for en ontologisk dumpning og dermed en forsimpning. Hermed er der sket en radikal indskrænkning af den oprindelige betydning af det latinske ord 'kultur', der var det samlende udtryk for den menneskelige aktivitet i forhold til naturen.

Etymologisk¹⁶ kommer ordet kultur af verbet *colere*, som i sin latinske oprindelse kan spaltes i to. På den ene side som *cultus*, det vil sige, hvor man mere eller mindre tilbedende forholdt sig til det ikke-menneskelige, nemlig guderne. På den anden side som *cultura*, hvor man dyrkede jorden og i det hele tager plejede og passede alt det menneskeskabte i samfundet, det vil sige, hvad man den dag i dag kalder at *kultivere*. Denne dobbelthed i begrebet *colere* gjorde, at man befandt sig i en kultur (*cultus*), men man bevægede sig også i en kultur (*cultura*). Det vil sige, at kultur både var forudsætning og resultat. At ære guderne og dyrke jorden var to sider af samme sag.

I løbet af middelalderen og fremefter begyndte de to dimensioner af kulturbegrebet imidlertid at blive adskilt, og fra sidste del af det 18. århundrede etableredes begrebet *kultur* på tysk i vores betydning, mens begrebet *civilisation* udviklede sig på fransk og engelsk. Man fik som ideal kultiveret eller civiliseret både mennesket, samfundet og naturen. Og selv om der med ordenes oprindelige betydning ikke var tvivl om, at *colere* i sit udspring knyttede an til nogle ydre naturbundne aktiviteter – for kun på den måde kunne mennesket sikre sig sin overlevelse – blev kulturbegrebet hastigt udfordret. For i samme øjeblik kulturbegrebet henførtes til mindre livsnødvendige områder, mistede det sin værdimæssige entydighed. På den måde kunne det også opfattes som en gevinst at få mindre kultur. Ud af kulturen skabtes finkulturen, hvorfra man ville tilbage til en oprindeligere tilstand, der repræsenterede den sande kultur.

Paradokset er i dag, at det man gør, at *kultivere*, altid allerede er blevet til noget, der er gjort, dvs. *cultus*. Dannelsesdimensionen, at dyrke, pleje og passe mennesket og naturen, er næsten forsvundet. I sin oprindelige betydning er det således kun som et uimodsigeligt værdibegreb, at begrebet kultur har fået lov til at overleve. Kultur bliver en stopklods for videre diskussion, idet den i sig selv accepteres som forklaring for vilkår og handlinger. Det afgørende er ikke, hvad mennesket gør, men hvad mennesket er. Kulturen og ikke menne-

16 Reinhart Koselleck (hrg.), *Geschichtliche Grundbegriffe VII* (Stuttgart: Ernst Klett, 1993), Jörg Fisch, "Zivilisation, Kultur", 679-774.

sket får det sidste ord. Dynamikken må ikke i fundamental forstand kunne findes i kulturen, for der hersker i dag en nødvendig og uindskrænket økonomisk lov: Vi lever i en økonomisk globaliseringstid. Men der findes heller ikke mere noget andet udenfor kulturen; hvis der er noget andet, er det andre kulturer. Kultur fastholdes i dag stadig som ideal, som et uimodsigeligt værdibegreb, selv med udtrykket 'multikulturalisme'. De mange kulturer skal forliges, men det er ikke med henblik på et fælles liv, men en fælles økonomi, og derfor er opgaven i dag ikke mere fællesskabet, men at finde den bedste form for respekt eller anerkendelse.

Man kan undre sig over, at kulturbegrebet i dag er blevet så skarpt adskilt fra andre fundamentale begreber og orienteringspunkter i vores liv, at det reelt næsten er umuligt at knytte handlinger an til kulturen, hvis det ikke er som et for eller imod. Kulturbegrebet i betydningen *colere* havde i allerhøjeste grad noget at gøre med opdragelse og pædagogik, dvs. *paideia*, idet det havde med menneskets omsorg for sig selv og andre at gøre i alt fra klædedragt og smykker til uddannelsen af de individuelle evner og karakterer. At opdrage, uddanne og forædle. På samme måde implicerede kulturbegrebet også en dyrkelse og omsorg for dyder og en fordømmelse af laster. Så selv om det religiøse, de såkaldte overnaturlige ting, det at ære guderne, spillede en stor rolle, skulle det forstås i sammenhæng med en form for almen habitus, en dannelse. Også sjælen og tænkningen skulle kultiveres, og det var og blev en proces og ikke en på forhånd opnået tilstand. Man "kunne blive kultiveret", og der var dem, "som var kultiveret".

Med dette vil vi vise, at kultur ikke nødvendigvis er noget, der er 'derude' med selvstændig eksistens, ikke et produkt, ikke noget målbart, observerbart, fysisk afgrænseligt. Det er det selvfølgelig også, men reduceres kultur til alene at være dette, forsvinder endnu en mulighed for at forholde sig kritisk og analyserende til vores egen virkelighed. Kultur er også et abstrakt begreb, et erkendelsesredskab man kan bruge til at forstå og forklare med. For problemet er ikke kulturen, men at tænkningen indkapsles heri. På samme måde som Nietzsches mente, at det var et problem, at mennesket blev indkapslet i kulturen, såvel som det for Kierkegaard var et problem, at religionen blev indkapslet i kulturen og for Heidegger, at tænkningen blev indkapslet i filosofien. Her skal ikke samles, men spredes, og det kræver paradoksalt nok grænser. Knausgård udtrykker det klart om sit eget forfatterskab:

