



DET KONGELIGE AKADEMI FOR DE SKØNNE KUNSTER  
AKADEMIRAADET

Festtale ved Akademiets Stiftelsesfest, mandag den 30. marts 2009  
v/lektor, forskerskoleleder Jørgen Dehs

## Skyld og uskyld i kulturen

(I) Der findes en arbejdsdeling i den akademiske verden mellem to måder at tale om tingene på. For det første kan man tale nøgtern og sagligt om de ting, vi har styr på i kraft af begreber og teorier, der aktuelt er i spil. For det andet kan man holde skål- og festtaler. Det sidste har på akademisk grund en meget beskeden prestige. Der er ingen rubrik for festtaler, når man afrapporterer årets forskningsindsats. Hvis man tror, at opdelingen handler om, hvorvidt omstændighederne er festlige eller ej, tager man fejl. Om kunst kan man fx sige, at den helt uafhængigt af sammenhængen har svært ved at blive genstand for anden tale end netop festtale. Eller at den i hvert fald udgør et tema, som gennem århundreder har været særlig udsat for festtaler. Der er selvfølgelig konkurrence fra andre områder. Når man hører en ophobning af ord som originalitet, kreativitet og innovativ kraft, og de alle forbindes til et 'verdensklasseniveau', er det god, gammel festtalestil, men man kan ikke være sikker på, at det har noget med fest eller kunst at gøre. Det kan meget vel tænkes at være et cirkulære fra Videnskabsministeriet, der handler om øget politisk og administrativ styring, som det er meningen, at al forskning og undervisning også på Kulturministeriets uddannelsessteder fremover skal tilpasses.

Det her tænkte eksemplet er en smule på kant med festtalen som genre ved at være hævet over enhver mistanke om, at det alt sammen bare er ord. Der vil på ejendommelig vis være magt bag ordene, uden at de af den grund kan tages for gode vare. Eksemplet lægger sig tæt op ad det fænomen, der hedder den forkert anbragte festtale. Den, der holder festtale i en sammenhæng, hvor det

fx er en fejlslagen politik med alvorlige følger, der burde beklages og gøres rede for, har kun gjort sig fortjent til, at der flyver sko gennem luften.

Men lad mig skynde mig tilbage til det med kunst som en særlig festtalekæledægge. Der er som bekendt rigtig mange ting at holde styr på, som alt sammen hedder kunst. Spørgsmålet er, om fællesbegrebet 'kunst' overhovedet giver mening ret mange andre steder end i festtalesammenhæng. Det er netop den hemmelige korrespondance mellem begrebet 'kunst' og festtalen, som gør, at den på dette område ikke kan tages alvorlig nok. Man kunne endda hævde, at forbindelsen understøttes historisk af kunstens rødder i den kultiske fest. Komponisten Igor Stravinsky har sagt om musik, at hvis den kommer for langt væk fra dansen, holder den op med at være musik. I dagens anledning kunne hans bemærkning omformes sådan, at hvis den tale, der handler om kunst, kommer for langt væk fra festtalen, har den tabt forbindelsen med sit emne. Stravinsky har selvfølgelig ikke helt ret, og min sammenligning heller ikke. Men alligevel.

**(II)** Hvordan markerer en festtale sin undtagelseskarakter i forhold til den hyper festlige oplevelsesøkonomi, vi alle sammen cirkulerer rundt i. Eller blot i forhold til den daglige forbrugsfest, som det for nylig er blevet usolidarisk ikke at deltage i? Det bilder jeg mig ind den kan gøre ved at handle om noget, vi kun giver lov til at eksistere som undtagelse - nemlig *uskyld*. Eller rettere: ved at handle om en umiddelbart nok ikke helt troværdigt konstellation mellem kunst og uskyld. At man i de baner overhovedet kan tænke på noget, der har med kunstnerisk produktion at gøre, gik op for, da jeg for et par år siden læste en tekst af den schweiziske arkitekt Peter Zumthor, hvori han ser tilbage på tilblivelsen af det berømte badeanlæg ved byen Vals. Hans tegnestue havde angiveligt underkastet sig et slags ikonoklastisk program i form af et forbud mod at hente materiale fra det billedflow, som arkitektur indgår i, og hvor arkitekturtidsskrifterne udgør den globale præsentérbakke. I stedet ville man udelukkende koncentrere sig om spørgsmål, der blev stillet af stedet, af formålet og materialet. Zumthor skriver, at der derved opstod strukturer og rum, der "forbavsede" arkitektgruppen, hvad han sammenfatter på denne måde: "Ved at beskæftige sig med de iboende love i konkrete fænomener som bjerge, klippegrund og vand i sammenhæng med en byggeopgave får man chancen for at gribe og udtrykke noget oprindeligt - og gøre det som om der var tale om "kulturelt uskyldige" bestemmelser ved disse elementer."

