

TINGEN

Vinter 2016



Kunst

TINGEN
- afdelingsblad for Idéhistorie
Vinter 2016

Trykt hos:
Fællestrykkeriet for Sundhedsvidenskab
Århus Universitet, Bygn. 1633

Oplag: 100 eks.

Udgives med støtte fra
Institut for Kultur og Samfund



“Begivenhedernes forløb har givet tidens genius en retning, som truer med at føre den længere og længere bort fra idealets kunst. Denne må forlade virkeligheden og med sømmelig dristighed hæve sig op over behovet; thi kunsten er et barn af friheden, og den vil kun modtage sine forskrifter af åndens nødvendighed, ikke af materiens tvang.”

- Friedrich Schiller

Leder...

TINGEN er et fristed, hvor vi lader tankerne vandre i nye retninger. Efter et vellykket indblik i Traditionen, gives depechen videre til dette nummers tema - Kunsten. Fordi der ikke findes nogle grænsepæle for kunstens abstrakte væsen, åbnes der op for et enormt potentiale til at gribe den fra alle vinkler. Vinkler, hvor kunsten kan indtage en afslørende, inspirerende, manipulerende, diskuterende, og ikke mindst kritiserende rolle. I et idéhistorisk perspektiv er kunsten blevet betragtet som værende både et spejlbillede af- og et forbillede for samfundet. Som spejlbillede afslører den alle de små hudorme omkring mundvigen eller på næsen, den ser de stadigt voksende tilnærmelsesvis blå nuancer under øjnene og panderynkerne af det levede liv, men også smilets glans, øjnenes glædestårer der presser sig på. Som forbillede kan kunsten vidne om det ideal, som mennesket igennem tænkningen opstiller og ønsker for sit samfund. Med andre ord findes der kunst i alt. Det kan både være en styrke og en svaghed, at kunst som begreb rummer så mange dimensioner, men ikke desto mindre har vores modige bidragsydere taget udfordringen op.

Jeg kan med stolthed i stemmen præsentere en bred vifte af interessante artikler, boganmeldelser samt adskillige andre bidrag både inden for og uden for temaet Kunst. I dette nummer modellerer vi traditionen en smule og lader bladets første sektion udgøre ikke blot temaartikler, men alt 'indenfor tema'. Med udgangspunkt i værket *Kunst og erkendelse*, forfattet af Løgstrup, åbner Line Bak op for kunstens rum som det, der kan få mennesket til at 'begribe det ubegribelige'. Dernæst fører Johan Mendes læseren med ind i en diskussion af balancegangen mellem teknologiens udvikling og menneskets omgang med kunsten. Benjamin Asger Krog Møller bidrager med et indblik i kunstsamlingen DADALENIN, hvor han behandler spændingsfeltet mellem vanguard og avantgarde. Afslutningsvis 'inden for tema' udlægger Ric Raphael Nitsch sin personlige erfaring med Mark Rothkos kunst med filosofisk kantiansk dybde.

Sektionen 'andet' indeholder et causeri af Arendse Wenzel Måge. Denne indlevende fortælling giver dette års russere og tutorer et poetisk genkald af Idéhistorikernes Hyttetur 2016, hvor der samtidig er rig mulighed for, at andre årgange kan drømme sig tilbage til og føle nostalgien fra deres hyttetur på studiet. Hernæst har Asker Bryld Staunæs forfattet en frit inspireret tekst som en art narrativ kommentar til Fritz Habers dødbringende opfindelse af giftgassen. Denne udgave af 'introduktion til en tænker' er ligeledes bragt af Arendse, og her gives et interessant og intellektuelt indblik i tænkeren, digteren, lægen, dramatikeren og historikeren (ja, kært barn har mange navne) Friedrich Von Schiller med værket *Menneskets Æstetiske Opdragelse*.

Det sidste trin i bladets opbygning udgør afdelingen for boganmeldelser. Her bringer Nina Bogicevec sin anmeldelse af *Martinus. Darwin og Intelligent design* af Ole Therkelsen, hvori Evolutionsteorien og Intelligent Design sammensmeltes og derved fører læseren over i kosmiske forestillinger. Johan Mendes lukker ballet med sin anmeldelse af Mikkel Thorups nyudkomne bog *Du skylder! om moralsk og økonomisk gæld*.

Som altid kan du på sidste side læse Call for Papers, hvor næste udgaves tema Mad præsenteres af Mathias Guldberg. Og jeg vil i den anledning gerne give en påmindelse om, at vi som altid tager imod uopfordrede artikler, essays, anmeldelser og lignende på såvel vores mail ide.tingen@gmail.com som vores facebookside. Det eneste krav er, at bidragene er af idéhistorisk relevans.

Tilbage er der vist ikke andet for end at ønske jer god læsning!

Af Marie Yde Søndergaard

Hvem...

Redaktion

Dea Sofie Kudsk (ansv. redaktør)
Marie Yde Søndergaard (temareaktør)
Sara Benedicte Neukirch
Linnea Høyer
Dann Grotum Nielsen
Johan Mendes
Arendse Wenzel Måge
Mathias Guldberg

Bidragydere

Benjamin Asger Krog Møller
Asker Bryld Staunæs
Johan Mendes
Arendse Wenzel Måge
Line Bak
Nina Bogicevic
Ric Raphael Nitsch

Layout

Sara Benedicte Neukirch

Forside/Design

Anna-Gro Kudsk Graubæk

Kontakt

ide.tingen@gmail.com

Indhold

inden for tema

Line Bak: Det ubegribelige gjort begribeligt	s.10
Johan Mendes: Kunst og kapitalisme	s.14
Benjamin Asger Krog Møller: DADALENIN: En anakronistisk tour de force i spændingsfeltet mellem vanguard og avantgarde	s.19
Ric Raphael Nitsch: Mark Rothko - et erfarings atom?	s.27

andet

Arendse Wenzel Måge: Glimt af himmeriget	s.36
Asker Bryld Staunæs: Havde Fritz Haber dårlig ånde?	s.39

introduktion til en tænker

Arendse Wenzel Måge: Friedrich Schiller - fra skønhed til frihed	s.42
--	------

anmeldelser

Nina Bogicevic: <i>Fragmenter af sandhed, eller den komplette forklaring?</i>	s.48
Johan Mendes: <i>Du skylder! Om moralsk & økonomisk</i>	s.51

Call for Papers

tema:
kunst



Det ubegribelige gjort begribeligt

Kigger jeg ud af mit vindue, ser jeg Aarhus' sløve morgentrafik. Kigger jeg ind i min computer, ser jeg et præsidentvalg i USA, et jordskælv i Italien og en krig i Syrien. I dag modtager vi lige så mange, hvis ikke flere, nyheder om hvad der sker på den anden side af jorden, som nyheder om hvad, der sker i vores baghave. Og ikke nok med det: der opleves endda et konstant krav om stillingtagen til problemstillinger, der kan virke fjerne, men som i virkeligheden er ganske vedkommende. Nyhedsjournalistisk skitserer hændelsesforløbene for os, men hvordan forstår vi *virkelig* hvad, der sker i eksempelvis Syrien? Måske kunsten kan hjælpe?

Med afsæt i Immanuel Kants æstetiske filosofi, gør Aarhus-teologen Knud Ejler Løgstrup sig tanker om netop kunstens rolle og betydning for vores erkendelse i værket, med den afslørende titel, *Kunst og Erkendelse* (udgivet 1995). Løgstrups hovedpointe i hans ellers noget fragmen-

terede værk, er at kunsten fungerer supplerende til det virkelig levede livs konstante foretagsomhed og åbner for en dybere erkendelse. Til forskel fra det virkelig levede liv, hverdagslivet, som er præget af stillingtagen og handlinger, åbner kunsten et rum, hvor der er tid til at dvæle ved følelser og fornemmelser – stemtheden som Løgstrup betegner det. Kunsten er altså formålsløs i den forstand, at den ikke er underlagt et krav om praktik, og det er dette særegne ved den æstetiske oplevelse, der er med til få os til at erkende det, som vi troede lå udenfor vores forståelsesramme. Den får os til at begribe det ubegribelige. Løgstrup gør det samtidig klart, at kunsten udspringer fra det virkelig levede liv, vores hverdag, men at vi har behov for den, for at opnå fuld erkendelse om netop det virkelig levede liv.

Med *Kunst og Erkendelse* understreger K.E. Løgstrup kunstens nødvendighed som et epistemologisk værktøj. Den stemthed som kunsten formidler, kan

tjene forskellige formål til forskellige tider. Løgstrup skriver altså, at kunsten ikke nødvendigvis har en aktuel virkning på beskueren, og muligvis først kommer til sin fulde ret længe efter det første møde. Kunsten der skildrer eksempelvis flygtningekrisen kan være nyttig til at få en større indsigt i problematikken netop nu – den giver os adgang til flygtningenes følelser og skæbne. Men udbyttet er måske endnu større, når flygtningekrisen engang er historie. Så vil samfundet kunne se tilbage på kunsten og forhåbentlig benytte disse erfaringer fra tidligere problematikker, til at erkende eventuelle fejl eller succeser og gøre sig gavn af disse i en nutidig kontekst. Om det skriver K.E. Løgstrup:

Karakterisere stemtheden kan vi ganske vist ikke. Ja, vi har end ikke den bitreste anelse om, at den er der. Men hvordan i al verden kan vi så vide af den? Vi ved det deraf, at et bestemt lys i vejret eller en egenartet lyd pludselige vækker stemthed i live, hvori vi levede i en forgangen periode i vort liv, og som vi dengang ikke vidste af. Først bagefter, og der kan gå år i mellem, lærer vi den at kende, når den på en tilfældig

foranledning vækkes (Løgstrup, 1995: 14)

Kunstens virkning afhænger også af om den beskæftiger sig med den rå virkelighed eller har pakket sin pointe ind i fiktion. Ifølge K.E. Løgstrup gør kunsten større indtryk på os, hvis vi kan nikke genkendende til den virkelighed, der bliver portrætteret. Løgstrup skriver: "Minder vi om, at det er en illusion vi er ude for – fiktion ville vi i dag sige – er vi straks på afstand af det, og vor afstand til personer og begivenheder hindrer vor medlidenhed i at komme til udfoldelse" (Løgstrup, 1995: 31). Identifikationen med kunstværket er altså større, når fiktionen er skrællet væk og der endda måske bliver inddraget virkelige mennesker, som beskueren kan spejle sig i.