I næsten alt hvad jeg har skrevet, er der en længsel efter grænser, en længsel efter det absolutte, noget ikke-relativt og bestandigt. Tilsvarende er der en stærk modvilje mod det grænseløse, mod det ligestillede, mod det relative. Disse to tendenser peger ud af kulturen og ind mod naturen og religionen, det er det længslen retter sig imod. Mod stedet, det begrænsede og immobile, fordi den grænse det etablerer, udgør en forskel, og forskel skaber mening.¹⁷

Det lyder reaktionært og ville konsekvent gennemført blokere for udviklingsmuligheder. Men en sådan form for kritik har på forhånd flyttet alle vurderingskriterier fra det statiske til det dynamiske, dvs. ingen holdepunkter er tilladelige uden situationsbetingede begrund-

17 Knausgård, *Sjælens Amerika*, 410.

delser. Knausgård, der ellers så gerne vil være en upolitisk forfatter, pointerer i denne sammenhæng, at alt i dag er blevet til en "del af et marked hvor penge og tjenester skal strømme mest muligt frit, være mest muligt i bevægelse".¹⁸ Så på spørgsmålet: "Er det at alle bliver mere lig hinanden, landene, kønnene, generationerne, ikke noget fantastisk, noget der giver mulighed for frihed, selve det åbne?", lyder svaret: "På en måde, ideelt set, er det sådan. Men det, at grænser ophæves, og at alt bliver mere ens, er også forbundet med penge, industri, kommerialisering".¹⁹ Den eneste positive sprække er muligheden for "det åbne", der dog som nævnt på paradoksal vis lukkes ved, at grænser ophæves.

Efter denne forklaring må vi konstatere, at vi er imod kulturen. Men hvad så? Vi kan begynde med at svække tankerne om kulturens dominans. Ikke for at miskreditere tænkningen, snarere tværtimod, men for at lade den få betydning på en anden måde. Lyotard sammenligner i *Vandring*, hvor han beskriver sin tæknings udvikling, sine tanker med skyer. Tanker er skyer, som man ikke helt nøjagtigt kan måle omkredsen af. "Tankerne skubbes eller trækkes med forskellige hastigheder. De har dybde, men det indre og det ydre er lavet af det samme. Tankerne skifter konstant position i forhold til hinanden".²⁰ Tækningsens trussel er derfor ikke, at den forbliver episodisk, men at den foregiver at være fuldstændig, og som hermed gyldiggør sig i kraft af kulturen.

Knausgård benytter også skyer som illustration og fremhæver, at forestillingen om forbindelsen mellem tankerne og skyerne er gammel. Tankerne er som skyer, hvis bevægelser ikke ophører, så længe man lever: "Hen over selvets himmel kommer de glidende, unikke hver og en, og op over glemselens kant forsvinder de for aldrig mere at komme tilbage i den form".²¹ Skyerne er også det mest viljeløse, tanketomme og vilkårlige af alt, og derfor er alle billeder af verden "utopiske, i ordets egentlige betydning: de er ikke-steder. Altså kunst".²² Lyotard præciserer, idet han skriver, at det eneste kunstneren (her Cézanne) forsøger, det er "at gribe farven, idet den fødes, som en sky, der dukker op i horisonten".²³

Men hvordan så med kunst og kunstens potentielle relation til æstetik og kultur? Hvad karakteriserer kunst – både forstået som spørgsmålet, hvad det er, der karakteriserer kunst, og også hvad kunst karakteriserer. Dette dobbeltspørgsmål tematiseres i det følgende afsnit.

4. Kunst

Vi er ikke tilfredse med at bestemme kunst som en virkelighedsforståelse, hvor fænomenverdenens sanselige indtryk bliver det afgørende. Det ville føre til, at man æstetisk og hermed "ufornuftigt" kun dømmer kunstværker med udråb som: "se her!", "kan du ikke se det?", hvilket – som med æstetik og kultur – er udtryk for, at også kunsten har fået selv-

18 Knausgård, *Sjælens Amerika*, 409.

19 Ibid. 410f.

20 Jean-François Lyotard, *Vandring* (København: Gyldendal, 1998), 26.

21 Knausgård, *Sjælens Amerika*, 13.

22 Ibid. 19.

23 Lyotard, *Vandring*, 42.

stændig eksistens i verden og dermed er blevet ontologisk dumpet. Vi er i det følgende billedstormere, fordi vi ikke accepterer og underlægger os fænomenerne, det der viser sig, for på den måde bliver begejstringen for formen bestemmende for indholdet og reduceres til et mål i sig selv. Med fokus på kunstens former er det ellers muligt at skrive kunstens historie. Men hvis Lyotard²⁴ har ret, findes der ikke en kunstens historie. Der findes ganske vist en historie, som handler om kunstens objekter, som kan bestemmes og dermed indskrives i et netværk af indre og ydre betingelser, som løbende forandrer sig og kan beskrives. Men de egentlige æstetiske kvaliteter, som et kunstværk "rummer et løfte om", er hverken underlagt formelle eller kontekstuelle betingelser – eller rettere er disse ikke det afgørende. Det er kun som kulturelt objekt, et kunstværk kan bestemmes og placeres. Det løfte om lykke, som værkets skønhed afgiver, kan ikke inddæmmes. Løftet er vedvarende, fordi løftet:

uophørligt ufuldbyrdet videreføres gennem de forskellige tidsaldres begrænsninger, og hver gang på en ny, uforudsigelig måde. Løftets videreførelse hører ikke under kronologien: det åbner for en forventningens og indfrielsens tid, som ikke lader sig kalkulere.²⁵

En sådan forståelse af kunst er et farvel til kulturen, da det vigtigste ved kunsten ikke er dens kulturelt betingede udtryksformer, og det er (måske) også et farvel til den fænomenologi, som gør fænomenet til det afgørende, for det afgørende er ikke fænomenet, men det andet, det uophørligt ufuldbyrdede.

