

## PROKARYON – et metaæstetisk kunstprojekt

*Af Jens Skou Olsen, Rytmisk Musikkonservatorium juni 2017*

### Motivation

Dansere, skuespillere, musikere og visuelle kunstnere disciplinerer sig hårdt og gennem hele liv i at danse, tale, spille og male; og igennem dette slid opstår fagene, disciplinerne og deres lokale, *fag-idiomatisk* æstetiske rum. Kroppen, intellektet, øret og synet trænes bag ofte lukkede døre og opnår en ekstrem, specialiseret følsomhed, der er forankret både i fagdisciplinens *sansning* og *perspektiv*; i disciplinens levende nu på den ene side og faghistoriens horisont og æstetiske grundfjeld på den anden side.

Men hvad med publikum; hvad med malerne, der spiller musik, mens de maler; eller musikerne, der danser, mens de spiller? Hvad med danserne, der skaber rum og kropsskulpturer og maler med luftmolekyler og lys, mens de danser? Hvilken æstetisk adgang har vi hver især, når vi er på æstetisk udebane? Er den æstetiske erfaring så rummelig, at selv det utrænede øje, øre, sind og krop kan lukkes ind til bjergtagende udvidede oplevelser, eller er æstetikken nærmere *æstetikker*, der er *opdraget* så forskelligt i dansen, skuespilkunsten, musikken og maleriet, at ingen dybere dialog synes mulig med mindre, der etableres

strukturelle koblinger i form af paradigmatisk tværgående initiativer? Er tværæstetiske samarbejdsprojekter i sig selv en reaktion på denne operationelle lukkethed? Hvilken adgang og legitimitet har den æstetiske erfaring som netop blot sig selv uden sine fagmasker – som *Æstetisk Erfaring*?