Et eksempel på det greb ses hos den danske dramatiker Christian Lollike. Han fremstiller tidens højpolitiske konflikter i sine værker, ikke fordi han nødvendigvis har en åbenlys morale eller konklusion, men de emmer i høj grad af et ønske om at skabe debat. Et eksempel er hans asyloballet *Uropa* (2016) som bringer professionelle

balletdansere og virkelige asylansøgere sammen på scenen i en politisk bevidst hybrid af et teaterstykke og en ballet. Dette værk giver forudsætningerne for, at vi kan begribe noget så ubegribeligt som flugt fra krig og undertrykkelse. Der ønskes at skabe en forståelse og forsoning både som en del af værket, altså mellem asylansøgerne og balletdanserne på scenen, men også en forsoning mellem os og asylansøgerne. Denne forsoning sker ved at forskellene mellem balletdanserne og asylansøgerne, og mellem asylansøgerne og os, viskes ud. Lollike fremhæver asylansøgernes uddannelse, familieliv, fritidsinteresser og lignende – altså identifikationsmarkører som vi har nemt ved at relatere til og spejle os i.

Den fiktive kunst sender beskueren på afstand af værket ifølge K.E. Løgstrup. Også selvom den fiktive kunst er udsprunget af en virkelig politisk konflikt, men selvfølgelig i højere grad hvis kunsten er udelukkende ren fiktion, både hvad angår stemthedens oprindelse og kunstens udtryk. Det kan det derfor siges, at et andet af Lollikes værker, *We Are Not Real* (2015), ikke er ligeså

stærkt som *Uropa*, selvom det egentlig er langt mere makabert og konfronterende. Ligesom *Uropa* skildrede han også i dette kunstværk flygtningekrisen; rundt omkring i Aarhus havde han placeret dukker, der skulle forestille døde bådflygtninge, som var de lige skyllet op fra havet. Men selvom udgangspunktet er den samme virkelige problematik som i *Uropa*, gør dukkerne – i modsætning til de virkelige asylansøgere – at beskueren kommer på afstand og dermed giver værket ikke den samme identifikation og erkendelse. Derudover spiller placeringen af kunstværket også en central rolle for vores oplevelse af værket. Mens *Uropa* udspiller sig i en tidsligt og rumligt afgrænset teatersal, konfronterer *We Are Not Real* os midt i det fysiske hverdagsliv, og heri ligger der en styrke, men det er også kunstværkets svaghed: netop af den grund opstår der hverken tiden eller rummet til den, for erkendelsen, så vigtige dvælen.

Kunsten kan altså ifølge Løgstrup komme med svar – både på personlige og samfundsrelevante spørgsmål af nær og fjern karakter. Det er derfor, at den globaliserede verden med sin ud-

fordring af den traditionelle opfattelse af tid og rum i høj grad har brug for kunsten. Christian Lollikes *Uropa* er et godt eksempel på Løgstrups teori om, at mennesket kan få indsigt i og erkendelse af ellers ufattelige hændelser gennem æstetikken. *Uropa* sætter således ord på en konflikt, der oftest gør os mundlamme.

Litteratur:

Løgstrup, K.E. (1995): *Kunst og erkendelse*. Copenhagen: 2. udg. ed. Gyldendal

Hansen, N.G. (1998): *En afgrund af tilid: guide til Løgstrups univers*. København: Gyldendal

Kunst og kapitalisme

Kunsten og teknologien

Hvilken effekt har teknologiens udvikling haft på vores omgang med kunsten? Der er tydeligt en distance mellem kunst og individ, der igennem teknologien er blevet lukket: film og musik kan opleves inden for hjemmets fire vægge – vægge der i øvrigt kan beklædes med masseproducerede kopier af Picassos eller Van Gogh's mest værdifulde værker. Men er kunstens autenticitet dermed ikke tilsvarende blevet frataget den? Walter Benjamin undersøger i essayet "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder", hvilke følgevirkninger denne omvæltning i kunstens natur har. Den teknologiske reproduktion forårsager ifølge Benjamin en løsrivelse af kunsten, fra hvad han kalder dens "aura" - dens historiske forankring i kultisme og religion, dens autoritet og ophøjethed samt dens unikke væren i tid og sted.

Med kunstens emancipation fra tradition følger en udbredelse af muligheden for folkelig deltagelse i den

kulturelle sfære; en øget demokratisering og et nyt potentiale for kunst som instrument til formulering af politiske idealer. Denne udvikling har dog ikke en entydig konklusion. På den ene side kunne der udspringe en ny kultur præget af klassebevidsthed og politisk progressivitet som følge af den almene befolknings overtagelse af den kulturelle sfære; en form for deltagelseskultur. På den anden side er fascismen, hvis appropriation af populærkunst Benjamin selv havde været vidne til, da han skrev dette essay i 1936, ikke mindst repræsenteret i den nazistiske propagandafilm "Triumph des Willens", der udkom i 1935. Essayet skabte grobund for videre udvikling af æstetikteori og kulturkritik hos den senere Frankfurterskole, hvis mest fremtrædende personligheder var Max Horkheimer og Theodor Adorno.

Theodor Adorno udgav, tydeligt inspireret af Benjamin, essayet "On the fetish-character in music and regressive listening" i 1938. Heri beskæftiger

Adorno sig specifikt med populærmusikkens udvikling og kapitalismens omformning af musik fra kreativ udfoldelse til vare igennem standardisering og forsimples samt en øget degeneration af forbrugernes krav og forventninger til musikken. At synes godt om et givent stykke musik er nærmest blevet uadskilleligt fra det at genkende det, siger Adorno. I stigende grad er musikens formål at opsætte momenter (gimmicks/ hooks), som modtageren kan klynge sig til. Og ved hver gentagelse af disse momenter kan modtageren gennem genkendelsen blive bekræftet i, at han synes godt om stykket.

Disse momenter optræder dertil i en kulisser af velkendte akkordprogressioner og sangstrukturerer, til hvilke lytteren ikke skal forholde sig aktivt. Helheden drukner således i lytterens besættelse af momentet. Den fremadskridende, udfordrende og rammebrydende funktion, som Adorno så musikken antage hos de tidligere store komponister som Wagner, Schönberg og Webern, dør hen, fordi det, der efterspørges, ikke er nyskabelse men reproduktion af det velkendte, og afvigelser derfor bliver anset med stigende foragt. Den populærmusik, Adorno her beskri-

ver, er 30'ernes Jazz, men kritikken er ikke mindre slående, når den overføres til en moderne kontekst: en moderne popsang må øjeblikkeligt gribe lytteren med en intro, der fungerer som hook. Intro og første vers må være ovre inden for første minut for at give plads til omkvædet. Herefter kan resten af sangen forventes at være gentagelser af vers og omkvæd, muligvis med mindre variationer i form af en modulation eller en bridge. Taktarten er naturligvis 4/4, og stykket bevæger sig som regel ikke drastisk ud over eller under en tidsbegrænsning på ca. 3 minutter.

Fetichismen, som titlen på Adornos essay henviser til, trækker på Marx' teori om varefetichisme, dvs. tilskrivning af værdi til en vare uafhængigt af den produktionsproces, som varen har gennemgået. Varens værdi bliver betragtet som en naturgiven kvalitet, som er fastlagt ud fra dens relation til alle andre varer på markedet (en skjortes værdi er lig så og så mange kilo mel osv.) snarere end ud fra den sociale frembringelsesproces. Hævet over de individuelle varer er penge, der i kraft af sin status som overordnet repræsentant for alle varers værdi påtager sig en ophøjet metafysisk kvalitet. Pengene udgør den

del af arbejderens arbejde, som denne har lov til at beholde, men nu i abstrakt form som et fremmedgjort produkt af arbejdet, og ikke i form af det konkrete produkt arbejderen rent faktisk har fremstillet.

Arbejdets formål er nu at få råd til varer: arbejderklassen køber det tilbage, de selv har skabt. Mellemmenneskelige relationer bliver i stigende grad oversat til materielle relationer (traditionen omkring vielsesringe er et af de mere vulgære moderne eksempler herpå), og livløse objekter pålægges menneskelige kvaliteter, hvilket uddybes i det kommende afsnit om kulturindustrien. Der opstår med Marx' egne ord "materielle relationer mennesker imellem og sociale relationer imellem ting" (Marx, 2013:48).

Når varens værdi som nævnt er defineret ud fra, hvor meget af arbejdsprocessen der i form af penge må dedikeres til opnåelse af den, bliver varen til ren bytteværdi, og det at købe den bliver et forsøg på at tilbageerobre sit eget fremmedgjorte arbejde. Alene det at betale udgør nu en stor del af den nydelse, man uddrager af produktet. Nydelsen består i idéen om, at musikken,

for at blive ved Adorno, er værdifuld. Forholdet mellem musikken og lytteren er medieret og defineret af penge – heri består musikkens fetichkarakter.

Den implicite kritik rettet mod Benjamin i Adornos essay, synes at være, at Benjamins vurdering af kunsten i dens fremtidige udformning og samfundsindgribende virke ikke formår at tage tilstrækkeligt højde for kapitalismens gennemgribende indvirkning i den kulturelle sfære. Det, der genererer størst profit, er hvad den brede befolkning bliver præsenteret for og derfor det, som forbrugeren socialiseres til at kræve. Dertil kommer, at kulturen fungerer som en selvopretholdende mekanisme; det værdisæt, på hvilket den kapitalistiske kultur hviler, bliver formidlet igennem kulturen (glorificering af materiel rigdom, tilskyndelse til forbrugerskisme, patriarkalske værdier, som det ses i moderne musikvideoer osv.) og internaliseret af forbrugeren.

Fremmedgørelse og Kulturindustri

"Mennesket (arbejderen) føler kun sig selv frit virkende i sine dyriske funktioner – spisen, drikken, avlen børn, eller højst også i boligindretning, pynt osv.; men i sine menneskelige funktioner fø-

ler han sig kun som et dyr. Det dyriske bliver det menneskelige, og det menneskelige bliver det dyriske.” (Marxisme.dk - Fremmedgjort Arbejde, 2016). Citatet er taget fra en længere redegørelse af Marx omkring fremmedgørelse; den degenererende proces der som konsekvens af lønarbejde og arbejdsdeling opstår, når hovedparten af arbejderens liv dedikeres til fremstillingen af et produkt, som arbejderens ikke har noget personligt forhold til, og som han ikke får nogen kreativ opfyldelse ud af at skabe.

