

# En mangfoldighed af andethedserfaringer

## Om æstetik på flere måder

Af Niels Lehmann

Det er ikke blot i en børne- og ungdomskulturel sammenhæng, at det i dag virker påkrævet at spørge til, hvad vi forstår ved æstetik. I en senmoderne virkelighed synes vanskelighederne med at få definitionen på plads at gælde æstetikken som sådan. Men hvorfor har en begrebslig forlegenhed indfundet sig? En nærliggende forklaring kunne være, at begrebet har mistet sin selvfølgelighed. Så længe 1) man kunne være sikker på, at æstetik grundlæggende er noget, der har med kunst at gøre, 2) vi kunne være sikre på, hvad kunst er for noget, og 3) vi uden videre kunne anskue kunsten som den centrale bærer af en almengyldig dannelsesstradition baseret på en fælles skønhedsopfattelse, en *sensus communis* – ja, så længe disse tre præmisser forblev uantastede, var det ikke nødvendigt at gøre sig overvejelser over, hvilken rolle æstetikbegrebet spiller i den samlede samfundssemantik.

I dag er imidlertid netop disse præmisser blevet undermineret af den grundlæggende traditionsopløsning, der præger vores samtid, og der har derfor meldt sig en vis usikkerhed mht. æstetikbegrebet. En anden del af forklaringen på, hvorfor vi finder det påkrævet at »få styr på« æstetikbegrebet, kunne derfor meget vel være, at det stadig virker anvendeligt til at indfange noget, vi har brug for »at sætte på begreb«. Jeg gætter på, at dette »noget« helt overordnet handler om, hvad man måske kunne kalde »andethedserfaring«. Det vender jeg tilbage til – ikke mindst fordi denne andethedserfaring meget vel kunne vise sig at være en nøgle til at reformulere en æstetik med betydning for børne- og ungdomskultur. I første omgang må jeg dog anmode om lidt tålmodighed, idet jeg finder det påkrævet at dvæle lidt ved selvfølgelighedstabet.

### Den profanerende udvidelse af det æstetiske felt

I en af Storm P's fluer spørger den ene vagabond den anden: »Du – hva' er egentlig æstetik for noget?« Hertil svarer den anden vagabond: »Det er no'et, man bruger til seler!« Jeg bringer fluen i erindring, fordi den ikke blot ved at give et lidt »go'dag mand økseskaft«-agtigt svar på spørgsmålet om, hvad æstetik er, markerer selvfølgelighedstabet. Den giver tillige et bud på, hvorfor vi har vanskeligt ved at fastlægge et entydigt æstetikbegreb.

Sammenknytningen af æstetik og seler giver ganske vist anledning til munterhed, fordi den går

imod forventningen om, at æstetik vedrører nogle særlige genstande, nemlig kunstværker, men helt i skoven er den i virkeligheden ikke. Et par seler er også et artefakt, og på en måde er det jo rigtig nok, at man bruger æstetik til seler. For at sælge skal seler se godt ud. Ligesom kunstværker skal de være formgivet på en æstetisk tilfredsstillende måde. Fluen peger således på, at æstetikbegrebet er blevet generaliseret ud over den kunstneriske sfære, så det nu også bl.a. skal kunne indbefatte industriprodukter. At det lige er seler – og ikke fx en Arne Jacobsen stol – der bringes i spil, angiver, at denne udvidelse af æstetikken også indebærer en profanering af den ophøjethed, som æstetik har været omgærdet med siden romantikken.

Fluen er fra første halvdel af det tyvende århundrede, men det er næppe tilfældigt, at den uden videre kunne bringes i *Kristelig Dagblad* d. 7. juli, 2011. I anden halvdel af det tyvende århundrede og fremefter er det bestemt ikke blevet lettere at handskes med æstetikbegrebet. Tværtimod har udvidelses- og profaneringsprocessen taget yderligere fart og dermed gjort det endnu vanskeligere at få greb om dets betydningsindhold.