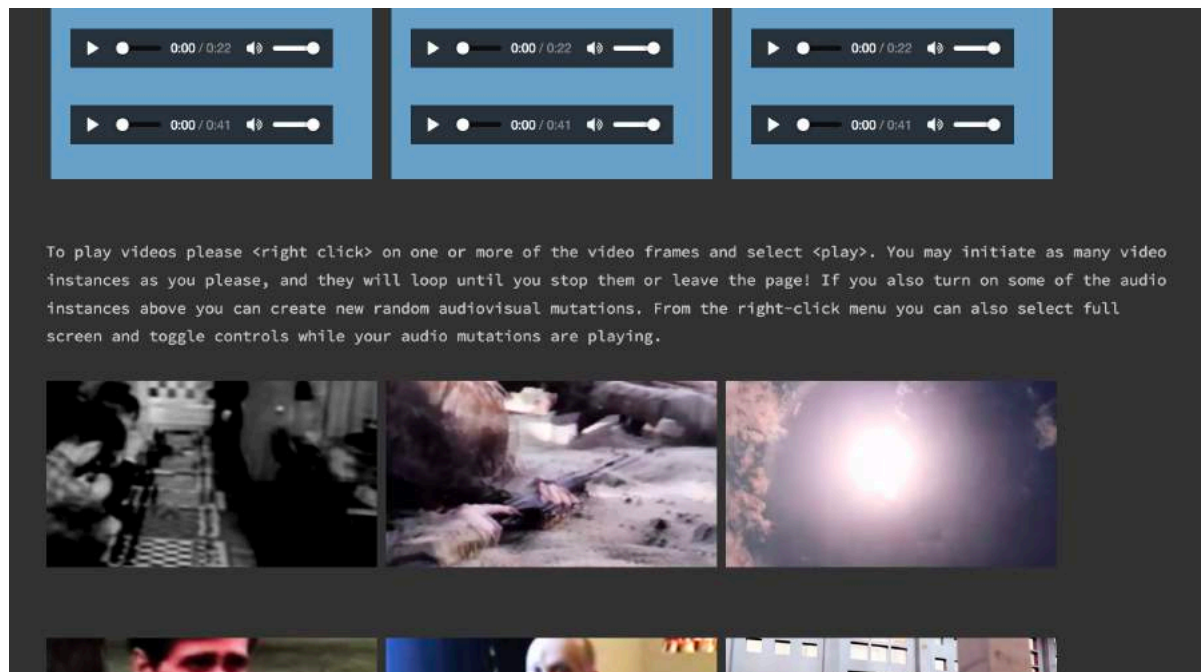
## **PROKARYON**

Måske har Æstetikken ingen direkte adgang til sine fagdisciplinerede søstre. Og dog, måske handler det snarere om sprogets og kodernes begrænsning, som kommer til at sløre vores blik for fagæstetikens æstetiske kerne, for det Fælles Skønne i fagenes disciplinerede skønheder. Dette projekt formulerer **PROKARYON** (Olsen 2016) som en afledning af de græske ord *pro* – ”før” og *karyon* – ”kerne”. Kunstneriske udtryk uden en central kerne. Begrebet henviser til bakterier, der formår at udveksle deres gener *horisontalt* direkte og samtidigt med deres omverden i løbet af minutter, da de ikke er besværet af en kerne, der er nødsaget til at udveksle gener *vertikalt* mellem generationerne i løbet af årtusinder. Vi mennesker er som eukaryoter (båret af cellekerner) præget af en evolutionær langsommelighed og træghed, og denne manglende omstillingsparathed er måske en gave (vi forædler og beriger) – og måske en forbandelse (vi evner ikke at håndtere denne forædling og berigelse). Projektet stiller spørgsmålet, om kunstkolerne derfor er repræsentanter for en *Eukaryotisk æstetik*, der, ganske som os mennesker, er låst fast i cellekernernes træge vertikale generationsudveksling? Vi kan her – måske – se årsagen til musikkens, skuespillets, den visuelle kunsts og dansens placering i mere eller mindre operationelt lukkede fagdiscipliner.

Bakterier er *hyperplastiske*, deres enkle membraner gennemstrømmer og gennemstrømmes vedvarende af nyt stof, der radikalt rykker det gammelkendte op med rode. Der er ingen kerne, der kræver historisk legitimitet og forret, der er ingen kilde, der er ansvarlig, og der er intet *Blue print*. Hvis vi lytter efter, så kan vi høre Samtiden kalde på en fornyet stillingtagen til fagdisciplinernes Berlinmure; skal vi bevare dem, åbne grænseovergangene eller ligefrem løbe dem over ende? Hvordan ville en *Prokaryotisk æstetik* kunne skabes, ses, høres, forstås, mærkes, smages? Hvordan kunne vi som eukaryoter ikke desto mindre smitte hinanden i prokaryotisk forstand; lade vores fagdiscipliners genpuljer smelte sammen og mutere i udvidede æstetiske oplevelser – ikke over årtusinder, men over sekunder, minutter, timer? Kan vi om så kun for et øjeblik eksperimentere med at forlade den

eukaryotiske retrospektivitet, ikke til fordel for popkunstens selvspejlende prospektivitet, men ligefrem til fordel for den prokaryotiske *nonspektivitet*?