Arbejderen isoleres fra arbejdet og produktet og forfalder til de simpleste og mest primitive nydelser, en art moderne ækvivalent til det gamle Roms ”brød og skuespil”, da disse udgør et frirum fra fysisk og mental anstrengelse, der ikke associeres med en udfoldelse og udvikling af egne kreative evner, men med en nødvendighed for egen subsistens.

En mere rudimentær udlægning af denne kritik kan i øvrigt findes hos den tidlige liberalistiske skole. Her er Adam Smiths beskrivelse af arbejderen, når denne berøves muligheden for et varieret arbejdsliv:

”The man whose whole life is spent in

performing a few simple operations, of which the effects are perhaps always the same, or very nearly the same, has no occasion to exert his understanding or to exercise his invention in finding out expedients for removing difficulties which never occur. He naturally loses, therefore, the habit of such exertion, and generally becomes as stupid and ignorant as it is possible for a human creature to become”. (Smith, 2001:182)

Den kapitalistiske produktionsproces frembringer således i sig selv subjekter egnede til en passiv og forbrugende rolle i det system, Adorno og Max Horkheimer i bogen *Oplysningens Dialektik* kalder ”kulturindustrien”. Kulturindustriens grundlæggende funktion er at gøre markedet til den primære opfylder af behov. I stigende grad udviskes egentlige menneskelige behov (autonomi, opfyldende arbejde, sociale relationer osv. jf. Marx), og i deres sted installeres nye materielle behov, der kan opfyldes i bytte for penge (jf. varefetichismen).

Idéen om selvbestemmelse og individualitet kan dog stadig købes. På samme måde som et stykke samlebandsmusik kan fremtræde som original ved brug af et bestemt gimmick, kan individet ligeledes igennem sit forbrug konstituere

sig selv som "uden for normen" og dog samtidig forblive inden for de af markedet nedsatte rammer. Dette fænomen, dvs. sløringen af evindeligt gentagende grundstrukturer og gennemgående homogenitet i kulturen og befolkningen ved illusionen om forskelligartethed og valgfrihed, kaldes i Frankfurterskolelingo "pseudo-individuation", og det er centralt for markedets og kulturindustriens opretholdelse af egen hegemoni.

Alt hvad der her er fremsat, kan elegant opsummeres med ét enkelt citat af Ole Morsing: "Kapitalen æder alt!"

Litteratur

Adorno, T. og Horkheimer, M. (1947)
- Moderne tænkere (1996): Oplysningsens Dialektik. København: Gyldendal
Benjamin, Walter: Kunstværket i den moderne reproducerbarheds tidsalder (1935): K&K (2010).

Marx, Karl: Kapitalen (1867): Wordsworth Classics of World Literature (2013).

Smith, Adam: The Wealth of Nations (1776): New York public library (2001).

Hjemmesider:

Marxisme.dk – Fremmedgjort Arbejde (Fra "Økonomisk-Filosofiske Manuskripter)" Available:

<http://www.marxisme.dk/arkiv/marx-eng/1844/okfilman/1-frmarb.htm>
(6/11/2016)

Yaleunion.org - Adorno-On-the-Fetish-Character-in-Music-and-the-Regression-of-Listening.pdf Available:

<http://yaleunion.org/secret/Adorno-On-the-Fetish-Character-in-Music-and-the-Regression-of-Listening.pdf>
(6/11/2016)

Benjamin Asger
Krog Møller

DADALENIN:

En anakronistisk tour de force i
spændingsfeltet mellem vanguard og
avantgarde

Den østrigsk-amerikanske kunstner Rainer Ganahl har de seneste ti år arbejdet på et uhyre kompleks af værker, der spænder fra collage over film, skulptur, readymade-installation og performance (herunder cykelture, bogsparkninger, og læsekredse), som alt sammen falder under titlen DADALENIN.

Den grundlæggende præmis er at tænke Lenin og Dada(-ismen) ikke som modsætninger, (hvilket ofte gøres i kontrasteringen af de historiske avantgarder og den bolsjevikiske vanguard), men som forskellige udtryk for samme historiedrivende faktor: DADALENIN.

Udgangspunktet for denne behandling bliver det faktum, at Lenin fra februar 1916 til april 1917, året før revolutionen, var bosat ikke bare i Zürich men på Spiegelstrasse. Det vil sige halvtreds meter fra Cabaret Voltaire, hvor Dada(-ismen) på samme tid undfangedes, og derfra rystede den globale kunstscene. Men projektet forlader hurtigt den sfære, der binder sig faktuel og biografisk til Dada og Lenin.

Spørgsmålet bliver, hvad det er, der manifesterer DADALENIN; hvad er DADALENINistisk? Implicit i denne spørger ligger en ide om historiske strømninger og faktorer, som noget der performs af personer og genstande.

Hvis vi først skal have styr på, hvad Ganahl mener, der skete i forholdet mellem de politiske og æstetiske avantgarder i starten af århundredet, kan vi kigge på et par stilbilleder fra hans korte og skyggespilsagtige animationsfilm DADALENINBICYCLE¹. Den synes at opsummere de væsentligste træk [billedes efter artiklen].

Ganahl er generelt meget optaget og inspireret af Alfred Jarry², hvilket betyder i, at han som Jarry bruger cykelturen som en art performativt rum; en tilstand, hvor menneske og maskine smelter sammen i én karnevalistisk og patafysisk tilstand, og hvor det er uklart, hvem der styrer hvem. Et næsten posthumant rum for kaotisk udfoldelse af alternative former for liv,

hvilket især synes, at kunne identificeres i Jarrys sci-fi Superhannen (1902). I Ganahls projekt forstås patafysikken og Jarrys værk og liv³ som en helt særlig pre-avantgardistisk/pre-dadaistisk trykkoger, hvor det er umuligt at skille æstetiske og politiske elementer ad.

Den frie og legende alliance mellem maskine og menneske (cyklen) klemmes fast under sporvognen, som konkret refererer til Dziga Vertovs *The man With a Moviecamera*, henvisende mere generelt til den sovjetiske filmavantgardes ambivalente balancegang mellem fri eksperimentering og propaganda.

En lignende reference ses i de fartstreger, som kollisionen afføder; der ved nærmere eftersyn vækker minder om Kazimir Malevichs ikoniske suprematistiske maleri (*Beat The Whites With) The Red Wedge* (1919). Dét vender vi tilbage til.⁴

Ved kollisionen med sporvognen slås Lenins øje løst. Imens han tumler med at få det på plads, roder han også med at få cyklen fri fra sporvognen; først lykkes det kun at rive baghjulet af (fig3), (hvilket synes at referere til Marcel Duchamps *Bicycle wheel* (1913 & 1916-1917), og efter at have slæbt hjulet et

stykke vej smider Lenin det fra sig – i det samme øjeblik falder øjet på plads. Lenin retter sig op og går målrettet ud af billedet.⁵

Hvis man trækker på f.eks. Odin og Ra som eksempler på, at opgivelsen af et øje associeres med vindelsen af visdom og indsigt, synes betydningen at være, at Lenin afstår fra indsigt i revolutionens æstetiske aspekt. Point of no return: Han kan ikke få cyklen fri og gendanne den legende relation til det maskinelle. Først da han kaster det løse revne fragment fra sig (cykelhjulet/*Duchamp*), kan han fortsætte ubesværet og realisere revolutionen i afgrænset politisk regi – ligesom Duchamp realiserer den i afgrænset kunstnerisk regi.⁶ Denne splittelse repræsenterer altså etableringen af skellet mellem avantgarden og (den bolshevikiske) vanguard. Skal man sætte dette i relation til Ganahls generelle projekt/fiktion, så kan man sige, at dét er punktet, hvor DADALENIN bliver usynlig, idet revolutionens karnevalistiske aspekt afskrives og DADALENIN kamuflerer sig som Lenin: Den "rationelle" revolutionær der netop kan gennemføre en "rationel" revolution, som selvfølgelig også beror på æstetiske midler men i instrumen-

taliseret og ikke eksperimenterende form. Dette kan i sidste instans, hvis man skal følge logikken i Ganahls projekt, være grunden til, at kun Lenin og ikke DADALENIN i den konventionelle historieskrivning regnes som en faktor. Borgerskabets teknokratiske LENIND-ADAske potentialer.

Det DADALENINiske må altså tvinges frem, og det gør Ganahl især ved brug af anakronistiske plancher, (typisk historiske billeder/dokumenter udprintet og modificeret med sort maling).

Som gennemgående reference bruger Ganahl den tyske kemiker, nobelpris-modtager, og opfinder af giftgassen Fritz Haber. Optrevles hans biografi fra den rigtige vinkel, synes han nærmest ramt af en DADALENINistisk forbandelse. I Ganahls projekt personificerer Haber den teknokratiske indstilling; en blanding af futurisme og nihilisme, som i rette sammenhæng kan føre til statsautoriseret massedød.⁷

Clara Immerwahr (gift med Haber) personificerer borgerskabets indbyggede drift mod forfald og selvdestruktion. Immer-Wahr kan frit oversættes til "Always True," og vækker altså associationer om de uforgængelige, borgerlige

dyder og idealer, (som leninismen og dadaismen var i fælles konflikt med). Men samme navn kan også, gennem en homonymisk multilingvistisk tilegnelse, forstås som Immer (Always) War (Krieg). Immerwahrs selvmord – seks dage efter implementeringen af Habers gas – bliver i Ganahls produktion et billede på borgerskabets i-sig-indeholdte kim til selvdestruktion ved teknokratiske vanvid og den fortrængning af legemet og humanistiske ideer som dette indebærer.

Habers argument for implementeringen af giftgas, "død er død" (Tod ist Tod), sammenrodes endvidere med Lenins tidligste henrettelsesordre (ps. use your toughest people for this) og Dadaistiske paroler (Dada is Death (Tristan Tzara)).

Taget ud af kontekst og smurt henover talrige billeder og tekster bliver parolerne svære at kende fra hinanden, og synes for en verden af i dag måske (u) overlagt dadaistiske?

"Dada is working with all its might towards the universal installation of the idiot."⁸

Readymade-Lenin. Rester af avantgar-den og vanguarden.

Men det DADALENINiske er altså også en kropslig, performativ tilstand. Et rum som kroppe kan træde ind i i forsøg på at foregribe og patentere kommende tilstande (avantgardens grundmodel⁹).