Egentlig var det et meget bredt forehavende, æstetikbegrebet blev sat i spidsen for, da det blev søsat i midten af 1700-tallet. Fremstillinger af æstetikens historie plejer således at tage deres udgangspunkt i Baumgarten og Kant, for hvem æstetik ikke først og fremmest handlede om kunst. For begge drejede det sig snarere om at kortlægge vores sensibilitet over for tingene som sådan end om at gøre æstetik til et særligt kunstnerisk anliggende. Hos Baumgarten fremstår æstetikbegrebet som krumtappen i en teori om den sanselige del af erkendelsen, mens æstetikken hos Kant blev bundet til en teori om den reflekterende dømmekraft. Som for Baumgarten handlede det for Kant om at teoretisere en særlig sensibilitet. Hos ham fremstår den reflekterende dømmekraft således som en særlig evne, der må bringes i anvendelse, når det ikke er muligt at nøjes med den bestemmende dømmekraft, hvormed vi normalt kan begrebsliggøre verdens fænomener.

Selvom æstetik altså i udgangspunktet handlede om andet og mere end kunst, hersker der ikke desto mindre

en vis konsensus om, at æstetikken først for alvor gjorde karriere i og med den tidlige tyske romantik, hvor den blev intimt forbundet med kunsten.<sup>2</sup>

Tyske romantikere som Schlegel-brødrene, Novalis og Schelling nærrede som bekendt store forhåbninger til kunsten, hvilket ikke mindst kom til udtryk i en voldsom opladning af æstetikken. Af Herder havde de lært, at kunsten var udtryk for en syntetiserende kraft, og de håbede derfor at kunne spænde kunsten for et gevaldigt (re)socialiseringsprogram. I deres øjne fulgte en tendens til samfundsmæssig opløsning i kølvandet af den analytiske fornuft, som oplysningen dyrkede så heftigt. Håbet var derfor, at kunsten – sammen med æstetikken både forstået som det særlige, der gør kunst til kunst, og som kunstens særlige refleksionsteori – kunne udgøre en slags religionserstatning, der kunne genskabe sammenhængskraften i samfundet. Den (lidt langhårede) centrale forestilling i den romantiske æstetik var, at kunsten udgør en særlig form for betydningsproduktion, der bedre end andre udtryksformer kan udtrykke sandheden. I det noget kringlede romantiske verdensbillede forholder det sig således, fordi kunsten angiveligt skulle fungere som en måde, hvorpå vi kan tilnærme os det absolutte.<sup>3</sup>

Det var utvivlsomt denne æstetik, der sikrede kunsten den særlige aura, den er blevet forlenet med i den moderne verden. Med romantikken var det forestillingskompleks blevet skabt, hvormed kunst, æstetik og almindendannelse blev koblet sammen (og som både er blevet gentaget i mange forskellige former og har været under beskydning lige siden). Paradoksalt nok er det dog også den romantiske æstetik, der rummer de første kim til den udvidelse af æstetikens område, der både har virket afauratiserende og underminerende for forestillingen om kunsten og æstetikken som samfundsopretholdende kulturbærere.

I hvert fald to af de centrale momenter i den tidligere tyske romantiks æstetik har været medvirkende til opløsningstendensen: ideen om et organisk værk og privilegeringen af ironi som æstetisk virkemiddel.

Det organiske værk var romantikkens modtræk til klassicismens angiveligt mekaniske værktype, der ansås for at resultere i rene stiløvelser. I romantikernes øjne var klassicistiske værker blot udtryk for udfyldelse af forhåndsbestemte regler og således bare et spørgsmål om mekanik. I modsætning hertil skulle det organiske værk vokse ud af det indhold, som kunstneren ønskede at gestalte. Inden for en sådan horisont kan formgivningsregler naturligvis ikke gå forud for værket. Hos romantikerne skulle det organiske kunstværk være en erstatning for den retoriske kunstighed, der i deres øjne klæbede til klassicismens regeloverholdende værker.

Det var især forestillingen om, at denne værktype kunne overskride den mekaniske værktypes retoriske udvendighed, der gjorde det muligt at opfatte det organiske værk som en *sandere* udtryksform. I denne sammenhæng er det afgørende dog, at den romantiske insisteren på et dialektisk forhold mellem form og indhold (i modsætning til klassicismens dualistiske) ikke kunne undgå at føre til en historiserende relativisering af udtryksformer, der efterhånden også måtte ramme den romantiske æstetik selv. For har man først afkoblet

forestillingen om én særlig udtryksform som den rette, er ballet åbnet for de mange former, der alle tænkes relativt i forhold til deres indhold – og dermed også hurtigt til de historiske epoker, som de respektive indhold knytter sig til.

