

FORVANDLINGER

Tale ved åbningen af udstillingen “Metamorphose”

Af Dorthe Jørgensen, professor i filosofi og idéhistorie

Metamorfose betyder forandring, forvandling, omdannelse, omformning. Det er en metamorfose, når en tudse bliver til en frø eller en larve bliver til et insekt. Når kul bliver til diamant, eller plante- og dyrerester bliver til fossile brændstoffer. Når mennesker eller guder forvandles til sten, dyr eller planter som i Bibelen og de græske, romerske og nordiske mytologier. Når en idé eller et begreb forandrer sig, som det er sket med det skønne.¹ Netop skønhedens metamorfose var emnet for den bog med samme titel, som jeg udgav i 2001, og som var baggrunden for, at Bettina Winkelmann og jeg indledte et samarbejde.² Det indebar, at jeg også mødte Thyge Thomasen, for som det fremgår af Antikmuseets beskrivelse af den aktuelle udstilling, er de to tæt forbundne.

Thyge er keramiker, Bettina er billedkunstner, og de har udstillet sammen ved flere lejligheder. Den aktuelle udstilling er resultatet af et samarbejde, i hvilket de har taget udgangspunkt i Antikmuseets samlinger for at bringe den mediterrane kulturs oldsager og æstetiske udtryk i konstellation med værker, som de selv har skabt. Målet har været at give den antikke kunst og materielle kultur nyt liv igennem nye kunstværker. Thyge og Bettina har også ladet Martin Gru, Magdalena Wyszynska, Aleksandra Lewon, Emma og Sigrid Agergaard Svendsen, Ditte Fonder

¹ De førstnævnte eksempler på metamorfoser er alment kendte; de optræder i wikipedias opslag ‘metamorfose’. Det samme kan derimod ikke siges om det sidstnævnte eksempel, altså ideers og begrebers forvandlinger, og det er noget sådant, jeg vil fokusere på.

² Dorthe Jørgensen, *Skønhedens metamorfose: De æstetiske idéers historie*, Odense Universitetsforlag 2001. Denne bog inspirerede i 2002 Dunkers Kulturhus i Helsingborg til en kunstudstilling med titlen *Skønhedens metamorfose?*, til hvis katalog jeg bidrog med teksten “Skønhedens metamorfose/The Metamorphosis of Beauty” (s. 12-18). Nogle af pointerne i denne katalogtekst, der selv refererer til bogen *Skønhedens metamorfose*, genoptager jeg nu i denne åbningstale. – Hvad angår Bettinas og mit samarbejde skabte hun og jeg efter et længere ophold i Damaskus foråret 2010 udstillingen “Verdenspoesi”, og vi udgav i samme forbindelse bogen *Verdenspoesi: Malerier og tankebilleder* (Kvindemuseet 2011). Ordet ‘tankebillede’ betegner en poetisk-filosofisk kortprosaform, der blev introduceret af Walter Benjamin, men har rødder i essay-, aforisme- og fragmentformerne. Se mit efterskrift til den danske oversættelse af Benjamins bog *Einbahnstrasse: “Konstruktion af tankebilledet”*, *Ensrettet gade*, Modtryk 1993, s. 53-75.

Nielsen, Christina Hold, Liv Jensen, Alexander Fjord og Jørgen Steensen bidrage til udstillingen med lydkunst, video, musik og sang for således at gøre noget nærværende, der ellers som regel er fraværende i historiske udstillinger, nemlig menneskene. Det gælder både de mennesker, der producerede genstandene gennem deres forvandling af det anvendte materiale, og dem, der har brugt eller betragtet genstandene og således selv præget og forandret dem. Målet med udstillingen har derfor også været at give os af i dag indblik i antikkens mennesker og verden gennem en anderledes museumsoplevelse. Det samlede resultat kan betragtes som et *gesamtkunstwerk*, der ikke er opstået, fordi nogle kunstnere havde lavet noget, de gerne ville have udstillet, men derimod omvendt: Thyge og Bettina havde en idé om en udstilling, til hvis realisering de fandt genstande frem fra museets kælder, og de kiggede også egne gemmer efter og skabte selv nyt, og de gik i dialog med andre kunstnere, med museets personale og ikke mindst med det rum, vi nu står i.

Udstillingen tematiserer således på en række forskellige måder den forandring og forvandling, som ordet 'metamorphose' betegner. Jeg vil bruge min taletid på at løfte lidt af sløret for noget af det, der kan forstås ved dette. Det gør jeg i håb om således at befordre den forvandling, man i mødet med kunst selv kan undergå som betragter.