Blandt andet som en parafrase over de proteser der var spredt ud over befolkningerne som en konsekvens af verdenskrigen, brugte Dadaisterne ofte monoklen eller andre analoge modifikationer af kroppen (gerne skåret i pap (Hugo Ball)) i deres performances. Disse kan således ses som rum for politisk og æstetisk transformation, i hvilken det borgerlige samfund opfordredes til at spejle sig, og dermed blev en indikator for de politiske forandrings æstetiske dialog med kroppen.¹⁰ Men DADA følger ikke den typiske avantgardistiske model, som man ser det ved bla. futuristerne, suprematisterne, surrealisternes, lettristerne og situationeristerne. Dada forsøger ikke eksplicit at patentere eller udfolde en fremtid; Dada er imod fremtiden.¹¹

Lenin er til gengæld ikke imod fremtiden; i stedet prøver han at være på vej imod den. Hans krop er en vanguardsk spydspids for dannelsen af det nye sovjetiske menneske, men ikke, som den patafysiske eller dadaistiske krop, et

center for (kaotisk) skabelse; ikke et spejl, men et ideal. Men der hvor den Vanguardske kontrol viger, opstår den DADALENINske krop.

Derfor undersøger Ganahl bl.a. måden, hvorpå reproduktioner af Lenins krop florerer på Ebay (fig. 3), i form af buster og lignende. Artefakter produceret med et klart propagandistisk sigte, som nu ved deres placering på Ebay (en anden internationalisme) vidner om selvsamme sigtes forfejlelse. I de fleste tilfælde gør Ganahl ikke andet end at opkøbe disse buster og udstille dem sammen med den emballage de blev tilsendt i. De er altså readymades, og det er ikke Ganahl, der har modificeret dem, men "historien".

I kraft af dens balsamering og installation i mausoleet understreger også Lenins egentlige krop måske mest af alt, at han altså er død. Et readymade-installations-greb foretaget af "kontrarevolutionære" kræfter efter Lenins død?

På denne måde sammenstilles resterne af Lenin, hans krop, og dennes reproduktioner, med resterne af de historiske avantgarder, som hober sig op på kunstmuseerne, og netop illustrerer det uforløste i den historiske avantgar-

des ambition om at nedbryde grænsen mellem kunsten og det levede liv. Videnskab og skyggespil.

Det må efterhånden stå klart, at Ganahl er ude i noget metodisk interessant; han behandler det hele – titler, paroler, selvmord, efternavne – ens; som sympotomer. Hvilket ville få Quentin Skinner til at piske rundt i graven, hvis ikke det var fordi, at han i allerhøjeste grad var levende.

I forhold til spørgsmålet om virkelighed og fiktion og kompleksiteten, der opstår, når kunsten invaderer historievidenskabens domæne, kan man afslutningsvis vende tilbage til animationens skyggespilsagtighed.

Skyggespillet forholder sig i forhold til lærredet omvendt til den klassiske filmvisning. På lærredet mimes ikke et rum, der for beskueren synes at være en scene; i stedet er der konkret en scene bagved, som for beskueren reduceres til en flade. Figurerne opstår desuden ved eksklusion af lys, hvilket også er tilfældet med Garnahls plancher, hvor paroler smøres ud over reproduktioner af historiske billeder og dokumenter. Forholdet mellem disse visningsteknik-

ker spejler måske forskellen mellem Ganahls og "historievidenskabens" metode. Sidstnævnte binder sig til objektiv reproduktion, og stiller derigennem krav om realisme og adgang til ellers skjulte figurer.

Ganahls arbejde er en "munter videnskab"¹², der præsenterer et lærred på hvilket todimensionelle figurer – som rester af et bagvedliggende, for beskueren utilgængeligt rum – danser rundt og danner et narrativ af et symbol/reference-sprog, der er abstraheret fra et objektivt anskuet historisk forløb.

Måske den suprematistiske komposition antyder mere end bare en reference til kompleksiteten ift. den tidlige sovjetiske avantgarde? Man kan sige, at med suprematismen genvinder maleriet definitivt sin fladhed; billedfladen bindes ikke længere op på at repræsentere en virkelighed. Måske Ganahl antyder en lignende mulighed for arbejdet med historien. I så fald ville Garnahls simple sortiment af figurer (Lenin, Dada, Haber, Ubu, Jarry) måske svare til den suprematistiske "grammatik" (simple geometriske figurer: firkant, trekant, stav).¹³ Og det væsentlige ville kunne siges at være, ikke hvad de givne figurer

repræsenterer, men i stedet spændingerne mellem dem der opstår i kompositionerne.

“Under Suprematism I understand the supremacy of pure feeling in creative art. To the Suprematist the visual phenomena of the objective world are, in themselves, meaningless; the significant thing is feeling, as such, quite apart from the environment in which it is called forth.”¹⁴

Litteratur

Alistar, Brothie (2011): Alfred Jarry A Patafysical Life, The MIT press: Cambridge

Atkins, Robert (1990): Artspeak, Abbeville Press

Hartle, Johan F (2013): Lenins Eye, 51-60 i Rainer Ganahl og Johan F. Hartle (red.): DADALENIN, Latvia: Edition Taube

Ganahal, Rainer & Borland, Jenny (2013): Producing DADALENIN, 121 - 135 i Rainer Ganahl og Johan F. Hartle (red.): DADALENIN, Latvia: Edition Taube
Ganahal, Rainer (2013): GOGOOGLER GOSHOPPING & FRITZHABER, 437-452 & 253 - 270 i Rainer Ganahl og Johan F. Hartle (red.): DADALENIN, Latvia: Edition Taube

Websider:

Ganahl, Rainer “DADALENINBICYCLE”
<http://www.ganahl.info/dadaaccident.html> 1/11-2016

Ganahl, Rainer “I wanna be Alfred Jarry”
<http://www.iwannabealfredjarry.me/>
Malevich, Kazimir “Suprematisk Manifesto”: <http://www.moodbook.com/history/modernism/malevich-suprematism.html> 1/11-2016

Tristan Tzara “Dada Manifesto On Feeble Love And Bitter Love” <http://www.391.org/manifestos/1920-dada-manifesto-feeble-love-bitter-love-tristan-tzara.html> 1/11-2016

Slutnoter

1 Filmen er kun et minut lang og kan ses på <http://www.ganahl.info/dadaaccident.html>.

2 Se f.eks. <http://www.iwannabealfredjarry.me/>

3 Tre størrelser som det er svært klart at adskille.

4 Det er ikke til at se her i sort hvid, men halvcirklen er rød. Det resterende af filmen er holdt i gråtoneskala.

5 En væsentlig detalje er her, at Duchamps første version af Bicycle Wheel fra 1913 ikke var tænkt som en ready-made, det var bare en gimmick, som Duchamp til tider legede med i sit atelier. Først versionen fra 1917 invaderer udstillingsrummet. Atkins 52

6 Generelt vurderer Ganahl Duchamp som overvurderet ifht. Jarry. Ganahl & Borland 132

7 For en indgående behandling af bla. Fritz Haber se Asker Bryld Staunæs' essay Havde Fritz Haber dårlig ånde? i indeværende publikation.

8 Tzara

9 Hartle 52

10 Hartle 53

11 Tzara

12 Hvilket også inkarneres i Alfred Jarrys Patafysik, de umulige løsningers videnskab, der prøver at løsrive objektet fra repræsentationen, og etablere undtagelsen som almen lov. Alastair Brotchie 29-30

13 Malevich

14 Malevich

Figurer

FIG 1. (<http://www.ganahl.info/dada-accident.html>)

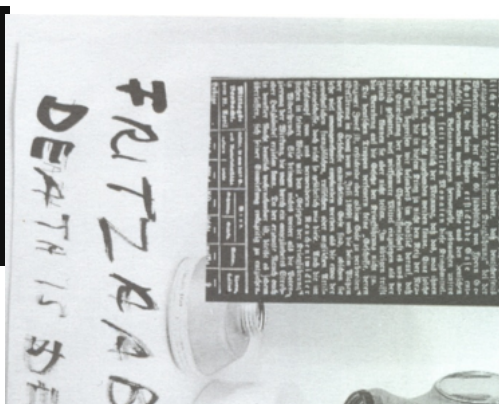
FIG 2 Ganahl, 266

Fig. 3 Ganahl, 276-277

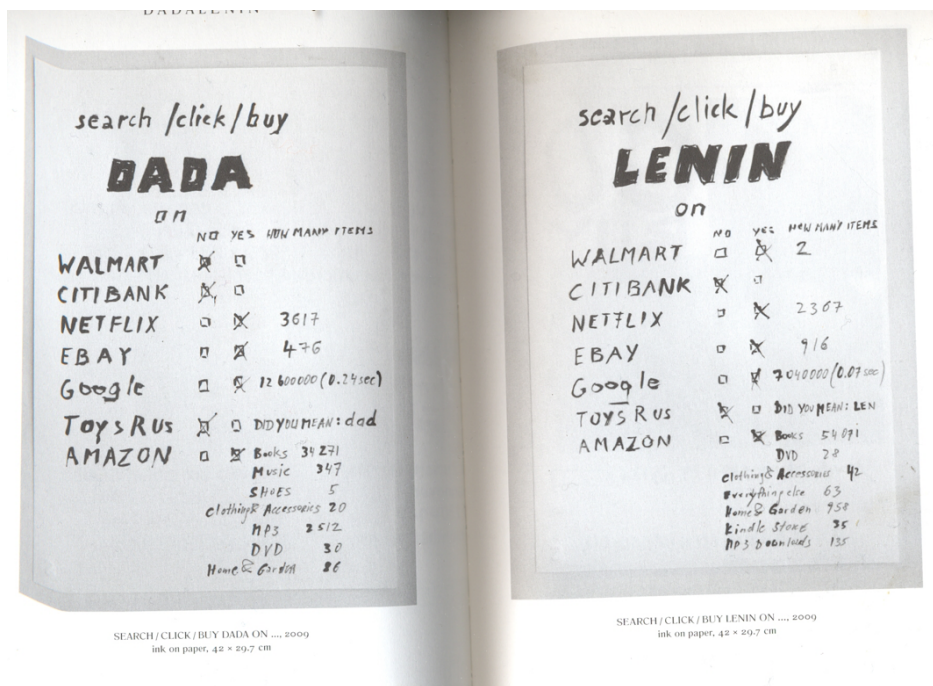
Benjamin Asger Krog Møller:
DADALENIN



Figur 1



Figur 2



Figur 3

Mark Rothko - et erfaringens atom?