Med disse ord af Lyotard er vi tilbage ved de indledende ord, hvor vi med Knausgård og Lyotard skrev, at det vigtigste ved et kunstværk var dets evne til transcendens. Lyotard anvender præcis ordet *transcendens* for at pege på det vigtigste ved et kunstværk. Der er en transcendens i fænomenets fremtrædelse, en kraft som ikke kan formbestemmes og ikke kan reduceres til et kulturelt objekt. Hvis alt i kunsten kunne gøres til et kulturelt objekt, ville det som sagt reducere kunsten til historiske produkter, hvorefter man kun vil være optaget af at placere og bestemme fænomenerne – og så færdig med det. Men man bliver aldrig færdig med et godt kunstværk, for transcendenten er vedvarende. Her er ingen udviklingslogik. Det er ikke målet for alt ubestemt at blive bestemt. Alle store kunstværker overlever, fordi de indeholder en vanskelighed, en "apori om et 'immaterielt' nærvær, som fremmanes af deres stofflighed".²⁶

Også Knausgård er radikal, når han beskriver, hvad god kunst kan i modsætning til kultur. Med Francesca Woodmans billeder som eksempel skriver han, at hun med sine billeder formår at gøre sig fri af de sociale og intellektuelle begrænsninger, "og i den frihed bliver netop kulturens begrænsninger, det de gør med vores identitet, mulige at se og identificere, samtidig med at også længslen efter overskridelsen af dem, transcendenten, bliver

24 Lyotard, *Gestus*, 22ff.

25 Ibid. 24.

26 Jean-François Lyotard, *Anima Minima* (København: Det kgl. danske Kunstakademi, 1995), 12.

gestaltet".²⁷ Knausgård markerer i denne sammenhæng, at en sådan tro på kunsten implikerer en "vilje til at overskride det materielle", og han benytter næsten de samme ord som Lyotard, idet han taler om "det immaterielle der ligger i forestillingen", og som derfor er en indre størrelse. Kunstens styrke bliver, at dens kraft er ubeskrivelig, fordi den fuldt ud tilhører billedet, der går lige ind i kroppen på den, der ser – i modsætning til sproget, der går en omvej ad tankerne. Men hvis kunsten er ubeskrivelig, er spørgsmålet, om kunsten så ikke blot er slag i luften eller lukker sig om sig selv? Det stiller Knausgård sig ikke tilfreds med, idet han spørger, om kunsten ikke lærer os at se verden på en anden måde:

Var kunst kun et indre fænomen? Noget der bevægede sig i og mellem mennesker, alt det vi ikke kunne se, men som påvirkede os, ja, som *var os*? Var det landskabsmalerierne, portrætternes og skulpturens funktion, at de trak den ydre verden, så væsensfremmed for os, ind i den indre?²⁸

Knausgård har mange overvejelser af denne type i forhold til kunsten, og han vil som Lyotard trække kunstens betydning ind i en erkendelsesproblematik, som bryder med kulturen. Han skriver eksempelvis, at kunsten rører ved kulturens forestillinger "ligesom hvirvler dem op, hvilket er det samme som at stille deres spørgsmål på ny, til os".²⁹ Her er det kunstens evne til igen og igen at udtrykke sig i nye former, som er vigtig, fordi formerne med vanens magt har en tendens til at blive tilsløret, når vi har set dem længe nok: "vanen, den store tilslører, er erkendelsens fjende".

På tværs af form og indhold mener Knausgård, at kunsten åbner og udvider rummet for menneskets forestillingsevne. Knausgård eksemplificerer dette med D.H. Lawrence, som han mener, "åbner store rum der hvor der ikke er nogen rum, det er ham der skaber dem gennem skrivningen, og først da ser vi dem".³⁰ At D.H. Lawrence skaber nye rum betyder altså ikke, at de ikke findes, men at han får dem til at findes for os. Men hvordan findes? Knausgård fastholder sin kredsen om dette spørgsmål og bliver ingen steder konsekvent filosofisk i sit arbejde, da han fastholder rollen som forfatter og essayist. For Lyotard er det omvendt – han er først og sidst filosofisk tænkter, også selv om han er blevet mest kendt for sine æstetiske overvejelser. Lyotards grundlæggende overbevisning er, at mennesket ikke må give afkald på sin tankeaktivitet. Han vil ikke lade filosofien "vende sig til – eller endnu værre: omvende sig til – det æstetiske", for hvis filosofien gjorde det, måtte den være indstillet på at "give afkald på sine privilegier som fornuftsmæssig viden".³¹ Den omsiggribende æstetisering må ikke overføres til filosofien selv, så derfor vil Lyotard ikke æstetisere filosofien – i hvert fald ikke efter den hektiske æstetiseringsfase i 1980'erne – men han vil

27 Knausgård, *Sjælens Amerika*, 46.

28 Karl Ove Knausgård, *Min kamp 5* (København: Gyldendal, 2012), 485.

29 Knausgård, *Sjælens Amerika*, 162f.

30 Ibid. 403.

31 Lyotard, *Anima Minima*, 8.

omvendt filosofere med æstetikken. Lyotard forsøger da også under inddragelse af Kants *Kritik af dømmekraften* at svare på nogle af de spørgsmål, som også Knausgård stiller.