I løbet af det 18.-20. århundrede blev det en udbredt forestilling, at skønheden er passé. At der ikke længere er nogen skønhed i den konkrete kunst, og at det heller ikke længere giver mening at tale om skønhed. Men fra mine samtaler med Bettina ved jeg, at hun aldrig har været nogen fjende af det skønne. Og når jeg betragter Thyges værker, tænker jeg, at han vist heller ikke har delt dette fjendskab. Som det fremgår af museets omtale af udstillingen, har de begge fundet inspiration i ældre kunst og kultur, så traditionen er de også venligt stemt. Om Bettina skriver museet således, at hun "ikke mindst [er] stærkt påvirket af antik [s]yrisk kunst, kultur og arkitektur efter at have haft længere ophold på Det Danske Institut i Damaskus [ad] to omgange og udstillet i Syrien lige op til borgerkrigens start". Om Thyge skriver museet, at hans "inspiration er tæt knyttet til studier af den faraoniske kunst såvel som den tidlige islamiske kunst", og at han "til stadighed [vender] tilbage til den [g]ræske og [r]omerske antik, stærkt optaget af periodernes kunstneriske

idealer”.³

Det var især ‘den historiske avantgarde’, der i begyndelsen af det 20. århundrede problematiserede skønheden. Avantgarden gjorde oprør mod den etablerede kunst, kunstakademiernes kunst. Det var den kunst, der dengang blev betragtet som skøn, så oprøret blev forstået som et opgør med den *skønne* kunst eller ligefrem med det skønne *som sådant*.

Selvom avantgardisterne næppe selv var opmærksomme på det, havde deres oprør rødder i den tidlige tyske romantik, det vil sige slutningen af det 18. århundrede. Romantikerne gav dog netop *ikke* afkald på det skønne *som sådant*. De forkastede ikke skønheden, men lod den undergå en metamorfose. I perioden fra renæssancen til romantikken havde man primært defineret skønhed klassicistisk og dermed betragtet den som noget, der afhang af harmonisk proportionalitet. Med den tidlige tyske romantik kunne noget fragmenteret og disharmonisk nu imidlertid også være skønt. For ifølge romantikerne refererede det fragmenterede indirekte til den harmoni og helhed, der *ikke* forelå i det.

Romantikernes måde at erfare skønhed på bestod altså ikke i selve dette at blive konfronteret med disharmoni og fragmentering. Skønt var derimod dette at ane konturerne af en fraværende harmoni og helhed – som alligevel var der, men kun som en anelse.

Hvor meget Thyge og Bettina end gennem årene har hentet inspiration i genstande fra oldtiden, og hvor meget de i den aktuelle udstilling end går i direkte dialog med ældre værker, er de selv børn af den historie, jeg lige har fortalt. Jeg mener: Thyge og Bettina er ikke klassicister, og det kan man vist heller ikke kalde de andre involverede kunstnere. Allerede qua de medier, som de sidstnævnte arbejder i, er de samtidskunstnere, og om Thyge og Bettina vil jeg sige, at de vel egentlig er modernister, dog bestemt ikke forstået som rationalister, men derimod forstået på følgende måde:

Den tidlige tyske romantik foregreb modernismen. Tanken om, at der er form i det fragmenterede, skønhed i det disharmoniske, levede trods den historiske avangarde videre i det 20. århundrede. Og den modernistiske fortolkning af denne tanke har ikke kun rødder i den tidlige tyske romantik,

³ antikmuseet.au.dk, senest besøgt den 6. oktober 2016.

men peger også længere tilbage i historien.

I den vestlige verden blev der i middelalderen skelnet imellem åndelig og sanselig skønhed. Den åndelige var oversanselig og dermed kun intellektuelt tilgængelig. Den sanselige kunne derimod ses og høres, men var selv et tegn på den åndelige; den var symbolsk og skulle fortolkes. Konsekvensen var for kunstens vedkommende, at den ikke skulle være naturotro, ikke bare afbilde omgivelserne men bearbejde dem, så det oversanselige i det sanselige trådte frem, og man kom ånden nærmere. Derfor måtte kunsten gerne være abstrakt, allegorisk og idealiserende.

Det var netop noget i den stil, der i begyndelsen af det 20. århundrede blev idealet for de spirituelle modernister. Jeg tænker for eksempel på Wassily Kandinsky, der ikke stræbte efter at afbilde *natura naturata* (naturtingene), men ville kalde *natura naturans* (den kreative formdannende kraft i naturen) frem ved at hengive sig til formens iboende åndelighed. Kandinsky mente præcis, at der er spor af oversanselighed i den sanselige verden, og han forsøgte for så vidt at genskabe den vekselsang imellem ånd og materie, som universet sang i middelalderen.