Dette lille skrivers er et eksperiment. Et forsøg på at gøre min erfaring af Mark Rothko's kunst anskuelig for mig selv ved at betragte erfaringen med en simpel forståelse af Immanuel Kants filosofi om den æstetiske dømmekraft.

Min erfaring

Mit stærkeste møde med Mark Rothko kunst har været på Tate Modern Museum i London, hvor de har en gratis tilgængelig og fast udstilling af Rothkos "Seagram Murals". Tate Modern udstiller i deres "Rothko Room" 7 af Rothkos malerier, lyset er dæmpet og der er kun én indgang – rummet er en blindgyde. Vægmalierne er store, de største af dem omkring 2,6 gange 4,5 meter, men deres størrelse virker ikke overvældende. Når jeg ser på dem kan jeg ikke begrænse mit fokus på en afgrænset del af billedet, men ser, lige meget hvor jeg retter mine øjne hen, hele billedet. Når jeg f.eks. fokuserer på rammen der er malet inde i maleriet i billedet så kan jeg kun se den i forhold til hele billedet – det, som jeg med min perception definerer som baggrund, vil ikke acceptere min kat-

egorisering. Dette er fælles for alle malerierne på Tate Modern. Det substantielle ved beskuelen af billederne er imidlertid den følelsesmæssige erfaring af de farveforhold Rothko maler.

De 7 Seagram Murals deler en ret ens farve-palette, men alle 7 formår de at påvirke mig forskelligt. Ens for dem alle er at jeg i mødet med hver enkelt af malerierne føler en sitren, en snurrende spænding i min krop. Den er altid i bevægelse i sig selv, men fra maleri til maleri er det forskelligt, hvor spændingen befinder sig i min krop og med hvilken grad af intensitet den forekommer. Man kan sige, at den sanselige sitren, jeg erfarer i mødet med de enkelte malerier, hovedsageligt bevæger sig på stedet, men samtidig ændrer de berørte områder også intensitet eller bliver skiftet ud af

nye områder. Dette sker i takt med, at min perception af det enkelte maleri forandrer sig – de umiddelbart monotont virkende farveflader forandrer sig. Farvefladerne er i virkeligheden ekstremt komplekse, angiveligt består de af utroligt mange lag, men det er simpelthen mængden af nuancer der til stadighed præsenterer sig selv på ny for mig.

Jeg oplevede ved nogle af malerierne at der var dele der begyndte flimre således at der blev dannet bestemte abstrakte strukturer. Jeg kan beskrive det som at min perception forsøgte at finde motiver i de fine nuancer, men til stadighed måtte overgive sig til den næste nuance. Bevægelsen fortsætter, rejsen i sanselighed og perception fortsætter til stadighed.

Imens at min krop, min sanselighed og min perception bevæger sig sammenhængende, så føles mine tanker som afskåret fra bevægelsen. Jeg tænkte en masse, jeg fik associationer til symboler jeg kunne se afgrænset af min perceptions flimren, men bevægelsens takt og retning virkede som om den var ligeglad med min tankevirksomhed.

Der er mulighed for at reducere min erfaring til et perceptionelt fænomen, hvor maleriet formår at holde mig i et af objekt-erkendelsens mellem stadier – altså at jeg til stadighed ikke kan definere det anskuede objekt og derfor oplever spænding. Dette perspektiv forholder sig imidlertid ikke til det filosofiske aspekt af maleriet som erfaring i sin helhed. Den erfarede sanseligheds mangfoldighed reduceres let til ligegyldighed og samtidig kan denne reduktion hurtigt komme til lukke af for en undersøgelse af erfarings betydning for den filosofiske tanke. Jeg vil nu forsøge at bruge Kant til at åbne for en forståelse af min erfarings betydning.

Hvad ville Kant gøre?

Som sagt står tænkningen usikkert når den betragter Mark Rothkos malerier, ligesom Kant der betragter det brusende hav og ikke kan indfange det med sin forstands kategorier – den forstandsmæssige tænkning står afmægtig overfor erfaringen af det sublime. Det vigtige er dog at det ikke er den blotte abstraktion som Rothko maler – det er ikke tomheden der

kalder på en ikke-kategoriserende beskuelse, det er forholdet mellem de komplekse farve-flader der tager fat i beskueren og ikke giver slip. Kants begreb om det sublime har fornuften som det væsentlige element ved denne erfaring – det er for ham fornuften der gør at vi kan holde den ud. Fornuften træder til som et trøstende gelænder der lader beskueren erfare storheden ved det brusende hav. Gelænderet som Kant forefinder i mødet med det naturskønne helt generelt¹ er harmonien som eksisterer på trods af naturens vold. Det er ved erfaringen af harmoniens mulighed at mennesket skal finde inspirationen til og troen på at det kan realisere sit væsen, altså det at handle moralsk (Jørgensen 2008, S.82).

Kant forefinder dog ikke dette gelænder i det kunstske, som i stedet har evnen til at anskueliggøre enkelte "æstetiske ideer", hvilke er bestemte begrænsede aspekter af den friere association som det naturskønne foranlediger til. Kant sætter altså det naturskønne over det kunstske, da kunsten som funktion kun

afbilleder begrænsede aspekter, men aldrig den fylde som naturen bærer i sig. Dette er interessant ift. Rothko da vi med hans malerier måske har et eksempel på hvordan disse to aspekter af skønhed mødes.

Èt erfarings atom

Som beskrevet tidligere, var det for mig ikke muligt at fokusere på enkelte dele af maleriet – når jeg fokuserede på noget trådte det andet med frem. Det som jeg altså ser, er altid forholdet mellem farver, ikke bare enkelte farver. Det er indenfor dette forhold af de to farver som helhed at min perception af nuancernes bevægelse finder sted. De enkelte nuancer forholder sig imidlertid på samme måde til helheden, her er der bare mere perceptionel bevægelse, der selvfølgelig også står i forhold til maleriets stillstående natur som værende maleri. Den "æstetiske idé" som denne erfaring har givet mig er at Rothko's malerier kan forstås som erfarings-atomer. De farve-forhold han har malet er minimale æstetiske forhold, som med deres følelsesmæssige virkning lader os erfare vores sanselighed overfor

det æstetiske og dettes betydnings omfang.

Selve forståelsen af denne erfaring som værende en fastlåsning i et perceptionelt mellem-stadie ville ikke udelukke at vi her kan opleve omfanget af vores perceptions vold. Dog er beskrivelsen af dette som et erfaringens atom, det der lader os forstå hvert maleri som en "æstetisk idé" og altså tildeler hvert enkelt maleri sin egen værdi og betydning, grundet i erfaringernes mangfoldighed. Således passer malerierne fint ind i Kants forståelse af det kunstske.

Maleriernes forhold til det naturske bliver imidlertid også klarere i lyset af denne idé. Det jeg før beskrev som maleriernes takt, altså deres selvberørende stadige forandring af erfaringen, kan nu på ny anskues som sammensmeltningen af volden og harmonien som Kant erfarer ved mødet med det brusende hav.

Erfaringen af maleriernes konstante bevægelse i perception og sanselighed er ikke begrænset i hvad de kan bringe af associationer. Modsat Kants forståelse af det kunstske

har maleriernes takt og abstrakte lag en meditatív virkning, som i kraft af abstraktionen teoretisk set gør associationerne ligeså frie som associationerne fra en given erfaring af det naturske. Endvidere er maleriernes takt en unik harmoni som fremtræder forskelligt i hvert maleri og sikkert også i hver beskuer for sig. Den erfarede bevægelse gør billedet levende for os og peger derved på vores vitalitet, billedets kraft bevæger vores perception og livligheden manifesterer sig i den enkeltes mangfoldige erfaring.

Et svagt imperativ?

Tankens oplevelse af afmagt, altså at denne vitalitet fundet i maleriet er ligeglad med tankens virksomhed, er altså ikke nødvendigvis fatal. Mangfoldigheden af mulige perspektiver på dette erfaringens atom, for forskellige beskuere, kan netop forstås som den grad af frihed Kant finder i mødet med det naturske. Tankens afmagt opleves altså i kraft af dens selvhævdende perspektiv, samtidig med at den enkelte beskuers perceptive og sanselige perspektiv egentlig tildeles betydning.

Dette leder mig dog ikke direkte til det

kategoriske imperativ. Det er muligt at jeg på baggrund af min refleksion kan finde en etisk dimension i Rothko's kunst, men denne kalder netop ikke på et absolut påbud – givetvis kun som det at det etiske må efterstræbes. Det erfaringsmæssige atoms vold, det greb farveforholdet har i mig som beskuer viser mig hvor lille min forstandsmæssige bevidsthed er om min perception og dermed også andres. Vitalitetens sanselighed understreger imidlertid væsentligheden i det at min erfarings omfang har denne kraft. Rothko's kunst får mig til at føle mig lille og levende. På samme tid får den mig til at

føle afmagt og kraft. Det er både i kraft af sanselighedens styrke og perceptionens begrænsning at det etiske kan søges. Perceptionens og sanselighedens kræfter peger både ud over sig selv og den enkelte beskuer. Kræfterne peger på den anden, på det andet menneske – på samtalen, der i stadig berøring med hinanden kan afklare vores forhold.

Litteratur

Jørgensen, D. (2006). Skønhed • En engel gik forbi. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, pp.77-87.





Mark Rothko
Red on Maroon (1959)

andet



Et glimt af himmeriget

Væbnet med lunkne øl og åbne sind satte russer og tutorer i begyndelsen af oktober kursen mod Himmerigsgården, der skulle danne ramme om årets hyttetur. Det vil sige skueplads for overskredne grænser, knyttede bånd, forseglede venskaber, fest og farver og episke tømmermænd. Her har jeg samlet tre minder fra turen, der har gjort indtryk og sat aftryk på mig – tre helt igennem uforglemmelige glimt af himmeriget.

Af Arendse Wenzel Måge

Opholdsstue eller operationsstue?

Det flimrer fra oven. Et lysstofrør vækkes vrangvilligt til live, summer sagte, flakker let før det indhyller opholdsstuen i et sælsomt, sterilt skær. Lyset reflekteres i nøgne hvide vægge, der kaster det hastigt videre til den næste, som mere desperat end den forrige støder det fra sig igen. Programmet siger kammeratlig hygge, men omgivelserne signalerer nærtforestående invasiv undersøgelse. Er der noget, jeg har misset? Hvad skal der ske?