## Eksperiment

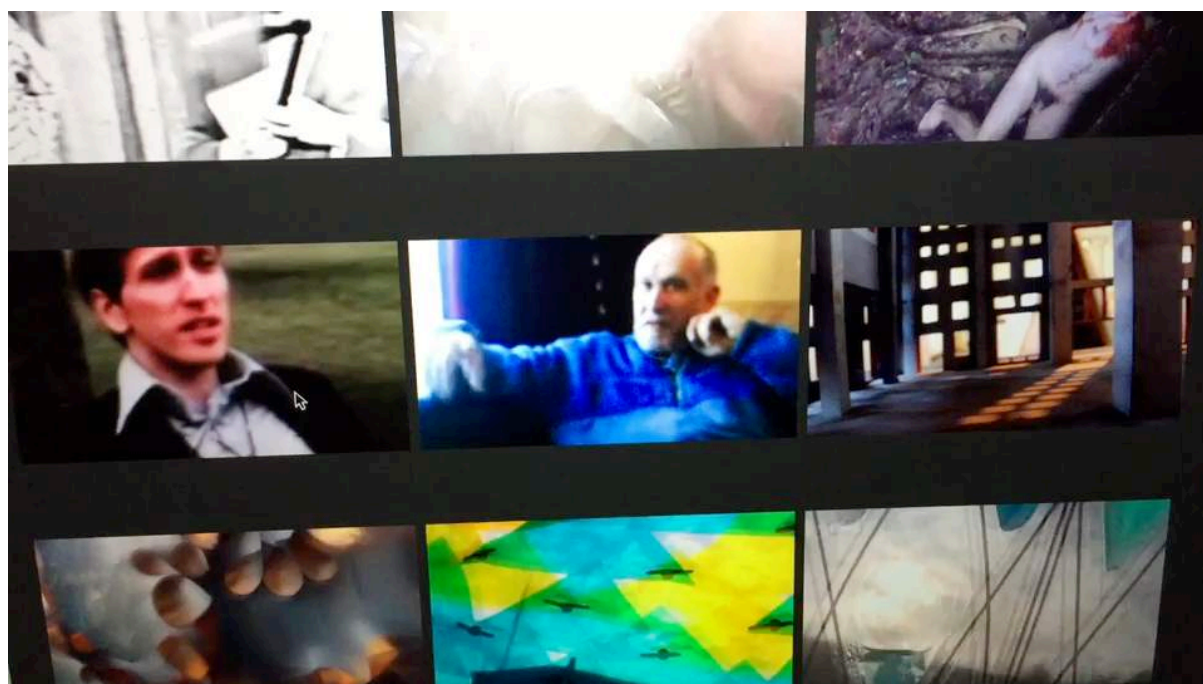


Dette projekt ser på kunstens objekter, artefakter, processer og aktiviteter i et metaæstetisk blik. Det udgør en filosofisk spørger ind til, hvad det vil sige at spørge ind til æstetikken. Projektet ønsker gennem konkrete kunstneriske eksperimenter at lokalisere, tyde, balancere og udfordre de mange sprog, traditioner og strategier, som kunstarterne hver især tager i brug i etablering og fastholdelse af lokale æstetiske domæner. I projektets metaæstetiske optik er kunstens artefakter og objekter *Natur*, og i denne samtænkning af mennesker og deres landskaber er kunstarterne identiske forskelligheder.

**PROKARYON** har gennemført eksperimenter *i form af prokaryotiske sessions* i samskabelse af kunstobjekter, der efter hver session sammensættes til et artefakt, der kan smitte næstfølgende session. Det står her centralt, at kunstnerne arbejder 'kerneløst', det vil sige (1) frigjort fra fagæstetiske begrænsninger, (2) frigjort fra fagkilder og –traditioner og (3) egentlig planløst i en nonspektiv stemthed. Alle sessions registreres og udstyres efterfølgende med en membran (ramme, indpakning) på projektets website, der kan bringe den prokaryotiske celle videre til næste session.

Projektet har fulgt mutationerne mellem de enkelte sessions efterhånden, som de har smittet hinanden, og resultatet kan opleves på projektets hjemmeside i form af en række prokaryotiske artefakter.