Hvis det kun er evnen til at forme stoffet, der adskiller de få gode kunstværker fra alle de dårlige, bliver kunstværker blot til fænomener blandt andre fænomener, hvor evnen og dygtigheden til at (ud)forme er det afgørende. For Lyotard medfører det, at den kraft, som ligger i kunstværkets fremtrædelse, reduceres til den form, hvori det fremtræder. Men det er præcis på den måde, at kunsten reduceres til et kulturelt objekt, og det overses, at kunstens stof ikke kun formes, men netop består af stoffighed, materiale. Lyotard er interesseret i denne stoffighed som noget immaterielt, en transcendens, en materie, som skjuler sig, sansindtrykkenes materie: "Kunst hænger sammen med en evne til at modtage sansindtrykkenes materie, tilværen snarere end det, som er til".³²

Her kommer forestillingsevnen ind, som hos Kant ikke kan indkapsles i det, han kalder de "bestemmende domme", hvor det handler om at gyldiggøre de begreber, der anvendes. Som Lyotard skriver, er det ikke nødvendigt at fremhæve de bestemmende dommes herredømme over vores nutidige verden. "Det er tilstrækkeligt at se, hvor stor værdi man i dag tillægger programmer, prospektiver, effektivitet, sikkerhed, beregninger osv."³³ Men det forhindrer ikke, som Lyotard videre skriver, at andre genrer er mulige, hvor det hverken er relevant eller tilladt at formulere regler eller give forklaringer: "Sådan forholder det sig med smagen, den æstetiske dom".³⁴ Og som bekendt findes der ikke noget smagsprogram. Hvis der gjorde, ville det også her være muligt at udarbejde bestemmende, objektive domme om menneskets tanke og følelsesevner.

Lyotard vil dog ikke direkte følge Kants komplicerede forsøg på at udfolde smagsdommen, da den stiller sig i modsætning til den logiske eller erkendelsesdommen og således ikke bidrager til erkendelsen i den betydning, Lyotard tilstræber. Lyotard vil heller ikke følge den kunstforståelse, vi her indledningsvis tog afstand fra, hvor sanskvaliteterne og hermed de subjektive erfaringer blev det altafgørende. Det svarer for Lyotard til romantikkens entydige forsøg på at tænke det 'fornuftige' som andet end forstand. Det lyder ganske vist besnærende, at man med en romantisk inspireret moderne forståelse af æstetik kan undslippe alle interesser, begær og idealer, der rækker ud over en selv. Men vi skal passe på ikke at overtage videnskabens forståelse af det æstetiske som et rent subjektivt fænomen, der – i sin *sanssemæssige forankring* og dermed vilkårlige forandring fra det ene menneske til det andet – vil udelukke enhver form for objektivering. Knausgård peger på netop dette problem et sted, hvor han er optaget af maleren Constables skyer. Han reflekterer over sin egen tids kunst, som ikke betragtede de følelser, et kunstværk genererede, som værdifulde og ikke tillagde det naturalistiske virkelighedsbillede nogen værdi. Men i samme øjeblik han rettede blikket mod Constables billede igen:

32 Lyotard, *Vandringer*, 43.

33 Lyotard, *Vandringer*, 45.

34 *ibid.* 45f.

forsvandt alle ræsonnementer i den bølge af kraft og skønhed der rejste sig i mig. *Ja, ja, ja*, lød det så. *Det er det, det er. Det er derhen jeg vil.* Men hvad var det jeg bejaede? Hvor var det jeg ville hen?³⁵

Svaret blafrer i vinden, men Knausgård fremhæver, at kernen i det, den form for billeders væsen påførte ham, var uudtømmeligheden: "En grådighed efter selv at være i det uudtømmelige". Lyotard skriver mere filosofisk herom, at man skal forløse de kræfter, som slumrer i fremstillingen af det givne: "man må frigøre forestillingsevnen fra dens underordning under det, som kun findes for at blive erkendt som det, det er".³⁶

For Lyotard åbner æstetikken verden på en anden måde end fornuften. Her er der ikke noget, man vil nå, men det ændrer ikke ved, at det æstetiske virker og har konsekvenser. Forestillingen behøver ikke at underordne sig begribelsen, hvad der ville binde alle menneskets fantasifulde tanker og følelser. Fordi forestillingsevnen er befriet fra det ansvar, som erkendelsen af genstandene pålægger den, arbejder den ikke kun reproduktivt, men også produktivt. "Lad os sige, at den rejser en sværm af skyer, som skal tænkes".³⁷ Den måde, de æstetiske ideers ubestemthed og transcendens optræder i kunstværket, er selvfølgelig ikke uforanderlig. Men som sagt: "transcendensen selv er vedvarende".³⁸

Det kan nu præciseres, at det hele tiden må fastholdes, at kunsten altid udspringer af en konflikt eller uoverensstemmelse mellem to tankeevner: evnen til at forestille gennem former og evnen til at bestemme gennem begreber.³⁹ Den æstetiske tid er ikke den historiske tid, for kunstens sted er ikke i verden, men viser tankens konflikt med sig selv, når kunstens former frigør tankeassociationerne fra bevidsthedens begrænsninger.⁴⁰ Det hænger for Lyotard i sidste instans sammen med hans fundamentale overbevisning, at der også i kunsten forefindes en vedvarende uoverensstemmelse – en strid – og ikke en modsigelse, som skal ophæves. Og præcis det forhindrer en ontologisk dumpning.