Jeg kigger mig omkring, støvsuger stuen for spor. I vindueskarmen udspiller sig en masseflugt. Et virvar af insekter, der kribler-krabler-kæmper mod ruden for at komme ud i det fri. En muteret mariehøne, en hveps uden brod, en flue

der har mistet håbet. Jeg har engang set en film, hvor bierne forsvandt, og menneskeslægten næsten udryddede sig selv. Er det ikke noget med, at dyr kan fornemme den slags ting? Forsøgskaniner, det er hvad, vi er.

Vi skal dissekeres, klassificeres, indrapporteres og udleveres til systemet. Stort førsteårsfrafald min bare... Det er et komplot, slet og ret. Mine øjne misser mod det mistænkelige lys, ængstelsen risler koldt igennem mig. Jeg trækker vejret dybt, spænder i skuldrene og forbereder mig på det, der skal ske. Det er kun et spørgsmål om tid, før de beder mig gabe op og siger, at jeg skal sprede mine ben.

Men den tid kommer aldrig. Der er ingen, der befaler os noget. Hverken at gabe op eller sprede ben. Men der sker

noget andet; først forsigtigt, så med fuld fart, åbner vi vort inderste op, og spreder budskabet om, hvem vi er. Spørgsmålene suser gennem lokalet. En spontan inkquisition. Hvem var din præpubertets pinlige idol? Britney, Avril eller Tokyo Hotel? Er du kristen, har du søskende, hvad med angst, og hvordan har du det så med at tale om sex?

Der er intet sted at gemme sig. I dette lys kan selv den mørkeste, mærkeligste hemmelighed skimtes under huden. Fra hver en pore pibler personligheden frem, vi sveder sandheden ud, udde-ler uhæmmet stykker af os selv. Og da den rigtige lyskontakt omsider bliver fundet, det sterile søgelys slukkes og et hyggeligt halvmørke sænker sig, da betyder det slet ingen ting. For i mørket kan vi stadig se hinanden.

En verden af stjernestøv

"Når du kigger op på stjernehimlen, føler du dig så skræmt eller fascineret?" Spørgsmålet hænger i luften og blafrer let i den bidende oktobervind. Jeg bøjer nakken tilbage, så langt ligamenterne nu lader den, spærrer mine trætte øjne op og forsøger at tage det hele ind. Men hold da op, hvor er det hele bare meget. Har hver stjerne sine planeter, hver planet sine måner og hver måne sin månemand?

Himlen er klar, men mit hoved er langt derfra. Med alkoholen brusende i blodet synes stjernerne at springe fra galakse til galakse i en kalejdoskopisk dans. Lillebjørn brøler i arrigskab, Cassiopeia drukner i mængden, mens Karlsvognen drøner fra åstedet på stjålne plader.

Et fly blinker sig blidt vej igennem natten. Sjæle der farer over himlen. Hvor mon de skal hen? Hvad mon de har med? Hvor mon de ville lande, hvis motorerne pludselig gav op, eller piloten besluttede sig for langt om længe at opfylde sit åh så nagende, pinefuldt plagende, utidigt undertrykte, fuldstændigt forkrøblende og fatale ønske om at dø?

Rundtosset ryster jeg på hovedet. Jeg lader øjnene glide i, mens jeg tæller til 10 og venter på, at sol, måne og stjerner skal forsvinde for mit blik. 10 bliver til 15, 15 bliver til 20, og stjernerne vimler vildere endnu. Jeg har glemt, hvordan jeg kigger; jeg ved ikke længere, om jeg *virkelig* ser, eller om det hele er noget, jeg forestiller mig.

Hele verden er som svøbt i stjernestøv; snart står det klart i funklende fokus, snart svømmer det sammen til en summende, simrende ursuppe, og havde du sagt at livet kunne skabes på ny i dette øjeblik, havde jeg troet dig. Alting flyder, og kun én ting er sikkert – himlen bryg-

[andet]

ger på noget. Det skulle senere vise sig at blive regn, men i øjeblikket synes alting muligt.

"Skræmt," svarer jeg og synker en klump i halsen.

En revolutionær rus

Klokken slår 3, og revolutionen ruller ind over gårdspladsen. En taktløs march i hjemmesko og usnørede sneakers. Snøvlede slagord, en halvtom ølflaske brugt som pegepind. Demokratiet står ikke til at redde. Vi må finde en ny vej, og det er omgående! Flaskerne fægter, peger om kap, og med et hurtigt svirp med håndleddet er kursen sat – en vej, brolagt med friskspildt øl og fribytterdrømme. Men vi kender ikke nord fra syd og øst og vest.

Vi flakker rundt *auf dem Meer der Möglichkeit*; vi sejler i ring, driver i land, tager afstand og er snart på havet igen. Mere magt til folket, mindre folk på magten, stol på eliten, nej skyd sgu eliten, anonymiser hele lortet og brug stemmesedlen til at pudre din popo.

En marxist, en anarkist og en folkeforagter ser hinanden an med blanke øjne. De fumler med floskler, famler efter fakta, endevender erindringen for at ihukomme, hvorfor det du lige er, at de mener, som de gør. Men med ét aflæses eftersøgningen ved lyden af tudende

togfløjte. Den skærer sig gennem natten, gennem rusen, gennem klicheerne, og ind fra højre kommer argumenter og teorier rullende på en buldrende, bruisende bumletog.

Foucault har en kupé for sig selv, men en hidsig trækvind ånder ham i nakken, så han må trække rullekraven helt op om ørene. På tredje klasse puster Lenin liv i sine forfrosne fingre, og lader tomlejerne finde den velkendte vej til vestelommerne, mens Diogenes triller fortumlet rundt med sin tønne i godsvognen.

Toget holder en farlig fart, og snart hviner bremserne i vilden sky, men ved et jeg-ved-sgu-ikke-rigtig-med-ham-der-Gud-givent mirakel, kører det ikke af sporet. Tænk dig et blodbad. Alle ånder vi lettet op. Vi trækker vejret dybt, puster ud og ser vores ånde danne små skyer i natten.

En marxist, en anarkist og en folkeforagter deler et forsonende smil, støder flaskerne sammen og udbringer en skål. Demokratiet står måske ikke til at redde, men revolutionen kan vel vente til i morgen.

Havde Fritz Haber dårlig ånde?

Af Asker Bryld Staunæs

Først var Fritz Haber der, og så var han der ikke. Så var konen der, og så var hun væk. Snart besluttede han sig for selv at forsvinde. Mange forsvandt gennem Habers levetid, men det vil ikke være rimeligt at bebrejde ham det... hele. Det undgik han også selv, for han var en retfærdig mand med borgerlige, humanistiske principper, der tillige var forankret i en stærk jødisk identitet. En god baggrund for opbygningen af et legacy anno 1868-1934. Forretninger, opfindelser og godmodige diskussioner; meget fornuftigt var udgået fra Habers kløgtige hoved, men hvad han ikke selv vidste var, at da han udviklede en gasart, som vandt en vis udbredelse i hans samtidige Centraleuropa, forseg-lede han sit eget folks skæbne... Længe benægtede den gode Haber egalitært at giftgas var værre end andre former for bom bom og pløk pløk(!), men hvad han heller ikke vidste var, at når luften begynder at lugte, kan man aldrig vide, hvor råddenskabens bryder frem.

Så da Fritz Habers kone skød sig selv, udbrød han sikkert bevingede ord i stil med:

"Man ved det først, når det er for sent. Det er eftertanken til alle afgørende øjeblikke. Pludselig er man fanget i en ufor-gængelig stund... Noget er hændt, der ikke kan gøres om, og dem der står tilbage, kan ikke træde frem. Kærligheden der aldrig kom, folkeracen der blev ud-ryddet, ens håbløse slægt, paddehatten over den japanske by; evige eftersmage, kvalmende bitre, der efterlader en sam-tid, som aldrig kan rystes væk. Når man ikke kan handle, men kun tøve, når man forbander sin egen undfangelse, det lem-læstende moment der bare fortsætter og fortsætter og fortsætter, så står det ly-sende klart: Der er ingen anden vej, end den som er lagt for mig!"

Og nogen burde have repliceret med ne-derdrægtigheder a la:

[andet]

"Klynk, sikke en ynk. Altså, for helvede da Fritz? Kunne du ikke se tegnene? De var ikke som Hans' brødkrummer, nej, det her var menneskeheden på svampe, og du kunne kaste et blik på dine samtidige og se, hvordan deres kroppe og sind eksploderede! Skabsbøsserne: Mann'erne, Wittgenstein'erne, Huxley'erne, de myrdede sig selv på stribe! Alle menneskerne havde tabt balancen. Suttet! Der var ingen kommende racer! Ingen lykkelige slutninger! Og så smutter du bare, uafklaret med at dine gerninger ikke var afkoblet intentionerne... Nu hedder den lugtende luft CO₂ i stedet for ZYKLON B. Du fødte menneskehedens største forbryder og dens stank skulle snart forlade sovekammeret."

Men det er nemt at være bagklog. Det er nemt at vide, når det er for sent. Det er nemt at vide! Der er altid et argument ledigt, en skæbnestund at påkalde sig. Det svære er: At forudsige! Den gode profet sonderer sit samtidige terræn, udpeger nogle synder og påtager sig dem i egen person. Der var da også et par syndige syner i den forudgående disput. Bestemt ikke dårlige forudsigelser, men de har overset noget vigtigt. Noget, der faktisk skete, og som måske kunne give et vidnesbyrd om, hvordan

man trasker rundt i en verden, der er rasende.

De intellektuelle aristokrater var blevet ramt af en massepsykotisk lidelse, der strakte sig fra humanismens op-rindelse til dens tragiske død (Habers livsspænd). Kvinderne blev smidt på galeanstalten, mændene skrev sig ud af deres håbløse slægter, og kadaverne hobede sig op. Når Helligånden kan ånde, kan den også udstøde sit sidste suk. Men først gisper den. Huset Wittgenstein: Tre ud af fem brødre begik selvmord. De overlevende hadede hinanden, og overvejede alle at tage med på livsflugten. En psykolog ville overveje, om tidens vanvittige opfindelse af homofobien drev dem ud over kanten. Ralf døde på en bar i Berlin. Homofobien gjorde heller ikke godt for huset Mann: Thomas havde på fornemmelsen at kunsten og det borgerlige samfund ikke kunne sameksistere og døde i skabet. Klaus, Nelly og nogle adoptivbørn begik selvmord; depression all over. Hele Huxley-familien led af angst, den gamle T.H., James, George, Mady, Noel... og Aldous kunne ikke se! Julian, den store biopolitiker fik erfaringer fra nærmeste hold, der gødede hans nervøsitet på menneskeslægternes vegne. Karen

Blixen, fra den stolte Dinesen-slægt, var en af få kvinder der undslap den lukkede, men Helga Johansens familie var ikke så gode af sig! De fleste glemmer, hvordan det endte for Marie Curie.