### Diskussion og analyse 1: bidrag



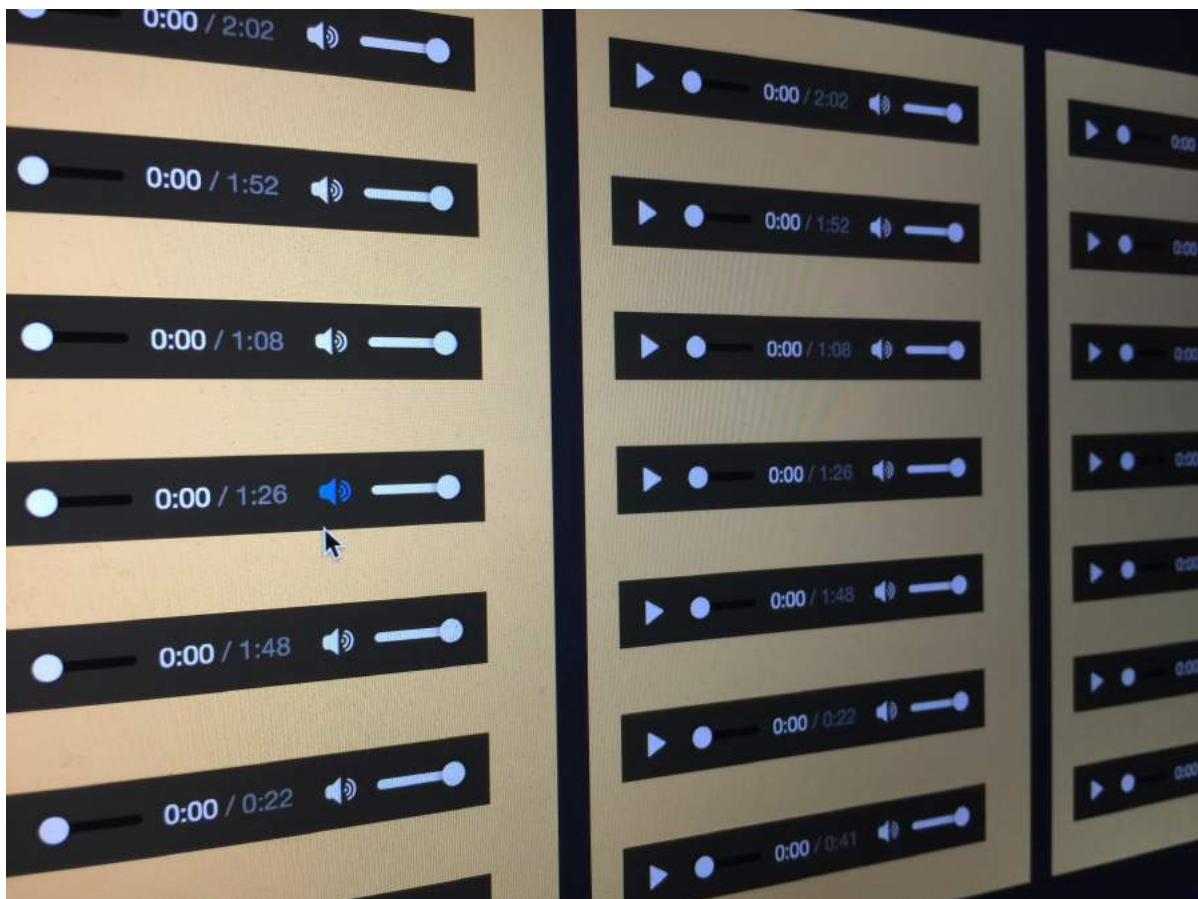
I projektperioden har kunstnere – musikere, filmfolk, dansere, digtere, arkitekter, designere – fra Danmark, Sverige, Norge, Spanien, Letland og USA anonymt bidraget med såkaldte <stems> – løse lyd/video/tekst fragmenter – som så har været til rådighed for løsrevede og ikke-styrede mutationer. Da kunstnerne har arbejdet og uploadet anonymt er netop friheden til stede til at blande, overskride og udfordre fagdiscipliner, velerhvervede rettigheder og legitime adgange til håndværksmæssige, æstetiske og performative domæner. Denne proces af igangværende bidrag har gennem en autopoietisk selvskabende og selvregulerende vækstproces (Maturana 1987), som nu efter et år stadig er i gang.

De <stems> og <mutationer>, der på denne måde manifesterer sig selv har status som en slags *in-between* – som projektet benævner *potentialer*, der måske, måske ikke vil kunne betragtes som egentlige kunstværker. Anonymiteten bevirker, at der ikke er en klart defineret hverken kunstner eller kunstnergruppe "bag" potentialet/værket; og potentialerne har dermed status af *endnu-ikke*. Først i mødet med beskueren/lytteren vil værket kunne

bibringes den fornødne intentionalitet og rettedhed, der kan begrunde en ikklædning som kunst; men det er en pointe, at det således er beskueren/lytteren, der definerer kunsten som kunst – ikke kunstneren/projektejeren. Beskueren/lytteren er dermed værkets egentlige skaber i forståelsen værk som mere end fragmenteret potentiale.

Endelig giver online platformen beskueren/lytteren mulighed for selv at sammensætte <stems> og <mutationer> i nye og ukontrollable kombinationer, som i sig selv giver anledning til yderligere mangfoldighed. Også her hviler projektet i mellemzonen mellem mulighed, færdighed og villeshed; og dermed stadig med status som potentiale.

## Diskussion og analyse 2: perspektiver



Hvor kunst- og værkbegrebet i dag med Morris Weitz' begrebsapparat (Weitz 1956) i høj grad opfattes som et "åbent begreb", der hverken kan eller skal lade sig indfange i en klarere definition, så er netop antagelser som denne i sig selv en indhegning. Weitz skaber en *rydning* i Deleuzeiansk forstand (Deleuze & Guattari 1980) eller en *reposition* i Luhmannsk forstand (Luhmann 2006), som dels muliggør et rum for nyskabelse men samtidig er en skizofren

tilstand: værket kan kun i dette billede forblive en sammenstyknings, som uafslutteligt må lade sig gen-sammenstykke i mødet på denne rydnings jordstykke mellem sig selv som værk og beskuerens/lytterens identifikation af værket som værk. Vi har dermed med en *lukket åbning* at gøre, og denne operationelle lukning i en slags kunstens reservat er noget, som vi må protestere og kæmpe imod. Set med Luhmann er i dette billede kunstens eneste mulighed oprettelsen af skrøbelige strukturelle koblinger, der i deres natur aldrig vil kunne transcendere koblingernes egen begrænsning. Båndbredden rækker ikke.