Alt dette er i forhold til Lyotard (og Kant) mere kompliceret, men vi håber trods alt, at der kan udvises samme sympati for vores tanker om Lyotard, som Proust giver udtryk for om Kant fra en rar dame, som endda har en vis sans for komik: "Ja, Gud, jeg tror selvfølgelig ikke, at hun er trængt til bunds i *Kritik der reinen Vernunft*; men hun er ikke usympatisk".⁴¹

Vi skal ikke videre i det kantianske spor, men vil præcisere, at kunsten kan være øjenåbner for forestillinger, der ikke kan reduceres til ydre, formgivne genstande. Der er forskel på den indre og den ydre verden, selv om netop denne forskel er ved at blive ophævet i det moderne. Den indre verden er ved at blive reduceret til en afspejling af den ydre:

35 Karl Ove Knausgård, *Min kamp 1* (København: Gyldendal, 2010), 232.

36 Lyotard, *Gestus*, 33.

37 Lyotard, *Vandring*, 61.

38 Lyotard, *Gestus*, 24f.

39 Ibid. 25.

40 Lyotard, *Gestus*, 26.

41 Marcel Proust, *På sporet efter den tabte tid: I et rosenflor af purunge piger* (København: Munksgaard/Rosinante, 1994), 89.

Det virtuelle er kunstens forudsætning, gennem den er andre steder og tider trådt frem i menneskenes her og nu, og gennem den er det fremmede blevet bemestret ved at blive benævnt, men nu hvor det fremmede er bemestret fuldstændig og hele verden er som et kunstværk, må kunsten forlade kunsten, for den er ikke længere kunst.⁴²

”Så hvad kan vi gøre?”, spørger Knausgård og svarer, at han for sit eget vedkommende kan ”relokalisere” sig ved at skrive:

men også ved at stoppe op og ikke se væk, men op, mod lyset fra universet, i den svage susen fra bølgerne, med ophøret af den knirkende lyd af skridtene i sneen som et lille chok af stilhed, og føle en bæven. Den bæven er sjælens svar på et spørgsmål den ellers aldrig berører.⁴³

Vi kan nu gå videre med en præcisering af, hvordan det æstetiske er andet og mere end kunst, på trods af at Knausgårds største længsel er at være helt fri i kunsten. Det er for ham ”det samme som at være apolitisk, at være amoralsk – og således, skynder den indre kritikerstemme sig at sige – betænkeligt”.⁴⁴ For ethvert billede rejser øjeblikkelig en række politiske og moralske problemstillinger, så når han forsøger at kæmpe sig fri af alle disse distinktioner, vikler han sig bare mere ind i dem. Hvorefter han tilføjer: ”Sådan er kulturen. Formodentlig er det derfor jeg længes efter naturen”.⁴⁵ Men han kunne også mere åbent rette sig imod det æstetiske, og det gør han så også med sine egne skrivelser, som for ham selv netop er forbundet med ”selvoverskridelse”. Han afslutter da også *Sjælens Amerika* med at skrive, at det i dag måske er litteraturens opgave ”at gå derud hvor fortællingen ikke når. Med andre ord, der hvor ingenting er, men hvor alt bliver til”.⁴⁶ Vi skal væk fra, at kunst blot er noget, der er objektivt registrerbart i verden – ikke kun i forhold til kultur og kunst, men også æstetik.

5. Æstetik – revisited

Det er ikke kun i forhold til kunsten, at vi stiller os skeptiske overfor den næsten reflektive tilbedelse af det æstetiske. Man er ganske vist interesseret i holdningen til det skitserede, som kommer frem med udråbene: ”se her”, ”kan du ikke se det”, men egentlig er det kun frembringelsen, resultatet, produktet, som har interesse. Æstetikken reduceres til sine udtryksformer, og hvorfor og hvordan forsvinder i glemselen. Hele den verden, som det æstetiske fremtræder i, bliver reduceret til omgivelser. Udtryksformen, og ikke *hvorfor* og *hvordan* der udtrykkes, bliver altafgørende. Med Wittgensteins ord om kunstværket

42 Knausgård, *Sjælens Amerika*, 223.

43 Ibid. 224.

44 Ibid. 373.

45 Ibid.

46 Ibid. 412.

tvinger det æstetiske os til det rigtige perspektiv, men tankerne kan også bevæge sig på en anden måde:

Kunstværket tvinger os – så at sige – til det rigtige perspektiv; men uden kunsten er genstanden et stykke natur, som ethvert andet, og at *vi* gennem vor begejstring kan hæve det op, det berettiger ingen til at stille det op foran os (...) Nu forekommer det mig imidlertid, at der ud over kunstnerens arbejde findes en anden måde, hvorpå verden kan indfanges under evighedens synsvinkel. Det er – tror jeg – den vej, som tanken bevæger sig på, når den på en gang flyver hen over verden og lader den være, som den er – i sin flugt betragtede verden fra oven.⁴⁷

Wittgenstein vil lade tankerne som tanker arbejde med verden i al sin skyagtige abstraktion og immaterialitet. Men at tænke kræver noget, og her kommer i positiv forstand æstetikken ind i en bredere betydning.