Zumthor sætter "kulturelt uskyldige" i anførselstegn. Det er forståeligt. Vil man markere den intellektuelles forpligtelse til ikke at være naiv, må man tage forbehold, hvis man i en positiv mening inddrager begrebet uskyld. Sammenstillingen af kultur og *skyld* er velkendt. I forskellige udformninger kan den forbindes til kristendommen eller Freuds psykologi. Uskyld er derimod på ejendommelig vis et navn for noget, der ikke findes. Det har filosoffer ytret sig aldeles utvetydigt om. En af de største fra det 19. århundrede har fastslået at "uskyldig er ikke engang et barn, kun en ikke-gøren-noget svarende til en stens

væren" (det var Hegel). Og en tilsvarende fra det 20. århundrede siger noget lignende i et kategorisk tonefald på samme niveau: "Tilstedeværen [Dasein] er som sådan skyldig" (det var Heidegger). Også arkitektur kan anbringes i denne optik, hvad den engelske arkitekt og arkitekturteoretiker Neil Leach for nylig har set en pointe i. "Arkitektur er aldrig "uskyldig", siger han. Det er et eksempel på sprogets egenrådighed, at den dobbelte negation "aldrig uskyldig" eller "ikke uskyldig" passer bedre til sammenhængen end det tungt lastede "skyldig". Men man er ikke i tvivl om, at tilfredsstillelsen ved at fremsætte domme om altings forvikling i skyld, er stor. Og at man helst skal sige und-skyld, hver gang man er kommet til at sige u-skyld.

Det er ikke svært at regne ud, at forestillingen om uskyld må have en betragtelig plads, siden det giver mening igen og igen at benægte dens realitet. Som citaterne fra Hegel, Zumthor og Leach viser, kan vi projicere spørgsmålet om skyld eller uskyld fra os selv over på tingene. Med udtrykket "kulturel uskyld" må Zumthor ydermere have tænkt den tanke, at uskyld ikke kun er et navn for det, et menneske taber eller for altid har tabt, men også et navn for noget, der kan sættes i værk. Noget, der kan mases med og som måske træde frem og belønner maset. Dermed burde uskyld for mig at se være et højt kvalificeret tema for en festtale på et kunstakademi. Og så er det oven i købet mulig at gribe tilbage til en i denne forbindelse 'alternativ' tysk tænker, Friedrich Nietzsche, der har lovprist "tilblivelsens uskyld" i polemik mod en europæisk kultur, han fandt gennemsyret af kristendommens agitation for syndsbevidsthed.

Altså: selv om *vi* ikke kan være det, kan tingene godt være det. De ting, vi selv sætter i verden, kan, uanset det drejer sig om menneskeværk, fremstå med en autoritet, der ikke er nogen magt bag, og som det tilsvarende heller ikke er muligt at komme bag om, og som i næste sekund kan tabes for altid. Hvis dette opridser uskyldens konturer, mener jeg, at man herfra kan rekonstruere et centralt plot i nutidens kunstbegreb, en slags kulturel intrige i vores forståelse af kunst og i den ideologiske atmosfære, der har omgivet den siden 1700-tallets midte. Altså siden det tidspunkt, hvor Kunstakademiet blev stiftet, sådan at plottet eller intrigen kan siges at have part i det, vi fejrer i dag. Alt sammen naturligvis på et strengt forpligtende festtaleniveau, som desværre også betyder, at jeg må fatte mig i korthed.

**(III)** Uskyld træder igennem som kunstnerisk program på to måder. I 1700-tallet opstår der en forbindelse mellem kunsten og en form for kontrapunkt til de erfaringsmønstre, der bidrager til det kulturelle rums forudsigelighed. Tænk på Casper David Friedrich, der fra 1794-98 var studerende her ved akademiet - tænk på hans berømte billede "Munk ved havet". Man spørger sig: *hvad* laver en munk dér? Det sublime, der dengang endnu ikke bare var en stil, legemliggjorde kunstens befrielse fra sin tidligere tjenende funktion til ære og forherligelse af samfundets åndelige ordensmagter. Det sublime omfattede principielt alt, hvad der i den aktuelle kultur ikke i forvejen var sat i scene som genstand for

beskuelse eller beundring. At fremstille sådanne kulturelt umarkerede positioner bliver fra kunstens side en manifestation af dens egen autenticitet. Den demonstrerer hvordan den er på kant med det kulturelt indarbejdede gennem selvpålagt askese i forhold til det skønne, det yppige og den gode smag.