Her ser **PROKARYON** en mulig vej frem i et modværge mod selve indhegningen. Selve det forhold, at kunsten lader sig indhegne som kunst kan kun tjene til at vareliggøre den, stigmatisere den og sætte den i et skizofrent *double bind* (Bateson 1972), der resulterer i en afvæbning og umyndiggørelse af den dynamiske spænding, som kan siges at være kunstens egentlige potentiale. Denne mulighed manifesterer sig som Maturansk *sætten objektiviteten i parentes*: hvis kunsten ikke kan erkendes og identificeres objektivt som kunst er det dermed muligt at holde den Weitzske lukkede åbning *åben*. Og dermed bliver det måske – og kun måske – muligt at undgå at svække eller endda gøre den autopoietiske potentialitets dynamiske spændingsfelt tavs.

Problemet med ideen om en rydning til kunsten ligger også i den deraf følgende tvangs-situering af kunsten. I det øjeblik kunsten placeres *et sted* kan den også styres, kontrolleres og manipuleres. Her bliver Deleuzes og Guattaris ideer om *nomaditet* og *rhizomer* til centrale rystelser, der kan sikre de æstetiske potentialers frigørende dynamikker. Her må vi forlade ideer om domæner, indhegninger og velerhvervede rettigheder og i stedet se (hjælpeløst?) til, mens kunsten gror sig selv ad hemmelige stier under vores intentionalitets overflader. Kunsten, som nu ikke længere kan betragtes eller beskrives som "kunst", udfolder sig nu som processer under begyndelse og slutning, uden op eller ned, uden hverken egentlig værdi eller eksplicit værdiløshed. Som rene mellemværender – som processer af endnu-ikke – bliver disse grænseløse potentialer til brud af mangfoldigheder, der er egentlig meningsløse; og dermed bliver de revolutionære, idet de sprænger kulturens formålsparagraf i kulturens mange nytteetiske blikke. Som ubestemte, før-intentionelle begivenheder indtager de former for sociale superpositioner; som et rungende *måske*, der aldrig må nå til sin udløsning eller sidste konsekvens som *værk*.



## Afrunding: Æstetisk ekspressive potentialer som vedhåndenhed



Hvilken status kan kunsten ifølge **PROKARYON** dermed siges at gøre krav på? Mit svar: *Som æstetisk ekspressive potentialer af udelt vedhåndenhed*. Lad mig slutte med et uddrag af en artikel, jeg skrev i 2016 netop omkring vedhåndenheden (Olsen 2016b):

Heidegger (2006 [1926]) skelner mellem to måder at være til stede på: 1) *vores praktiske omgang med hinanden* på den ene side og 2) *vores betragtninger, planer og opfattelser af hinanden* på den anden side. De er begge centrale måder at være til stede på, blot er de til stede *forskellige steder* i vores sociale verden. Vores dagligdags umiddelbare omgang med hinanden og ting i verden udgør et praktisk-pragmatisk transcendentalt verdensforhold (ingen subjekt-objekt distinktioner), og vores forsøg på at forstå og styre hinanden og vores ting udgør et kognitivt-teoretisk verdensforhold (båret af subjekt-objekt distinktioner). Lad mig folde Heideggers pointe ud med et par dagligdags eksempler:

For eksempel lægger vi i den første form for tilstedeværen i vores praktiske liv ikke mærke til det håndtag, vi trykker ned, når vi åbner en dør. Vi er optaget af at komme ind i et rum, og hverken vores hånd, dørhåndtaget eller døren er separate objekter, som vi er rationelt bevidst optaget af først at skulle forbinde med hinanden – så længe håndtag og dør virker som de skal! På samme måde spiller vi fodbold sammen uden bevidst at adskille spillere, fodbold, mål, græsplane og dommer som separate objekter og fænomener i verden. Vi er her umiddelbart til stede i verden på en måde, der så at sige ikke *først skal analyseres, objektiveres og konstrueres*.

Når det handler om vores betragtninger, planer og opfattelser af ting og hinanden, så gør det omvendte sig gældende. Her er vi netop optaget af at objektivere, bedømme, definere og så at sige underkaste vores praktiske, impulsive liv og praksis en kausal fortælling. Hvis for eksempel dørhåndtaget falder af døren, så vækkes denne anden form for tilstedeværen: hvad er der sket med dørhåndtaget, hvordan kan jeg komme ind i rummet, hvem har ødelagt dørhåndtaget?