Æstetikbegrebet er oprindeligt et resultat af videnskabeligt arbejde udført af en lang række filosoffer (fx Baumgarten, Kant, Hegel, Nietzsche), hvor begrebet havde et epistemologisk sigte. Der er som allerede antydnet senere sket en ontologisering af begrebet, så det i stedet er blevet identisk med noget objektivt registrerbart i den virkelige verden. Problemet er, at det æstetikbegreb, man potentielt kan forstå med, i stedet er blevet et vilkår i den virkelige verden med en selvstændig eksistens. Det stiller ikke Knausgård tilfreds. Han vil lade sig inspirere for at se verden på en ny måde. Forudsætningen herfor er efter hans mening, at alt ikke underlægges en bestemt form for menneskelig målestok, men det er præcis, hvad den historiske udvikling har ført til. Den verden, som i dag er skabt, giver ikke plads til "det store, det guddommelige, det højtidelige, det hellige, det smukke og det sande".⁴⁸ Det er tværtimod blevet til "noget tvivlsomt eller tilmed latterligt". "Vi forstår alting, og det gør vi fordi vi har forvandlet alt til os selv".⁴⁹ Det forstår vi på den måde, at vores *blikke* dybest set ikke mere kan skelne; altså der kommer ikke mere noget nyt *fra* mennesket, paradoksalt nok netop fordi alt på forhånd er reduceret til en menneskelig målestok.

Forestillingskraften og idealerne har flyttet sig. Det er ikke kun naturkraften, som har flyttet sig fra at være en fjern og farlig sfære til at blive en nær og ægte partner for mennesket. Politikken er blevet pragmatisk, og religionen har heller ikke modstået presset, men lagt alt fremmed til side i et forsøg på at tilpasse sig verden, som den er. "For sådan er virkeligheden nu: alt er som det er".⁵⁰ Verden er blevet til kultur, verden er blevet til æstetik. Verden lukker sig, og kun hvis det kan "betale sig", åbnes den. Men Knausgård mener ikke, at menneskets verden kun består af en urokkelig, given viden som en form for "sindets bjerge og klipper", for det ville efter hans mening på forhånd miskreditere tænkning.

47 Ludwig Wittgenstein, *Kultur og værdi – spredte bemærkninger* (Århus: Klim, 2010) 14f.

48 Knausgård, *Min kamp 1*, 248.

49 Ibid.

50 Knausgård, *Sjælens Amerika*, 74.

Ganske vist relativiserer tanker verden, men det er samtidig forudsætningen for, at verden kan blive sandere: "løgnene eller misforståelserne eller uefterretteligheden lå i forestillingerne om virkeligheden, ikke i virkeligheden, som var uden for sprogets rækkevidde".⁵¹

Vi er tilbage ved forestillingerne, men også med et ønske om at relativere verden for at åbne op for tankerne. Udgangspunktet kan her være, at mange begivenheder sker, uden at man bemærker det. Lyotard kalder det "begivenheder uden barrikader" og forklarer, hvad han mener på følgende måde:

De kommer til os skjult under dagligdagens ydre. For at kunne mærke deres karakter af begivenhed skal man kunne lytte til den enestående klang, de har, hinsides deres tavshed eller larm. Man skal være modtagelig over for "det hænder" snarere end for "det, som hænder".⁵²

Lyotard præciserer, at det ikke er et spørgsmål om koncentration eller opmærksomhed, men at man her snarere skal lade sig lede af Freud, som fortæller analytikeren, at han skal lytte til patientens tale med "flydende opmærksomhed". På den måde kan det opnås, at man ikke foregriber betydningen af det, som siges, med et "påskuds" beskyttende mediering. At møde en begivenhed er da som at stå på grænsen til intetheden. "Begivenheden forbliver utilgængelig, så længe selvet lader sig forføre af sin egen natur, af sine rigidomme, sin sundhed, erkendelsen og hukommelsen".⁵³ Lyotards forslag er derfor: "Lad os blive svage og syge ligesom Proust".⁵⁴

Proust har om nogen været beskæftiget med, hvordan man skulle forholde sig til virkeligheden og spørger, hvordan det egentlig forholder sig med virkeligheden i vores moderne verden: "på alle områder har vor tid den mani kun at ville vise tingene midt i deres virkelige omgivelser og derved udrydde det væsentligste, den åndshandling, der isolerer dem fra virkeligheden".⁵⁵ Drop realismen, det har ikke meget med den menneskelige virkelighed at gøre. Det gælder selvfølgelig ikke mindst kunsten, hvorom Proust skriver:

Det er ganske givet, at kun gennem tanken besidder man tingene: man besidder ikke et maleri, fordi man har det hængende i sin spisestue, medmindre man også forstår det, heller ikke en egn, hvor man bor, men måske slet ikke ser på.⁵⁶

Men også helt generelt skriver Proust, at der er andet og mere på spil end virkelighed og forstandens arbejde. Forstanden er ikke:

det fineste apparat, det mest velegnede til at gribe det sande, det er kun en grund mere til at begynde med forstanden og ikke med en underbevidst intuition, en fiks og færdig tro