Ironien blev ligeledes dyrket med henblik på at komme tættere på sandheden. Romantikernes regnestykke mht. ironi er stærkt kompliceret og meget omdiskuteret. Hovedtanken er dog relativt klar. Hos Schlegel og co. blev ironien gjort til det privilegerede middel til at foretage den uendelige tilnærmelse til det absolutte, som romantikerne grundlæggende stræbte mod. Når ironien fik denne centrale plads i den romantiske æstetik, skyldes det et helt særligt karaktertræk ved ironi. Fordi den fungerer ved at negere et udsagn (der dog ikke nødvendigvis foreligger i en eksplicit formulering), indebærer den uomgængeligt et løft i iagttagelsesniveau. Ironi forstår man udelukkende, hvis man erkender, at der foreligger et (muligt) udsagn, som ironikeren vender på hovedet. På baggrund af dette særlige forhold ved ironien forestillede især Friedrich Schlegel sig, at kunsten ved brug af en ironi, der aldrig bringes til ophør, gradvis kunne løfte værket – og dermed vores forståelse – mod det absoluttes tinder.<sup>4</sup>

Min pointe med at bringe den romantiske ironi op i denne forbindelse er imidlertid, at også ironidyrkelsen på trods af romantikernes intention snarere end en tilnærmelse til det absolutte førte til en underminering af det organiske værks enhedslighed, fordi den så at sige flossede værkets kanter. Som den senere historie om anvendelse af ironi i kunsten antyder, fører den meget let til usikkerhed om, hvilket niveau der tales på. Det er således nærliggende at anskue den historiske udvikling i dyrkelsen af ironi som en relativt lige linje fra den romantiske ironi over den modernistiske etablering af en forbindelse af det selvrefleksive moment med en *ikke*-organisk værktype til det postmodernistiske spil med en selvunderminerende metafiktion. I alle faser i denne historie repræsenterer ironien en indførelse af en usikkerhedsfaktor i det kunstneriske udtryk.

I megen modernistisk æstetik er ironien forbundet intimt med den romantiske æstetik. Hos Artaud, Beckett, Elliott, Kandinsky, Cage, Brecht, Cunningham, Robbe-Grillet m.fl. mærker man stadig længslen efter at tale sandt, selvom forestillingen om den store helhed som regel synes at fortabe sig i en kontingensaccept. Når det selvrefleksive, ironiske og ikke-organiske værk dyrkes, skyldes det grundlæggende en forestilling om, at verden *ikke* hænger sammen, og at det derfor ville være løgnagtigt at fremstille sammenhængende værker, der antyder muligheden for sammenhæng. Derfor dyrker Cunningham et tilfældighedsprincip, når han skaber og performer sine koreografier; derfor skaber Beckett ufuldendte værker; derfor indfører Brecht et verfremdungsprincip, osv., osv. Selvom man altså mærker den romantiske længsel efter sandhed i modernistisk æstetik, har verdensopfattelsen forandret sig så meget, at det begynder at knibe med at opretholde forestillingen om kunsten som en særligt privilegeret måde at tilnærme sig sandheden på. Den æstetiske fordring begynder at tage sig for påfaldende ud. Den anvendte sandhedspathos bliver så at sige patetisk.

Med postmodernistisk æstetik synes den profanerende udbredelsesbevægelse at være ført til ende. Det romantiske projekt er blevet vendt på hovedet, og ironien dyrkes som et tomt æstetisk spil, der skal afsløre, at sandhedsfordringer er blevet illusoriske, fordi de ret beset er udtryk for kulturelle konstruktioner. Der gives ganske vist paradoksale versioner af den postmodernistiske æstetik, ifølge hvilke vi med denne faktisk er kommet tættere på sandheden, idet vi nu langt om længe har indset, at omverdenstydninger er udtryk for konstruktioner. I disse versioner forsvares tillige typisk kunsten som et privilegeret middel til at demaskere naive fejlslutninger om muligheden for realistisk repræsentation, som den fx kommer til udtryk i den såkaldte historiografiske metafiktion, hvor faktiske personer og begivenheder gøres til fremkalder postmodernismen dog en underminering af sandhedsfordringer og dermed også af forestillingen om kunsten som en særlig sandhedsvendt diskursform.<sup>6</sup>

Med den postmodernistiske bevægelse bort fra romantikkens æstetiske paradigme er kunstfeltet blevet mere åbent end nogensinde, for hvordan skulle man kunne privilegere en bestemt æstetik, hvis alt – både forestillinger om sammenhæng, fællessmag, kunstens særlige samfundsmæssige rolle og eventuelle erkendelsesmæssige forrang – opfattes som udtryk for bestemte samfundssatte konstruktioner?