Med dette gjorde Kandinsky ikke bare op med det 19. århundredes positivistiske realisme. Han lagde også afstand til den affortryllelse af kunsten, der var begyndt med reformationen i det 16. århundrede. Reformatorer som Luther og Calvin opfattede hverken billeder som levende eller som sande, og de berøvede dem dermed deres magi og evne til at vække sand erkendelse af det guddommelige. Med reformationen blev ånd og materie, denne- og hinsidigt, sanseligt og oversanseligt skilt fra hinanden. Den synlige verden blev tømt for åndelighed, den usynlige verden blev blottet for sanselighed, og kunstnerne var herefter henvist til at efterligne en affortryllet verden af materielle ting.

Som sagt resulterede det ønske om at synliggøre noget usynligt, der blev udlevet før reformationen, i et formsprog, der var tydningskrævende takket være dets symbolske karakter. Noget tilsvarende så man igen, da kunsten atter blev åndelig takket være kunstnere som Kandinsky – den blev abstrakt. Den middelalderlige og den modernistiske kunst er også fælles om *ikke* at hylde det klassicistiske krav til værket om harmonisk helhed, men give delementerne mere selvstændigt liv og interessere sig mere for deres individuelle skønhed. Dette hænger sammen med den alperspektivisme (frem for centralperspektivisme), der kendetegner både den middelalderlige og den modernistiske kunst: at der ikke kun er ét fokus i værket, men flere sideordnede perspektiver. I stedet for perspektivisk rum og dybde er der flad frontalitet, mange

brudte linjer og skiftende synsvinkler.

Det er evident, at Bettinas malerier står i gæld til den spirituelle modernisme. Hun forsøger ikke at affotografere den verden, vi umiddelbart ser, men at kalde en anden frem, som kun er synlig for det indre blik – med mindre kunsten bygger bro ved at synliggøre usynligt, som maleren Paul Klee sagde i 1920.⁴ Også alperspektivismen i Bettinas billeder forbinder hende med den spirituelle modernisme samt derigennem med middelalderen, og det gør hendes kolorisme i øvrigt også. Hermed er der også kastet lys over Bettinas begejstring for de udstillede syriske skåle, der netop er fra middelalderen og samtidig ser helt moderne ud. Hendes interesse for dem er beslægtet med den begejstring for genstande fra fremmede kulturer og ældre perioder, der kendetegnede de spirituelle modernister og for eksempel vakte Klees nysgerrighed over for børns tegninger.

For Thyges vedkommende bemærker man, at der med hans værker er tale om kunstgenstande – ikke brugsgenstande, selvom han er keramiker – og at det drejer sig om genstande, som det kræver stor teknisk og håndværksmæssig kunnen at producere. Samtidig mærker man sig det æstetiske udtrykks renhed, enkelhed og – genstandenes størrelse til trods – også ligefrem lethed, både for krukkernes, for glasobjekternes og for skulpturernes vedkommende. Det er en æstetik, der tydeligt refererer til hele den vestlige tradition for abstraktion og for at forbinde abstrakt form med åndeligt indhold – en tradition, der løber fra de gamle egyptere og de tidligste grækere over middelalderen, herunder den islamiske, til modernisterne. Og som samtidig er beslægtet, i hvert fald i det ydre, med den japanske æstetik, hvis skønhed de spirituelle modernister netop også havde blik for.

Samtidig må vi holde os for øje, at der, som jeg tidligere nævnte, med denne udstilling mere er tale om en helhed af genstande, som betragteren vandrer rundt i – jeg kaldte det et gesamtkunstwerk – end en udstilling af enkeltværker, man som betragter må forholde sig stykkevist til, og at denne helhed også omfatter lyd, video, rum, lys, omgivelser og så videre. Både det, jeg sagde om Thyges og Bettinas produktioner, og det sidstnævnte om udstillingen som helhed samt nærmere bestemt om udstillingen som en mulig anledning til helhedserfaring bringer

⁴ Paul Klee, "Schöpferische Konfession", *Das bildnerische Denken*, red. J. Spiller, Schwabe & Co 1971, s. 79. Eller på engelsk: "Creative Confession, 1920", *Creative Confession and other writings*, Tate Publishing 2013, s. 7.

mig tilbage til skønheden.

De gamle grækere fostrede nemlig to forskellige skønhedsforståelser. For det første er der den *klassicistiske*, som hviler på den græske brug af ordet 'skøn' (*kalos*) til at betegne den harmonisk proportionerede form, der udmærker de genstande, der klassicistisk betragtet er skønne. Men for det andet er der også den *filosofiske* skønhedsforståelse, der handler om det skønne som idé (*to kalon*) og derfor er langt bredere. Ifølge den filosofiske skønhedsforståelse er det skønne ikke bare det harmonisk proportionerede men alt det, der har værdi i sig selv – alt det, hvis værdi ikke kan gøres op i målbar nytte, og som derfor fremtræder som et 'overskud' i en nytteorienteret verden.