51 Knausgård, *Min kamp* 5, 347.

52 Lyotard, *Vandringer*, 41.

53 Ibid.

54 Ibid.

55 Proust, *På sporet efter den tabte tid: I et rosenflor af purunge piger*, 219.

56 Marcel Proust, *På sporet efter den tabte tid: Forladt af Albertine* (København: Munksgaard/Rosinante, 1994), 141.

på forudannelser. Det er livet selv, der lidt efter lidt ved eksempel efter eksempel sætter os i stand til at konstatere, at hvad der er det vigtigste for vort hjerte eller vort sind, erfarer vi ikke ad tankens vej, men ved helt andre evner. Og så er det forstanden selv, der erkender disses overlegenhed, gennem fornuftslutninger bøjer sig for dem og indvilliger i at blive deres medarbejder og tjener.⁵⁷

Knausgård er som Proust forfatter, romanforfatter, så i forlængelse heraf skal det med en kortfattet litteraturanalyse beskrives, hvordan der formelt kan åbnes op for en aktiv, kritisk, analytisk æstetik, som samtidig skaber rod – og ikke rødder – i kulturen. Vores påstand er, at Knausgård forsøger at gøre det, som Benjamin skriver, at Proust gør:

Alting er uden for normen, lige fra selve opbygningen, der forener digtning, memoireværk og kommentar til syntaksen, hvor sætningerne går over alle bredder.⁵⁸

Her findes den moderne litteraturs tre nøgleord: *digtning*, dvs. det at være kunstner, *memoireværk*, dvs. man beretter noget, som for både Proust og Knausgård nærmere bestemt er nogle livserindringer og endelig *kommentar*, dvs. digterens selvrefleksioner, der bryder ind i værket. Med Adorno⁵⁹ kan vi fortsætte denne overvejelse: Refleksionen bryder med Proust (den sene Thomas Mann og Robert Musil) ind i den rene form-immanens i den nye roman. Hos Proust foregår det på den måde, at kommentaren konsekvent bliver vævet ind i handlingen; så konsekvent, at skellet mellem dem forsvinder. Hermed angriber forfatteren et grundlæggende element i forholdet til læseren: den æstetiske distance. Denne stod uforstyrrelig fast i den traditionelle roman. Nu varieres den som kameraets positioner i filmen: Snart holdes læseren udenfor, snart føres han på scenen af kommentaren, så bag kulisserne i maskinrummet. Helt ekstremt udfolder det sig hos Kafka, der fuldstændig fjerner den æstetiske distance. Han smadrer med det ene chok efter det andet læserens kontemplative skjulested i forhold til det, der læses. Den permanente trussel om katastrofen tillader ikke noget menneske at indtage en udeltagende tilskuerholdning. Hermed er der et afsæt for en aktiv, erkendelsesmæssig æstetik. Kafka gør det styret af digterværket, mens Knausgård som Proust gør det styret af memoireværket.

Man beskriver ikke blot verden, kulturen eller æstetikken, man overskriver den, idet man forholder sig til den og analyserer den. Man skal ikke kun befinde sig i verden, for så ender alt i smag og stil, man skal også bevæge sig i verden, og det kræver noget. I første bind af *Min kamp* skriver Knausgård på et tidspunkt følgende:

Den højmodernistiske litteratur med hele sit enorme omkringliggende maskineri var et redskab, en erkendelsesform, og når den var indarbejdet, kunne de indsigter den medførte,

57 Proust, *På sporet efter den tabte tid: Forladt af Albertine*, 9f.

58 Walter Benjamin, *Fortælleren og andre essays* (København: Gyldendal, 1996), 69.

59 Theodor W. Adorno, *Essays i utvalg* (Oslo: Gyldendal, 1992), 42-47.

forkastes, uden at det væsentlige ved den gik tabt, selve formen bestod, og den kunne blive vendt ind mod ens eget liv, de fascinationer der pludselig kunne fremstå i et helt nyt og betydningsfuldt lys.⁶⁰

Pointen hos Knausgård er, at den højmodernistiske litteratur – fx Virginia Woolf, James Joyce og Marcel Proust – kan være et redskab til at forstå med. En erkendeform, som han skriver, og på den måde noget, der kan give et blik på både en selv og den verden, man er en del af. I Knausgårds forståelse er *Ulysses* altså ikke nødvendigvis alene et æstetisk artefakt med selvstændig eksistens, men også noget, der tilbyder et blik, hvorigennem man kan se verden i et nyt og betydningsfuldt lys. Litteraturen er ikke alene noget, man kan analysere, men også noget man kan analysere med. Knausgård vender simpelthen om på problematikken og siger, at det ikke er ham og hans på forhånd givne forståelse, som skal interessere sig for bøgerne, men omvendt at bøgerne kunne lære ham noget: "vi skulle bare læse dem, der var ingen andre end mig der kunne lukke mig ude fra den verden".

6. Pædagogiske implikationer

Vi vil her i afslutningen forsøgsvis knytte de ovennævnte overvejelser til refleksioner inden for det pædagogiske område, hvor brugen af æstetik, kultur og kunst ofte spiller en betydelig rolle.