Men ikke nok med det. I dette lynrids over en i mine øjne afgørende historisk linje i kunstens og æstetikens historie har jeg udeladt et meget vigtigt moment. Jeg tænker på den historiske avantgardes bestræbelse på at sprænge kunsten fri af kunstinstitutionen og dens modstykke i den såkaldte æstetiseringstendens i sidste halvdel af det tyvende århundrede. I en historiefortælling, hvis hovedsigte er at påvise en profanerende udvidelsesbevægelse frem mod en omfattende pluralisme, bør avantgardebevægelserne og æstetiseringstendensen også spille en ikke uvæsentlig rolle.

Hvis den historiske avantgardes projekt (med Duchamps urinoir og dadaisternes happenings som helt centrale omdrejningspunkter) grundlæggende skal opfattes som en radikal kritik af den autonomisøgende æstetiks kunstdyrkelse baseret på et ideal om at bringe kunsten tilbage til livspraksis, må den opfattes som en gevaldig udvidelse af æstetikken.<sup>7</sup> Efter avantgarden drejer æstetik sig ikke blot om bestemte former i kunstens verden. Med indoptagelsen af realitetsfragmenter på den ene side og dyrkelsen af »site specific events« mv. på den anden side blev det efterhånden vanskeligt at lave en klar sondring mellem kunstværker og andre objekter.

Det er ganske vist vanligt at hævde, at avantgardens projekt forliste. Kunsten blev ikke ført tilbage til livspraksis, fordi kunstinstitutionen var i stand til at opsuge institutionskritikken og indbefatte den som en naturlig del af sit virke.<sup>8</sup> Synspunktet er rimeligt, men man bør ikke overse, at projektet har haft meget store konsekvenser. Ikke underligt blev det kunstneriske credo hurtigt: »Fait n'importe quoi« (»gør hvad som helst«). Efter den historiske avantgarde kan alt være kunst, og som konsekvens heraf er der ikke meget tilbage af det særligt kunstneriske. Det er baggrunden for, at kunstinstitutionen

– ikke mindst via den amerikanske genoptagelse af forehavendet i den såkaldte neo-avantgarde i 60'erne – i dag også rummer konceptkunst, pop art, usynligt teater og den slags.

Det virker rimeligt at anskue æstetiseringstendensen som en parallel til avantgardebevægelsernes voldsomme udvidelse af æstetikens område, der blot gør udvidelsen endnu større. Med æstetisering sigtes der til en ofte udskældt, men også til tider besungen anvendelse af kunststrategier i hjørner af samfundet, hvor der ikke som udgangspunkt er tale om kunstneriske anliggender. Fx må politikere, der ønsker at få gennemslagskraft, i dag beflitte sig med deres måde at præsentere sig selv og deres synspunkter på. Tilsvarende må vi alle – ikke mindst børn og unge – skabe vores egne livsstile ved at iføre os bestemte klæder og opføre os på bestemte måder, mens virksomheder må betænke produkternes oplevelsesøkonomiske værdi, hvis de vil være med i kampen om »the big bugs«.<sup>9</sup>

Vi er tilbage ved selerne. Mens den historiske avantgarde tog udgangspunkt i kunsten og satsede på at udbrede en æstetisk sensibilitet til dagliglivet, gælder det for oplevelsesøkonomiens aktører omvendt om at gøre hverdagsprodukter (fx seler) æstetisk tilfredsstillende for at give dem en kunstlignende oplevelseskvalitet. For kritikere tager denne omvendning af det avantgardistiske projekt sig ud som en pervertering, mens oplevelsesøkonomer hilser den velkommen, ikke blot fordi den gør det muligt at maksimere profitten, men faktisk fordi de anser æstetiseringen for at være et uomgængeligt krav i den senmoderne overgang fra en service- til en oplevelsesøkonomi.<sup>10</sup>

### En flerhed af andethedserfaringer

Jeg har gengivet en hovedlinje i æstetikens historie for at godtgøre tesen om, at æstetikbegrebet har mistet sin selvfølgelighed, fordi det æstetiske felt konstant er blevet udvidet, siden kunst og æstetik blev bundet sammen i romantikken. Med denne udvidelse har kunsten mistet den ophøjethed, romantikken forlenede den med, fordi det er blevet vanskeligt at sondre mellem kunst og ikke-kunst. Efter den turbo, som æstetiseringen har sat på udvidelsen, er æstetikken endvidere blevet løsrevet fra den kunstneriske sfære på en måde, som end ikke de historiske avantgardister kunne have drømt om.