Hvis vi insisterer på den klassicistiske skønhedsforståelse, er der ikke meget skønhed i det meste af det, der bliver skabt i vor tid. Tager vi derimod afsæt i den filosofiske skønhedsforståelse, kan meget være anledning til skønhedserfaring, for det kræver ikke en bestemt form, men at værket i sin fremtrædelse er ladet med merbetydning. Skønhedserfaring er dermed defineret ved, at det i erfaringen er, som om der er noget oversanseligt ved den sanselige genstand. Dette forudsætter for kunstens vedkommende først og fremmest, at værket ikke er entydigt. At det så at sige overskrider sig selv og derigennem lader os erfare et oversanseligt overskud i det, vi sanser.

Samtidig forudsætter sådan en skønhedserfaring dog også, at vi som betragtere selv er åbne for, at denne overskridelse kan finde sted og manifestere sig – ikke *kun* som en overskridelse i værket, det vil sige værkets overskridelse af sig selv, men *også* som en overskridelse i os, vor overskridelse af vort vante blik på verden. At opleve skønhedserfaring kræver altså også, at vi er rede til *selv* at undergå en forvandling.

Ikke blot har skønhedsforståelsen forandret sig historisk, og man kan derfor tale om noget sådant som 'skønhedens metamorfose'. Skønhedserfaringen er *i sig selv* en metamorfose – den er den forvandling, der sker her og nu for det menneske, for hvem skønheden tildrager sig som erfaring. Skønheden er på ingen måde passé. Den kan tildrage sig for os – mens vi betragter denne udstilling. Ikke fordi vi vil have, at det sker, men forudsat vi ikke selv forhindrer erfaringen i at ske ved at insistere på det, vi kender og er trygge ved.

Med disse ord vil jeg – i håb om forsat forvandling – erklære udstillingen "Metamorphose" for åbnet!

Dorthe Jørgensen holdt talen ovenfor ved åbningen af udstillingen “Metamorphose. Maleri, keramik, mixed & multimedia” på Antikmuseet ved Aarhus Universitet – en udstilling med værker fra museets samling samt af Thyge Thomasen og Bettina Winkelmann, vist 6/10 2016-22/1 2017.

Dorthe Jørgensen, der er ansat som professor ved Afdeling for Filosofi og Idéhistorie på Aarhus Universitet, er ph.d. i idéhistorie (1995), dr.phil. i filosofi og idéhistorie (2006) og dr.theol. i systematisk teologi (2014). Hun har skrevet en lang række bøger, er Nordens førende ekspert i filosofisk og teologisk æstetik og har også gjort en stor indsats for at formidle sin forskning. Se Dorthe Jørgensens hjemmeside pure.au.dk/portal/da/idedj@cas.au.dk og hendes facebooksider “Dorthe Jørgensen” og “Dorthe Jørgensen in English”. Nye læsere af Dorthe Jørgensen kan med fordel begynde med hendes bog *Skønhed – En engel gik forbi* (Aarhus Universitetsforlag 2006). Herefter anbefales det at gå videre med *Skønhedens metamorfose: De æstetiske idéers historie* (Odense Universitetsforlag 2001) og/eller *Aglaïas dans: På vej mod en æstetisk tænkning* (Aarhus Universitetsforlag 2008), afhængigt af om man er historisk interesseret eller interesseret i aktuelle temaer (begge dele er vævet sammen i *Skønhed – En engel gik forbi*). Den historiefilosofisk interesserede læser kan fortsætte med *Historien som værk: Værkets historie* (Aarhus Universitetsforlag 2006), der er skrevet i forlængelse af *Skønhedens metamorfose* (de udgjorde tilsammen Dorthe Jørgensens filosofisk-idéhistoriske disputats). Det hidtil største værk fra Dorthe Jørgensens hånd er dog *Den skønne tænkning: Veje til erfaringsmetafysik. Religionsfilosofisk udmøntet* (Aarhus Universitetsforlag 2014), med hvilket hun opnåede den teologiske doktorgrad. Denne bog blev i 2014 nomineret til Årets Danske Forskningsresultat og vandt prisen “Hædrende Omtale”. Dorthe Jørgensens seneste værk er *Nærvær og eftertanke: Mit pædagogiske laboratorium* (Wunderbuch 2015), i hvilket hun drager pædagogiske og dannelsesfilosofiske konsekvenser af sit arbejde med æstetik. På hendes hjemmeside er der også henvisninger til en mængde såvel korte som lange artikler af både ældre og nyere dato om blandt andet kunst og æstetik.