Selv mord, lidelse, vanvid, fortrængninger. Ingen mord. Noget, der faktisk skete: En 1:1-forbindelse mellem den intellektuelle lidelse og historiens håndskrift blev afsløret. En mærkelig skratten på papiret, skrevet på hjernens yderkant og med livet som punktum. En brav, ny verden opstod, hvor tiden er gået i stå. Det er svært at retfærdiggøre. Livslektier, livsgåder, livsudkast - skal de løses, skal de knækkes, skal de skrives. Ulykkelige Fritz Haber, kan du hjælpes... Enhver retfærdighed undslipper de øjeblikke hvor afgørelserne flyver frit og minderne bliver udstrakt til uigenkendelighed. Den forkerte slægt gør vanvittig. Den forkerte identitet på det forkerte tidspunkt... Man jokker i spinaten.

Hvis bare nogen kunne fortælle mig, hvornår jeg træder skævt på den historiske vej. Det kunne jo være sket her og nu.

introduktion til en tæinker



Friedrich Schiller - fra skønhed til frihed

"If one is to resolve this political problem one must in practice take the aesthetic path, for it is by way beauty that one approaches liberty" (Schiller, 2016:6)

Navnet Schiller har altid forekommet mig underligt bekendt, selv før jeg vidste noget som helst om hans virke eller værker. Måske er det, fordi han så ofte nævnes i forbindelse med, eller måske snarere i forlængelse af, Goethe (1749-1832) og Kant (1724-1804) – så ofte at jeg gennem store dele af min skoletid har troet, at "Og Schiller" var en eller anden traditionel tysk ærestitel, der blevet givet til de store genier.

Min kære tysklærer profeterede passioneret den dag, vi skulle læse Goethe og Schiller, mens min filosofilærer stolt kunne kundgøre, at nu, mine damer og herrer, skulle vi lære om kunst, Kant og Schiller. Vi fik læst Goethe, lært lidt om kunst og Kant. Men Schiller? Ham hørte vi ikke mere til – så nu skal I!

Lad mig derfor hive ham frem fra skyggen af Goethe og Kant og, med udgangspunkt i brevsamlingen "Menneskets

Æstetiske Opdragelse" (1795), introducere ham som æstetisk tænkere – i sin egen ret.

Indre og ydre ufrihed

Værket er blevet til i skæret af den franske revolution og kredser tematisk om menneskelig frihed og frigørelse – for hvilket skønheden er en forudsætning. Schiller proklamerer, at man "kun gennem skønheden kan vandre til friheden" (Schiller, 1996:25), og her mener han ikke kun fra et ydre rædselsregime, men først og fremmest fra et indre tyranni forårsaget af menneskets splittede natur.

For selvom hans samtid bærer bekræftende vidnesbyrd om, at ufrihed tit og ofte kommer til udtryk i statsførelse, er det alligevel Schillers overbevisning, at den aldrig vil have sit udspring deri. Den ufrihed, der måtte herske i en stat, vil for Schiller at se altid "blot" være et

symptom på den ufrihed, der hersker i dens medlemmers indre (Schiller, 1996:31).

Mennesket lever nemlig et liv i dobbeltsidet tvang, da det som sanseligt-fornuftigt væsen på én og samme tid presses af naturens og fornuftens love (Schiller, 1996:71). Ligesom tvangen er den forestående frihed for Schiller dobbeltsidig; gennem skønheden bliver mennesket dels fri *fra* natur-og fornuftslovenes tvang, dels fri *til* at forene og forsone sit splittede indre og blive et fuldendt menneske i dets højeste udfoldelse. Men hvordan? For at forstå den æstetiske frigørelsesproces, må vi se nærmere på hans menneskesyn.

Menneskets splittede natur

Ifølge Schiller er mennesket splittet mellem to typer væren: den evige, absolute og sig-selv-begrundede *person*, der knytter sig til fornuften (Schiller, 1996: 57), og den relative, individuelle og konstant skiftende *tilstand*, der knytter sig til sanserne (Schiller, 1996: 58). Denne splittelse er helt naturlig, helt uundgåelig, ja den er sågar en forudsætning for menneskets eksistens.

Mennesket bliver nemlig til i spændingsfeltet mellem *person* og *tilstand*;

personen er formgiver, og mennesket har i denne en evigt eksisterende mulighed. Men formen kan kun gives, muligheden kan kun blive til, såfremt der er en realitet, et indhold – et *stof* – at give form. Dette stof findes i sanseindtrykkene, den blotte *tilstand*, der uden nogen formgivende evner gør mennesket til rent stof, ren materie.

Personligheden og sanseligheden, dvs. *personen* og *tilstanden* er altså indbyrdes afhængige; personligheden er uden sanseligheden mulighed uden virkelighed, blot indholdsløs form, mens sanseligheden uden personligheden er virkelighed uden mulighed, bare et formløst indhold (Schiller, 1996: 59).

De to grunddrifter

Menneskets splittelse er altså, for Schiller at se, et vilkår. Så når splittelsen alligevel resulterer i et trynende tyranni, er det fordi, mennesket kommer i klemme mellem dets iboende grunddrifter, som på grund af kulturens svigt ligger i åben krig med hinanden. Fra *tilstanden* udgår *stofdriften*, en sanselig drift der stræber efter individualitet og foranderlighed, efter at give mennesket realitet – virkeliggøre og forandre det inden for tidens rammer (Schiller, 1996:60).

Heroverfor står *formdriften*, som er *personens* advokat i sanseverdenen og har sin oprindelse i menneskets absolutte væren: i dens fornuftsnatur. Den stræber efter at holde *personens* uforanderlighed i hævd, og som handlinger for menneskets absolutte væren kan *formdriften* kun stille absolutte i-sig-selv-begrundede fodringer; den kan altså ikke fordre noget i eller af tiden, den kan kun fordre i og af evigheden (Schiller, 1996:62).

Grunddrifterne stræber naturligt efter forskellige objekter, og de er altså fra naturens side ikke fjender; *Formdriften* stræber efter enhed og forbliven men kræver ikke, at *tilstandens* foranderlighed ophører og fikseres til *personen*. Ligeledes higer *stofdriften* kun efter forandring af *tilstanden*, ikke af *personen* eller dens grundsætninger.

Kulturskabt konflikt

Så længe drifterne kun regerer på deres eget territorium, og deres bestræbelser kun angår dén type væren, hvorfra de selv udgår, kan de leve i fred og fordragelighed med hinanden – og den dobbeltsidede tvang ville ophæves (Schiller, 1996:90). Drifterne skal være i balance: en drift må ikke overordnes en anden, den må ikke begå overgreb mod

denne ved at regere på dennes område.

Det er kulturens opgave at værne om drifterne og holde deres grænser i hævd; lige såvel som *formdriftens* grænser skal beskyttes mod overtrædelse fra *stofdriften*, skal *stofdriftens* grænser beskyttes mod overtrædelse fra *formdriften* (Schiller, 1996:64). Kulturen må ikke svigte *stofdriften* ved at lade den underordne *formdriften* – hvad Schiller mener, at kulturen har tendens til – den skal værne om sanseligheden, som den værner om fornuften, da enhver drifts dominans er skadelig.

Hvis tvangen skal ophæves, drifterne forenes og mennesket frisættes, må begge drifter tilfredsstilles – samtidigt. For at dette skal ske fyldest, er det alt-afgørende, at drifterne betragtes og behandles med ligeværd. Er drifterne ligestillede, vil de, teoretisk set, kunne tilfredsstilles samtidig; drifterne bliver i deres ligeværd modtagelige, men menneskets frisættelse kræver ydermere, at der *findes* noget, som begge drifter kan modtage – og det gør der: drifterne finder i *skønheden* et fælles objekt (Schiller, 1996:74).

Skønheden frisætter og forsoner

I *skønheden* finder drifterne sin for-

ening, fordi skønheden fordrer den – kun i samarbejdet mellem drifterne kan skønhed opfattes. Virker *formdriften* alene, vil det kun blive *tænkt*, og det beskuede vil bare være en abstraktion. *Stofdriften* vil alene *sanse* det, og det beskuede ville ikke være mere end et sansesindtryk. Kun med begge drifter aktive vil det beskuede blive anset som *skønt*.

Af skønheden forenes grunddrifterne, og der fødes en ny, i hvilken de sammen kan virke: *legedriften* (Schiller, 1996: 70). Grunddrifterne bliver i denne tredje drift ikke bare forenet, de bliver også forsonet; sansernes interesser bringes i overensstemmelse med fornuftens, der forsones med disse. (Schiller, 1996: 72) Det er i denne drift, at mennesket bliver frit – både i negativ og positiv forstand.

Den negative frihed opnås, idet de modsatte grunddrifter samtidigt er aktive i mennesket; dermed ophæves deres tvang, og presset fra naturens og fornuftens love lettes (Schiller, 1996: 71). Den positive frihed opnås, idet mennesket kan begribe og udfolde sin dobbelte natur – blive et fuldkomment menneske (Schiller, 1996: 76). Mennesket sættes i mødet med skønheden fri.

Litteratur:

Schiller, Friedrich: „On the Aesthetic Education of Man“, Penguin Classics, 2016 (1795)

Schiller, Friedrich: „Menneskets æstetiske opdragelse“, Samlerens Bogklub, 1996 (1795)

anmeldelser



Martinus, Darwin og intelligent design - En ny evolutionsteori
Ole Therkelsen
Scientia Intuitiva, 2016
317 sider, 199 kr.

anmeldelse »



Fragmenter af sandhed, eller den komplette forklaring?

Darwin eller intelligent design?