Målet med historiefortællingen har imidlertid også været at understøtte et bestemt synspunkt på, hvordan vi kunne tænke om æstetik i dag. Lægger man den skitserede fortælling til grund for sin opfattelse af, hvad æstetik kunne dreje sig om i vores samtid, forekommer det mig, at man måtte kunne tage udgangspunkt i tre stikord: *pluralisme*, *selvrefleksivitet* og *andethedserfaring*.

Med den kolossale udvidelse af det æstetiske felt synes en pluralistisk tilgang uomgængelig. I dag sameksisterer mange forskellige æstetikker med udgangspunkt i de traditioner, jeg har skitseret.

*Inden for* den kunstneriske sfære strides forskellige æstetiske retninger om retten til at definere, hvad kunst er og bør være. Det er ikke meget, der er enighed om blandt dagens kunstnere. En vis enighed er der dog om, at man vanskeligt kan komme uden om spørgsmålet om, hvordan kunst skal defineres. Konstitueringsspørgsmålet synes

således at være blevet en naturlig del af kunstinstitutionen og som konsekvens heraf også de enkelte æstetikkers relativitet. Samtidig foregår der mange kunstlignende aktiviteter *uden for* kunstsfæren, som i lige så høj grad som kunstprojekter påkalder sig æstetisk gyldighed. Ikke mindst laves der under oplevelsesøkonomiens fortegn mange forskellige begivenheder (madfestivaler, modemesser, bilshows, ungdomsmusikgrandprix'er, og hvad har vi?). Og så er der alle aktiviteterne i *mellemrummet mellem* kunsten og det øvrige samfund. I en efteravantgardistisk horisont dyrkes ikke mindst en relationel æstetik, der forskubber interessen fra værket selv til mødet mellem værk og publikum, og som typisk insisterer på at flytte værkerne ud i byrummet, så recipienterne kan møde dem i deres hverdag.<sup>11</sup>

Kort sagt synes romantikkens kollektive dannelsesprojekt baseret på »den rette æstetik« at måtte vige pladsen for en demokratisk dialog om dannelsesretningen baseret på »en mangfoldighed af mulige æstetikker«.

Mangfoldigheden af aktiviteter i det udvidede æstetiske felt synes endvidere at kalde på en nuanceret stillingtagen til de mange mulige æstetikker. Det er heri, det selvrefleksive moment ligger. Konsekvensen af en pluralistisk orientering er, at man må betragte kvalitetskriterier som relative i forhold til den æstetik, der arbejdes inden for. Et værk skabt ud fra konceptkunstens insisteren på at gøre ideen til værkets afgørende komponent bør næppe vurderes ud fra dets materielle fremtoning. På samme måde skal en markedsorienteret event først og fremmest vurderes på, om den giver anledning til den ønskede oplevelse, og ikke kritiseres ud fra en romantisk æstetiks grundkrav om sammenhængskraft. Også oplevelsesøkonomiens fænomener kan være vellykkede, hvis man ikke forventer af dem, at de skal være kunstværker. I et udvidet æstetisk felt virker det således påkrævet at gøre sig klart, at man også må operere med flere forskellige sæt af kvalitetskriterier, og at man må eksplicite sine kriterier, når man fælder smagsdomme.<sup>12</sup>

Men hvis en sådan selvrefleksiv pluralisme er, hvad udvidelsen af det æstetiske felt er resulteret i, hvorfor da overhovedet forsøge at underordne de mange tilbud under ét begreb? Eller mere radikalt formuleret: Er det overhovedet meningsfuldt at tale om æstetikker, som om der stadig er et eller andet definerbart, der kan kaldes æstetik? Det tror jeg bestemt, det er. Til trods for alle forskellene synes der stadig at være en fællesnævner på færde. Overvejer man de skitserede æstetikker fra dette synspunkt, vil man få øje på, at de alle sigter mod en eller anden form for andethedserfaring.