Inden for pædagogik bliver æstetik ofte associeret med en bevægelse, der går "fra indtryk til udtryk". Det vil sige, at æstetik bliver identisk med "en læringsmåde, hvorved man via æstetisk mediering omsætter sine indtryk af verden til æstetiske formudtryk for herigennem at kunne reflektere over og kommunikere om sig selv og verden".⁶¹ Lidt karikeret vil det sige, at fx skoleelever går en tur i skoven, og så går de hjem på skolen og maler et billede af det bagefter. Det vil sige, først er der en erkendelse, og efterfølgende er der en form. På den måde er det lige præcis *ikke* erkendelsesbegrebet, der er det centrale i forståelsen af det æstetiske. Ved bevidst eller ubevidst at reducere æstetik til en sådan bevægelse fra indtryk til udtryk får man en forståelse af verdens fænomener som noget, der blot strømmer ind i individet, som så efterfølgende omsættes til æstetik. Altså en grov instrumentalisering af æstetikken. Når æstetik defineres som "en sanselig symbolsk form, der rummer en fortolkning af os selv og verden, og som kan kommunikere fra, til og om følelser"⁶², så postuleres det, at æstetik næsten pr. definition udelukker refleksion. Det er blot at vende den problematiske opfattelse – om at tænkning og forståelse kun hører til mellem ørerne (det man kalder den *intelligible* verdensforståelse) – på hovedet. Følelser er alt og forstanden intet, påstås det dermed bevidst-løst. Det lyder ganske vist besnærende på den måde

60 Knausgård, *Min kamp 1*, 365.

61 Benny Austring og Merete Sørensen, *Æstetik og læring: Grundbog om æstetiske læreprocesser* (København: Hans Reitzels Forlag, 2006), 107.

62 Ibid. 68.

at have fundet frem til en måde at bryde med de kolde hjerner på, men konsekvensen er, at følelserne bliver enerådende. Det er vores opfattelse, at man bør stille sig både spørgende og tvivlende, hvis æstetikken på den måde tages som gidsel, når muligheden for at sætte ord på ens oplevelser begrænses af en bestemt forståelse af det æstetiske. Det er vel også og måske netop en pointe, at man ikke udelader den diskursive del, altså det begrebsanalytiske, fordi det bl.a. er den del, der faktisk gør det muligt at bevæge sig fra en æstetisk oplevelse til en æstetisk erkendelse. Først på den måde er det muligt at opnå erfaringer, som overskrider strømmen af såvel gode som dårlige umiddelbare oplevelser.

For pædagogisk tænkning vil det betyde, at der så at sige skal være noget tilbage. En rest af ubegribelighed eller uafgørlighed. Det vil sige en afstandtagen fra det aktuelle fokus på evidens og *viden, der virker* (som vel strengt taget ikke er andet end en instrumentalisering af vidensbegrebet) og en afstandtagen fra koncepter og pædagogiske brugsanvisninger som fx learning styles, cooperative learning, LP-modellen, PALS og RTI, hvor det ikke er tilgangen, der rettes ind efter undervisningen, men undervisningen, der rettes ind efter tilgangen. Sådanne tilgange reducerer pædagogik til at være fastfrosset tilrettelæggelse med eksplicitte instruktioner for, hvordan pædagogikken gennemføres fra ende til anden. Det er faktisk alt det, pædagogik ikke er. Pædagogik er derimod helt bevidst at arbejde med den uforudsigelighed, kompleksitet og mangetydighed, som mødet mellem mennesker altid implicerer; hvis ikke dette fastholdes, reduceres mennesket til en brik i en på forhånd given produktionsproces.

Men hvordan kan det æstetiske komme til udtryk i det pædagogiske felt, uden at det forsimples, reduceres eller entydiggøres og blot gøres til oplevelser? Lad os også her afslutningsvis give ordet til Karl Ove Knausgård: I første bind af *Min kamp* fortæller han om sin ven Esben, der indviede ham i "den avancerede litteraturs verden, hvor der ikke var noget, der kunne blive kompliceret nok", og hvor kunst ikke handler om det højeste forstået som noget højstemt, men om "det ubegribelige".⁶³ Hvis man fastholder Knausgårds perspektiv på litteratur, kan man spørge, om det altid er hensigtsmæssigt, at børn i skolen læser litteratur, der handler om børn, barndom og børnekultur. Skal litteratur i skolen blot være befordringsmidler til at snakke om mobning, skilsmisse og pubertetskriser? Skal litteraturundervisning altid afsluttes med at finde budskab, udsagn og konklusioner? Hvad med litteratur, der udfordrer eleverne og giver dem et radikalt andet blik på verden? Litteratur, der af-selvfølgeriggør deres omverdensforståelse. Litteratur, der fastholder det skjulte eller gådefulde. Kunne man forestille sig, at det interessante for eleverne ikke altid er de svar, litteraturen giver, men også ofte de spørgsmål den stiller? På den måde ville der være en åbning for den type litteratur, hvor netop det komplicerede og avancerede får udtryk. Litteratur, som er uforudsigelig og mangetydig. Naturligvis vil det gøre det vanskeligt for eleverne at få skabt en klar forestilling om den rette betydning og vanskeligt for dem at få skabt en bestemt sammenhæng. Men spørgsmålet er, om fx litteratur altid skal skabe klare

63 Knausgård, *Min kamp* 1, 365.

forestillinger om rette betydninger og bestemte sammenhænge? Måske er det i stedet – som Knausgård pointerede – erkendeformer.

Esben blev i øvrigt ved med at give Karl Ove indblik i den avancerede litteraturs verden, og Karl Ove begyndte at læse Benjamin, Ekelöf, Rilke og Mallarmé – men han "forstod ikke noget".⁶⁴ Karl Ove Knausgård forstår, at han ikke forstår dem, men samtidig er det hans pointe, at det måske ikke altid alene er litteraturens opgave at skabe forståelse: "alene det at være i kontakt med dem, have bøger af dem i bogreolen, førte til en bevidsthedsforskubelse, bare det at jeg vidste at de fandtes, var en berigelse, og om de ikke fyldte mig med indsigter, blev jeg desto rigere på anelser og fornemmelser".⁶⁵

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.