Heidegger pointerer, at disse to måder at være til stede på ikke blot er kvalitativt forskellige, de bæres ligefrem af forskellige grader af oprindelighed. Det vil sige, at vi ikke først subjektivt betragter og analyserer vores sociale verden for siden hen at indgå i samspil med dens objekter i form af mennesker og ting. Vi er allerede og på forhånd fuldt og helt til stede i verden, og vores betragtninger, planer og opfattelser af hinanden er *reaktioner* på denne vores oprindelige væren i verden – ikke omvendt.

Heidegger taler dermed en fundamentalontologi<sup>i</sup> frem, som ikke først er optaget af at *vide-om-væren* men derimod allerede *eksisterer* som tilstedeværen i verden. Denne Heideggerske oprindelige tilstedeværen kan umiddelbart synes mærkelig, idet min menneskelige væren her ikke står over for – eller i opposition til – et ”ikke-jeg” eller en ”ting” i verden. Vi står i vores oprindelige tilstedeværen ikke i et vidensforhold til hinanden og vores ting, hvor vi er optaget af at objektgøre, analysere og teoretisere. Vi står i et værensforsvar, hvor værk, kunstner og beskuer/lytter så at sige ’er’ os. Uden at skulle tænkes først er de lige ved hånden, klar til at bevæge vores eksistens. At mennesker og ting er lige ved hånden er noget, som vi frydes over (uden endda at være bevidste om, at det er dét, vi frydes over). De er allerede i fuld gang med at redde vores dag langt før, at de og vi bliver bevidste om, at vi overhovedet har brug for hinanden.

”At være ved hånden” er ikke blot en opgave, som vi løser eller en hjælp, vi giver. Der ligger en overskridelse eller transcens i, at vi gør andet og mere for hinanden, end nogle af os havde forventet, og i den forstand har enhver opgave muligheden for at blive *en gave* – en overraskende overskridelse af opgavens rammer, forudsætninger og vores forventninger til den. Heidegger benævner denne subjekt-objekt transcenderende tilstedeværen som *Vedhåndenhed*<sup>ii</sup>, og den er i sin natur skjult for vores analyserende, objektiverende verdensforhold (2006, p. 69). Hvorfor? Fordi det koster energi, tid og opmærksomhed at være optaget af at tænke objekter frem i verden fremfor at samle verden. I denne anden form for tilstedeværen splittes vedhåndenheden midt over i *jeg* og *ikke-jeg*, og så er det allerede for sent, idet det levende nu for længst er forpasset. Og er kunsten pludselig reduceret til kunst, åbningen er lukket og potentialet frataget sin dynamik.



## Anvendt litteratur

Bateson, Gregory (1972), *Toward a Theory of Schizophrenia*, i *Steps to an ecology of mind*.

Chicago: University of Chicago Press

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1980), *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*.

Paris: Collection Critique

Heidegger, M. (2000). *Brief über den Humanismus* (10. erg. Auflage). Frankfurt am Main:

Vittorio Klostermann.

Heidegger, M. (2006). *Sein Und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Luhmann, Niklas (2006), *Samfundets uddannelsessystem*. Kbh: Hans Reitzels Forlag

Maturana, Humberto R. & Varela, Francisco J. (1987), *The Tree of Knowledge*. Boston:

Shambhala Publications Inc.

Olsen, Jens Skou (2015), *Prokaryon – metaæstetiske overvejelser omkring*

*skabelsesprocesser og experience Proper*. Kbh: Copenhagen Business School

Olsen, J. S. (2016). The Experience of Truth in Jazz Improvisation. In *Truth and Experience -*

*Between Phenomenology and Hermeneutics* (pp. 319–340). Cambridge Scholars

Publishing.

Olsen, J. S. (2016b). *Når ledelse strikker sig selv: ledelsesrelationer i klingende samspil*.

Revision and Regnskabsvæsen, 2016(12), 44–51.

Weitz, Morris (1956), The Role of Theory In Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art*

*Criticism*. Vol. 15, No. 1 (Sep., 1956), pp. 27-35

---

<sup>i</sup> Heidegger begrebsligger denne fundamentalontologi som *Ontik* (Heidegger, 2006).

<sup>ii</sup> *Zuhandenheit* (Heidegger, 2006)