For romantikere skal kunsten give anledning til en quasireligiøs erfaring, der står i modsætning til en angiveligt trivialiserende og livsundertrykkende fornuft. For mange modernister drejer det sig om at udfordre den vold på livet, som begreber angiveligt skulle være udtryk for, ved at anvende rummelige og begrebsoverskridende kunstneriske former. For avantgardister gælder det om at oplade dagliglivet med udfordrende kunstbegivenheder. For postmodernister gælder det om at underminere den (i deres øjne fejlagtige) naturalisering, som vores begrebsbårne omverdensforståelse er udtryk for, og som vi kun har kunnet glemme, fordi vores tillid til

begreberne maskerer »omlyvningen« af fortolkninger til sandhed. For konceptkunstneren handler det som oftest om at udfordre vores vanlige forståelsesformer ved at sætte den reflekterende dømmekraft i gang med et provokerende koncept. Eksempel: Hornsleths nedsænkning af stamceller i Marianergraven. Selv for oplevelsesøkonomen gælder det faktisk om at skabe ikke-hverdaglige erfaringer, der huskes som noget specielt, fordi de har engangskaraktér.<sup>13</sup> Muligheden for profitmaksimering ligger simpelthen i evnen til at skabe anderledes erfaringsrum.

Noget kunne altså tyde på, at vi stadig har behov for at have et begreb, hvormed vi kan tage sigte på, at der gives andet og mere end den typisk rationelt konciperede, vanebelagte og til tider dræbende hverdag. Æstetikbegrebet er en kraftfuld kandidat til at varetage denne opgave, fordi det i alle dets mange forskellige historiske manifestationer har indbefattet en eller anden form for andethedserfaring. Så vidt jeg kan se, er behovet for at kunne benævne feltet for andethedserfaring bestemt ikke blevet mindre i en senmoderne verden, hvor sækulariseringsprocessen langsomt men sikkert har elimineret mulighederne for at gøre sig rationalitetsoverskridende erfaringer. Vi har derfor i allerhøjeste grad brug for æstetikbegrebet. Også selvom udvidelsesprocessen har gjort det diffust, og selvom vi næppe længere kan oplade det med metafysiske forhåbninger à la romantikernes, men derimod må tænke æstetik som en samlebetegnelse for mange forskellige former for andethedserfaring, der udelukkende er kropslig og forbigående.

### Andethedserfaringer i børnehøjde

Når jeg indledningsvis har hævdet, at andethedserfaring meget vel kunne være udgangspunkt for en gentænkning af æstetik i en børne- og ungdomskulturel sammenhæng, skyldes det to ting. Dels vil dette fokuspunkt kunne virke retningsanvisende for børne- og ungdomskulturprojekter, dels giver det for mig at se anledning til en inkluderende tilgang til arbejdet med børne- og ungdomskulturfeltet.

Først til det retningsanvisende, der måske bedst kan markeres ved hjælp af et eksempel. Børnekulturhuset i Århus skabte for nogle år siden et projekt, de valgte at kalde »Bydektektiverne«. Projektet havde så stor succes, at det nu er et blevet gjort til et stående tilbud til skoleklasser.<sup>14</sup> Det sigter grundlæggende mod at få de deltagende børn til at åbne øjnene for den arkitektur, der omgiver dem. I en af projektets versioner skulle børnene i første omgang på en tur i deres næromgivelser med en arkitekt som guide, der kunne hjælpe dem med at få øje på arkitektoniske detaljer i omgivelserne. På en efterfølgende workshop skulle de lave modeller af bygninger, der ville bidrage til en forbedring af deres nærmiljø, og endelig blev disse værker udstillet som et fælles bud på, hvad der kunne gøres.

Projektet illustrerer, hvordan man kan arbejde bevidst med andethedserfaring. Det drejer sig først og fremmest om at udvide børnenes erfaringer af de omgivelser, som de ganske vist kender ud og ind, men samtidig netop er holdt op med at åbne sig for, fordi de er blevet alt for velkendte. Workshopen giver ligeledes anledning til at bearbejde turens sanseindtryk – og vel at bemærke i en

ikke-diskursiv form, fordi de bliver bedt om at lave modeller af de mulige forbedringer.