Hvad ville du sige, hvis Darwins evolutionsteori og intelligent design teorien, som ofte sættes i forbindelse med kreationisme, gik op i en højere enhed ved en sammensmeltning af hinanden? Hvad ville du sige, hvis du blev konfronteret med det faktum, at den materielle videnskab, som vi kender den, ikke *kun* er vejen frem til at forstå universet? Hvis du synes at dette lyder interessant, så det er Ole Therkelsens bog *Martinus, Darwin og Intelligent design - en ny evolutionsteori*, som du skal læse.

En metaforisk trepanering

Bogen er struktureret på en sådan måde, at alle afsnit starter med et spørgsmål, efterfulgt af Ole Therkelsens svar til det. Dette er en ny måde at læse en bog på, da det ikke bare er

viden i en bog, man læser, som derefter er noget, man forholder sig til. Hele bogen lægger op til refleksion hos læseren undervejs i læsningen, som danner et tryk af tanker under kraniet, som gennem en metaforisk trepanering i form af Ole Therkelsens svar får afløb igen; men alligevel får man lyst til at reflektere mere efter dette svar.

De tre dele

Bogen er delt op i tre dele. I den første del 'Verdensaltet og verdensbilledet', giver Ole Therkelsen et indblik i Martinus (1890-1981) -som var en dansk åndsvidenskabsmand- kosmologi og hvordan den store levende organisme, som er hele verdensaltet, hænger sammen. Grunden til, at Martinus havde denne indsigt i 'bag den fysiske verdens bærende kræfter', var et resultat af hans kosmiske ildåb, hvor Martinus oplevede at få en forståelse for de "[...] bærende åndelige kræfter, usynlige årsager, evige verdenslove, grundener-

gier og grundprincipper” (Therkelsen 2016: 12). Martinus oplevede desuden at han efter sin ilddåb fik en ”permanent intuitiv evne, der gav ham adgang til universets vidensocéan” (Therkelsen 2016: 13). Martinus forstod derfor efter sin ilddåb, hvordan hele universet hænger sammen, og på baggrund af dette udformede han sin kosmologi i syv binds værket *Livets Bog*.

I anden del ‘Evolution og bevidst skabelse’ forklarer Ole Therkelsen, hvordan evolutionsteorien og intelligent design hænger sammen ”Det ville jo være skørt at påstå, at ting i vor nærzone, såsom en skjorte eller et hus, skulle have skabt sig selv. Men er det ikke lige så skørt at påstå, at tingene i det fjerne -i mikro- og makrokosmos - har skabt sig selv?” (Therkelsen, 2016: 105). Dette er en god analogi til forståelsen af intelligent design og evolutionsteorien sammenhæng. For på den ene side har vi en udvikling, der finder sted, og på den anden side har vi en teori, som mener, at der er en intelligent årsag bag alle skabninger. Ole Therkelsen forbinder disse to. Han forklarer, at ligesom skjorten, så må der være en kosmisk årsag bag skabelsen af os. Måden hvorpå vi er nået til vores nuværende form, er, at vi har brugt evolutionen som et redskab til

fysisk udvikling. Tilføjelsen er blot, at denne udvikling gennem evolutionen ikke er præget af tilfældighed, men en læringsproces i jeg’et, som derefter udvikler sit sanseorgan, så det stemmer overens med intellektet.

I sidste del ‘Defekte gener, sygdom og sundhed’ får vi en indsigt i, hvordan vi kan nedbryde eller opretholde vores eget legeme “[...]en sygdomserfaring er i virkeligheden et *ubehageligt gode*, fordi den viser forskellen på en rigtig og en forkert levevis.” (Therkelsen, 2016: 234). Hver gang vi har levet et liv, vil de erfaringer, vi har gjort os, blive lagret i os som det, der kaldes talentkerner. Det betyder, at hver gang vi fødes, skal vi ikke lære *alting* fra begyndelsen, men derimod kan vi instinktivt finde ud af at søge føde, kravle og lave lyde og udvikle os videre derfra. Vi kan også beskadige vores talentkerner ved at leve ”forkert”. Ole Therkelsen bringer det faktum, at personer, som lider af astma, ryger mere end andre mennesker. Forklaring på dette ifølge Ole Therkelsen og Martinus kosmologi er, at de, som lider af astma, har defekte talentkerner muligvis som følge af et tidligere liv som storrygere. Derfor er både deres krop født med det ‘defekte gen astma’, og derfor ryger de mere, da de i et tidli-

gere liv har lagret en slags 'storryger talentkerne', som gør, at de er mere tilbøjelige til at blive afhængige af cigaretter.

Er den tiden værd?

Bogen er et værk, som giver anledning til en tankeprocess. Hvad enten man køber teorien bag eller ej. Men det er en velformuleret bog, og med Ole Therkelsens analogier er bogen både letforståelig og kan give anledning til et lille smil. Bogen er uden tvivl anbefalelsesværdig. Igen, hvis ikke man godtager teorien, så kan man, hvis man godt kan lide det, få udvidet sin horisont og udfordre sit verdenssyn. Bogen egner sig også i debatten omkring vor samfundsindretning, da den kommer med et helt nyt aspekt på skabelse samt menneskets udvikling.

Af Nina Bogicevic

Du skylder! Om moralsk
og økonomisk gæld
Mikkel Thorup
Forlaget Klim 2016
209 sider, 249,95 kr.



anmeldelse »

Du skylder! Om moralsk & økonomisk gæld

I det moderne samfund er økonomisk gæld mere et grundvilkår for deltagelse i systemet overhovedet, end en undtagelsessituation man kan være så uheldig at falde i, og som man må slippe fra så hurtigt som muligt. Gæld er blevet grundigt inkorporeret i markedsøkonomien i dens moderne udformning. Trods dette er der skrevet overraskende lidt om gæld uden for det rent økonomiske område. David Graebers Debt – the first 5000 years er umiddelbart det eneste værk, med nogenlunde samme undersøgelsesvinkel som Thorup arbejder ud fra i denne bog, nemlig gæld som historisk, kulturelt, og samfundsstrukturelt fænomen.

Som bogens undertitel hentyder, er formålet en undersøgelse af gæld på mere end bare det rent materielle plan. Ved en (idé)historisk gennemgang af gæld

som den viser sig i litteraturen, fra Bibelen til Nietzsche, beskrives udviklingen af den moralitet og mentalitet, samt de magtforhold der har været tilknyttet den økonomiske gæld, der selv har gennemgået en omfattende transformation igennem historien, fra at være forankret i teologien og åger-begrebet, til at være bundet af guldstandarten, til nu at have frit råderum.

Bogens fokus er netop dette; gælden i det moderne, neoliberale samfund, og hvorledes mennesker tilpasses dette samfund. Alene de begreber der her bliver taget i brug (gældsmennesket, gældsøkonomien, nedskæringssamfundet, projektmennesket, humankapital osv.), tegner et noget dystert billede af de nuværende tilstande. Thorup påpeger det selv: "Neoliberalisme i sin aktuelle form kan vi her definere som forestillingen om, at alt kan og skal omdannes i kapitalformens billede" - (Thorup, 2016: 134).

» anmeldelse

Hvor der er et gældsforhold er der et magtforhold – om det så er mellem individ og institution, eller internationalt. Mekanismer til opretholdelse af kreditors magt over skyldneren opstilles. En befolkning må tilpasses gældssamfundet, og de subjektiverende processer der til dette formål er igangsat bliver af Thorup undersøgt, specielt med fokus på Foucaults analysemodeller. Central er idéen om fremkomsten af "gælds-mennesket"; subjektet der har internaliseret den neoliberale gældsmoral og -mentalitet.

Visse klare modsætninger i denne gældsmentalitet kan lede tankerne hen på George Orwells "double-think" (eks: fordringen om højt forbrug for at sætte gang i markedet, og villigheden til at forgælde sig og være risikovillig kontra fordringen om sparsomhed og mådehold i omgangen med penge).

Før man komplet fortvivlet af disse konfrontationer med denne neoliberale dystopi, giver Thorup bogen en (mere eller mindre) happy ending. Eksempler bliver givet på organisationer til bekæmpelse af gældens dominans, og initiativer til blotlægning af de forhold gælden skaber. Konklusionen synes at

være, at en omfattende omvurdering af gældsforholdene i det nuværende samfund er nødvendig.

Bogen er generelt en lettilgængelig undersøgelse af et meget relevant emne. Brugen af litteratur til formidling af de historiske tankegange gør læseoplevelsen ganske underholdende, og på trods af bogens relativt korte sidemængde bliver der gjort brug af en bred og varieret mængde tænkere, hvilket giver en alsidig forståelse af emnet.

Af Johan Mendes

CALL FOR PAPERS

T N G E N

- Afdelingsblad for Idéhistorie

M A D !

"So long as you have food in your mouth, you have solved all questions for the time being." - Kafka.

"Sig mig, hvad du spiser, så skal jeg sige dig hvad du er." - Brillat-Savarin.

Mad har altid været en del af menneskets liv og verden. Som naturbehov, som nydelsesmiddel og som kulturelt og religiøst symbol. Eksempelvis er æblet i syndefaldsmyten et billede på fristelsen og synden, og i den kristne nadver får vinen og brødet en sakrosankt merbetydning. Den religiøse askese står i modsætning til verdslig hedonisme og dekadence - et fråsende forbrug af mad.

I litteraturhistorien står Proust' madeleinekager fra hans roman *"På sporet af den tabte tid"* som et berømt motiv, mens man i USA tilbydes et sidste måltid før ens henrettelse, hvilket giver konnotationer til den sidste nadver. Og så er der mad og seksualitet hos Freud...

I dag er mad også blevet en del af en kultur- og identitetskamp mellem dem, som tilstræber en høj grad af sundhed og dem, som ikke gør; mellem stenalderkost og ekstra salt og fløde i sovsen. Her kan man tale om forskellige forbrug af mad som udtryk for et enten apollinsk eller dionysisk forhold til tilværelsen. Et andet perspektiv er den rolle, mad spiller i den aktuelle debat om varetagelse af miljøet - skal vi mennesker ændre vores syn og forbrug af mad radikalt af hensyn til naturen? Vi håber på redaktionen, at I følger jer inspirerede og kunne have lyst til at bidrage med en artikel om temaet *mad*, som indbyder til et idéhistorisk blik på sagen.

Artiklerne skal fylde ca. 2-4 normalsider. Hvis du er interesseret i at skrive, kan du kontakte redaktionen på vores mail og få tilsendt en skrivevejledning.

DEADLINE: 1. februar 2017

Bidrag må gerne sendes inden for tidsfristen. Modtages på: ide.tingen@gmail.com