For det andet betød uskylden som program en prioritering af noget værende, som ikke kan lyve eller forstille sig, som ikke iscenesætter sig selv, men simpelthen er hvad det er. Altså en model, der nogenlunde svarer til alt, hvad vi forstår ved *natur*. Dette træk omfattede dengang også kunstneren. Læren om geniet handler som bekendt mere om kronisk uskyld end om kunstnerens myndighed over for sit værk, og den tilhører en epoke, hvor rollen som den kalkulerende og iscenesættende drastisk underspilles. I periodens kunstopfattelse skal det ikke være gennemskuelige intentioner, der ytrer sig i et kunstværk, men instinktet, naturen, det ubevidste. Om kunstnerens værk dermed også bør kaldes uskyldigt, får stå hen, men i retslig terminologi må man i det mindste kunne sige at noget 'uforsætligt' gør sig gældende. Mærker man en hensigt, ødelægger det straks atmosfæren af uskyld. Og man bliver forstemt, som Goethe sagde.

Underligt nok kan arkitektur også fremstå sådan, uanset at den er dømt til at skulle opvise en betragtelig dosis hensigtsmæssighed. Men selv når den ikke fremstår helt uskyldig, behøver den ikke at være fortabt. Den danske restaureringsarkitekt Johannes Exner har i sammenhæng med sin faglige praksis talt for et begreb om 'det autentiske' ved et bygningsværk, der ikke handler om bygningens oprindelige form. Autenticitet er hos ham et navn for den udtryksfuldhed, bygningen kan opnå i kraft af tidens mellemkomst. Den, der bedriver restaurering, skal hellere eksponere tingenes porøsitet over for tiden end skjule den. Det hører til den rette måde at bistå det ældede bygningsværk at tage vare om nedslidningens formgivning, tage vare om det udtryk, ingen har villet, men som tingen har modtaget gennem sin historie.

Her er bygninger nok mere tålmodige end kunstnere. Den pietet over for uskyldens mulighed, der for mig at se ligger i vores kunstbegreb, kan udtrykkes som en kunstner fra det 21. århundrede gør, når han siger: "Det gælder om at komme tilbage til det sted, hvor formerne endnu ikke er definerede" (Matthew Barney). Det handler om det samme, når uflyttelige elementer i kulturen omsættes til materiale for en overrumplende håndtering af former og betydninger, der løfter dem ud af deres tyngede væsen.

En yderligere strategi består i at lade mediet bekende sin skyld. Den, der bekender sit, skal få det eftergivet og ikke for altid stå i et fortabt forhold til uskylden. Det omfatter kunst, der vil rive os ud af fortryllesen eller få os til at "holde op med at glo så romantisk", som Bertold Brecht engang udtrykte det. Kunstneren har her ofret sin umyndighed, sin ikke-viden om sine egne frembringelser, sin afmagt over for værkernes skæbne på kunstscenen og påkalder sig i stedet opmærksomhed som den alt andet end uskyldige. Uskylden sendes dermed som regel videre til mediet, til det ikke-udstilledes andel i det

udstillede, til det ikke-intenderede i kommunikationen, det ikke-menneskelige i budskabet, kort sagt det åndsfræmmes andel i det kulturelle.

At uskyld ikke iscenesætter sig selv og slet ikke er beregnet på at skulle opleves, står tilbage som dette kunstbegrebs indbyggede paradoks. Det har den tyske billedkunstner Gerhardt Richter, så vidt jeg kan se, gjort til tema i en række ironiske malerier, der omhyggeligt og teknisk virtuost gengiver selve indbegrebet af det ikke-intenderede billede, nemlig 'det rystede fotografi'. De billeder i apparatet, der er mislykkedes på denne måde, er ret beset det nærmeste et billede kan komme uskyld. Hånden, der i det afgørende øjeblik ikke formår at bevare roen, vil skuffe bestemte forventninger, men som et uønsket indbrud af virkelighed understreger det fotografiets *nu* og dette nu's reale væsen. Med mindre man som Richter giver det hele en gang maling. Et billede på uskyld er et rystet billede. Eller i Richters tilfælde et billede af et rystet billede. I hårdt vejr er det måske et pludseligt vindstød, der har rystet det. Men også når et sådan billede er iscenesat, minder det os om noget, der berører vores forståelse af virkelighed og af hvad det vil sige at noget *er*.

Hvis man her til allersidst skal forsøge at træde en smule på afstand af den kristne kulturkreds, kan man prøve at forestille sig, hvad en buddist kunne finde på at sige i denne sammenhæng. Fx at der i universet findes lige præcis så meget skyld og præcis så meget uskyld, som der *skal* være. Måske er kunstværket, når det i en eller anden forstand lykkes, den trofaste model af et sådan univers. Noget man især vil kunne påstå, hvis man et øjeblik har glemt alle de sko, kunsten har kylet efter indholdet af de festtaler, der gennem tiderne er blevet holdt til dens ære. Tillykke med dagen!