Dernæst til postulatet om, at et udgangspunkt i æstetik forstået som andethedserfaring resulterer i en inkluderende praksis i forbindelse med børne- og ungdomskulturprojekter. Postulatet skal ses som et forsøg på at besvare den tendens til at indføre ekskluderende kvalitetskriterier, der har præget de seneste 15–20 år. Et eksempel på dette er de mange kvalitetsdiskussioner, der er blevet ført i regi af Børneteatersammenslutningen (BTS) fra 90'erne og fremefter, hvor man har efterspurgt et kvalitetsløft i børne- og ungdomsteatret.

Der er for så vidt ikke noget i vejen med at øge kvalitetsbevidstheden. Det gavner utvivlsomt at overveje, hvad der konstituerer godt børneteater. Blot skal man gøre sig klart, at indførelsen af kvalitetskriterier som udgangspunkt er en fremmed fugl i et børnekulturelt felt, der vel nærmest er født ud af kulturelismens hævde af forskellige ligeværdige kulturer. Hvordan skulle man ellers være kommet igennem med det synspunkt, at børnekultur udgør en kultur i sin egen ret? Og dertil kommer, at det bestemt ikke er ligegyldigt, hvordan man tænker om kvalitet. Hvis man forestiller sig, at der gives et transcendentalt sæt af kriterier, der kan bringes i spil over for enhver børnekulturel aktivitet, fører kvalitetssnakken til en ufordelagtig eksklusion af gode børnekulturprojekter, der blot ikke »lever op til« kriterierne.

Tænk man derimod æstetik som et overbegreb for flere forskellige andethedserfaringer, og overtager man dermed den selvrefleksive pluralisme, jeg har gjort mig til talsmand for, bliver det muligt at forsvare forskellige projekter med udgangspunkt i forskellige sæt af kriterier. En tur i skoven kan principielt give anledning til en lige så vigtig andethedserfaring som et møde med »den store kunst« eller et projekt som Bydetektiverne. En fuldstændig tilbagevendende til relativismen, hvor alt er lige godt, behøver der dog ikke at være tale om. I den selvrefleksive pluralisme ligger der som skitseret også det regulative ideal, at ethvert projekt må gøre sig klart, hvilken form for andethedserfaring der søges opnået. Turen i skoven bliver kun til en spændende æstetisk erfaring, hvis den er gennemtænkt ud fra andethedsperspektivet, ligesom mødet med arkitekten kun giver pote, hvis der har fundet en ordenlig planlægning af erfaringsrummet sted. Hylder man det pragmatiske ideal om »hver ting til sin tid«, følger de forskellige kriterier også med til hver sin tid.<sup>15</sup>

## Noter

- 1 Jürgen Habermas (1985). *Die Neue Unübersichtlichkeit – Kleine Politische Schriften V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- 2 For en prægnant og let forståelig udlægning af denne sammenhæng, se Jørgen Dehs: *Det autentiske. Fortællinger om nutidens kunstbegreb*. København: Forlaget Vandkunsten 2012.
- 3 For en grundig fremstilling af den romantiskes æstetiks opladning af kunsten med udgangspunkt i denne lidt vanskelige grundfigur, se Manfred Frank: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Mythologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1982.
- 4 En meget præcis (omend ikke ligefrem lettilgængelig) udlægning af den romantiske ironi og sammenhængen med den grundlæggende æstetik findes i Walther Benjamins »Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik«, i *Gesammelte Schriften*, Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972. For en fremstilling af ironiens virkemåde, der også tangerer romantisk opfattelsesmåder, se endvidere Thomas Breddorffs Ironiens pris. København: Gyldendal 2011.
- 5 Et prægnant eksempel på denne paradoksale fremstilling af postmodernistisk æstetik forekommer mig at være Linda Hutcheon's *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge 1988.
- 6 For en udlægning af opgøret med forestillingen om kunsten som noget ganske særligt, der adskiller sig fra fx massekulturens produkter, se Andreas Huyssen: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indianapolis, Indiana UP 1986.
- 7 Jf den klassiske udlægning af den historiske avantgardes projekt i Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt an Main: Suhrkamp Verlag 1974.
- 8 Se hertil fx Morten Kyndrup *Det postmoderne – om betydningens forandring i kunst, litteratur, samfund*. København: Gyldendal 1986.
- 9 Se hertil B.J. Pine and J.H. Guilmore *The Experience Economy. Work is Theatre and Every Business a Stage*. Boston: Harvard Business School Press 1999.
- 10 Blandt de mest prægnante kritikere hører selvfølgelig Adorno og Horkheimer med deres skarptskårne analyser af kulturindustrien fra *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1988, og Guy Debords lammetævning af det samfund, der i hans øjne havde udviklet sig til et skuespilsamfund fra *La société du spectacle*, Paris: Buchet-Chastel 1967. Som ophavsmænd til teorien om en ny oplevelsesøkonomisk orden indtager Pine and Guilmore pladsen som nogle af de varmeste fortalere.
- 11 To af samtidens hotte æstetikere er således Nicolas Bourriauds *Esthétique relationnelle*, Paris: Le presses du réel 1998, og Gernot Böhmes *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1995, der begge anlægger et generaliseret æstetikbegreb, hvor fokus er lagt på mødet mellem værk og modtager.
- 12 Det mest eksplicite forsvar for en sådan pluralistisk tilgang til kvalitetsspørgsmålet giver formentlig af Richard Shusterman i bogen *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Maryland: Rowman and Littlefield 2000, hvor det først og fremmest gælder et forsvar for massekulturelle produkter i deres egen ret. Jeg har selv fremlagt et bud på, hvorledes man kan tænke om æstetisk kvalitet på baggrund af en selvrefleksiv pluralisme i »Kunstvurdering i en relativistisk tidsalder. Substantiverede modalverber eller selvrefleksive iagttagelsesoperationer«, i Janek Szatkowski (red.): *Kunst og kvalitet. Et festskrift til Jørn Langsted*, Århus: Klim 2005.
- 13 Det er et hovedtema hos Pine og Guilmore, at det gælder om at skabe en engangskvalitet i oplevelserne. Ideen er tydeligvis, at sådanne oplevelser har den stærkeste intensitet, og at de derfor erfares som anderledes i forhold til almindelige oplevelser.

- 14 Se hertil <http://www.boerne.kulturarhus.dk/da/Projekter/Igangvaerende-projekter/Bydetektiverne.aspx>
- 15 Jeg har i andre sammenhænge forfulgt denne tankegang. Se hertil fx »Med interaktivitet som ideal. Kulturformidling mellem brugerorientering og kvalitetssikring«, i Reiche, Claus og Lehmann, Niels (red.): *Børneteater i interaktion*, Viborg: Kulturprinsen 2007. Her drejer det sig om at opstille fire forskellige interaktivitetsæstetikker med hver deres vurderingsparametre.

## Litteratur

- Adorno, Th. W. og Horkheimer, M. (1988): *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Benjamin, Walter (1972): »Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik«, i *Gesammelte Schriften*, Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourriaud, Nicolas (1998): *Ésthetique relationelle*, Paris: Le presses du réel.
- Bredsdorff, Thomas (2011): *Ironiens pris*. København: Gyldendal.
- Dehs, Jørgen (2012): *Det autentiske. Fortællinger om nutidens kunstbegreb*. København: Forlaget Vandkunsten.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt an Main: Suhrkamp Verlag.
- Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Debord, Guy (1967): *La société du spectacle*. Paris: Buchet-Chastel 1967.
- Frank, Manfred (1982): *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Mythologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Habermas, Jürgen (1985): *Die Neue Unübersichtlichkeit - Kleine Politische Schriften V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hutcheon, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Huysen, Andreas (1986): *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Kyndrup, Morten (1986): *Det postmoderne - om betydningens forandring i kunst, litteratur, samfund*. København: Gyldendal.
- Lehmann, Niels (2005): »Kunstvurdering i en relativistisk tidsalder. Substantiverede modalverber eller selvrefleksive iagttagelsesoperationer«, i Szatkowski, Janek (red.): *Kunst og kvalitet. Et festskrift til Jørn Langsted*. Århus: Klim.
- Lehmann, Niels (2007): »Med interaktivitet som ideal. Kulturformidling mellem brugerorientering og kvalitetssikring«, i Reiche, Claus og Lehmann, Niels (red.): *Børneteater i interaktion*. Viborg: Kulturprinsen.
- Pine, B.J. og Gilmore, J.H. (1999): *The Experience Economy. Work is Theatre and Every Business a Stage*. Boston: Harvard Business School Press.
- Shusterman, Richard (2000): *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Maryland: Rowman and Littlefield.