

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20. ÅRHUNDREDE



*DEN ABSTRAKTE KUNST ER IKKE ET FORSØG PÅ AT FJERNE SIG FRA VERDEN
MEN DERIMOD EN NY MÅDE AT NÆRME SIG DENNE*



ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE

KUNSTBEGREBET.....	1
HEIDEGGER & KUNSTVÆRKET.....	2
DUCHAMP & DET SKØNNE.....	7
MAGRITTE & DET SUBLIME.....	10
LIBESKIND & DET UHYGGELIGE.....	13
KUNST & FILOSOFI.....	16
LITTERATUR.....	19

KUNSTBEGREBET

I løbet af det 20 århundrede har kunsten konstant udfordret og udvidet kunstbegrebet. Det er nået til et punkt, hvor begrebet efterhånden betegner så mange forskellige genstande, at det ikke længere er muligt at finde en eneste kvalitet, der er fælles for dem alle. De er ikke alle lige skønne. De er ikke alle sammen efterligninger eller forherligelser af naturen. Kunst er ikke længere et entydigt begreb og synes, som følge heraf, at miste sin betydning, fordi det ikke kan fortælle os noget om sin genstand. At noget er kunst betyder ikke nødvendigvis, at det er billedskønt og udstilles på et museum. Kunstbegrebet kan ikke længere fortælle os, hvad kunst er, eller hjælpe os med at bedømme, om en genstand er et kunstværk eller ej.

Kunstbegrebets udvikling ses ofte som et problem, fordi alt efterhånden kan ophæves til kunst. Man har derfor forsøgt at reetablere begrebets betydning ved at opstille en række kriterier for et kunstværk. Det kan være kriterier for værkets materialer, dets form og komposition, eller dets virkning på beskueren. Det problematiske i denne fremgangsmåde er imidlertid, at en lang række værker fra det 20 århundrede må nægtes status som kunst, fordi de ikke lever op til de givne kriterier. Man har, kort sagt, skabt en teori, der falsificerer kunsten frem for at falsificere sig selv, når den ikke bekræftes af det foreliggende kunstværk. En sådan teori har i mine øjne spillet fallit. Jeg vil forsøge en anden fremgangsmåde. Jeg vil ikke spørge, om kunstbegrebets udvikling er problematisk eller ej, men derimod spørge, hvorfor udviklin-

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE

gen overhovedet finder sted. Det viser sig hurtigt, at kunstbegrebet umuligt kan bestå af nogle simple krav til kunstværkets udformning, hvis vi skal forklare, hvorfor og hvordan begrebet overhovedet kan udvide sig. Hvis dette faktisk var tilfældet, så var de nye kunstarter aldrig blevet optaget i kunstbegrebet, fordi de ikke levede op til dets kriterier, og begrebet havde således aldrig udvidet sig. Det bliver umuligt at forklare begrebets historiske udvikling, hvis vi definerer kunstbegrebet som en række kriterier for et kunstværk, og vi må derfor prøve at finde en definition, der bedre kan imødekomme vores opgave.

Et sådan alternativ præsenterer Martin Heidegger i sit skrift om Kunstværkets Oprindelse, der er omdrejningspunktet for min opgave. I det følgende afsnit vil jeg starte med at forklare, hvilken rolle kunsten spiller i Heideggers filosofi, og hvorfor han overhovedet beskæftiger sig med den. Derefter vil jeg redegøre for hans tilgang til kunstværket, dvs. hvordan han analyserer og forstår et kunstværk, og forklare, hvorfor hans tilgang er relevant for mit projekt.

HEIDEGGER & KUNSTVÆRKET

Kunsten bliver et tema i Heideggers sene filosofi, fordi han i hovedværket *Væren og Tid* giver en analyse af en genstands genstandslighed. Denne analyse viser sig imidlertid at være utilstrækkelig, fordi det ikke kan indfange kunstværket. En genstands genstandsighed betegner den måde, hvorpå vi opfatter en genstand eller, med andre ord, vores begreb om genstanden, f.eks. hvad er en saks? Hvad er en sav? Heidegger vil gerne forklare, hvorfra vores opfattelse og definition af en genstand stammer. Er det fra dens materielle beskaffenhed, dens form eller måske fra dens funktion?

Ifølge Heidegger opfatter vi primært tingene som noget vedhåndenværende, dvs. at vi definerer dem i kraft af deres funktion. Vores mest oprindelige kendskab til tingene stammer fra vores daglige omgang med dem, og vores begreber er en slags brugsanvisning, der refererer til den funktion, som genstanden udfylder i vores hverdag. Således refererer vores begreb om en hammer til den genstand, som vi bruger til at slå på et søm, når vi skal hænge et billede op på væggen eller samle et havemøbel.

Ifølge Heidegger stammer vores begreber altså fra genstandenes formålstjenlighed. En genstand er imidlertid kun formålstjenlig, hvis den sættes i relation til andre genstande, f.eks. er en hammer nytteløs, hvis vi ikke har noget at hamre. På den måde er alle brugsgenstande afhængige af hinanden og indgår i en større sammenhæng, som vi på forhånd må kende, hvis vi skal anvende dem. En brugsgenstand fremtræder først

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE



Luciano Laurana - Den Ideelle By - 1470

som formålstjenlig i kraft af denne sammenhæng, som Heidegger kalder verden.

Heideggers begreb om verden betegner mulighedsbetingelserne for, at en genstand overhovedet kan fremtræde for os. Vi kan sammenligne hans begreb med centralperspektivet, der blev udviklet i den italienske renaissance. Perspektivet fremtræder ikke direkte i billedet, men er den struktur, hvori alle genstandene fremtræder; som et par briller vi ikke ser, men som gør det muligt for os at se alle andre ting. Det giver en illusion af dybde og skaber et rum, hvor de enkelte genstande fremtræder i et bestemt perspektiv.

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE

Analogien understreger også et andet aspekt af Heideggers begreb, nemlig at verden er en konstruktion i lige så høj grad som centralperspektivet. Vi opfatter ofte centralperspektivet som den mest korrekte gengivelse af vores omverden, men i virkeligheden er det en dybt manipuleret fremstillingsform, hvilket er tydeligt i maleriet af Den Ideelle By. For det første fremstiller det verden i kun to dimensioner, altså som vi ser den, hvis vi lukker det ene øje. For det andet fremstiller det jordoverfladen, som om den fortsætter i en uendelig lige linje, mens den i virkeligheden er krum. Centralperspektivet forudsætter, kort sagt, at verden er flad og at mennesket er enøjjet, hvilket stiller det interessante spørgsmål, hvorfor vi mon synes, at netop dette perspektiv fremstiller vores verden mest korrekt. Det kunne antyde, at vores egen verdensopfattelse heller ikke er neutral, men ligeledes bygger på en række præmisser og altid ses fra et bestemt perspektiv, hvilket netop påpeges i Heideggers begreb om verden.

Et tredje aspekt af Heideggers verdensbegreb kan illustreres med analogien til perspektivet, nemlig at verden ikke er noget objektivt givet, men afhænger af menneskets livsbetingelser. Ifølge Heidegger lever vi i forskellige verdener alt afhængig af de betingelser, vi lever under, f.eks. vores kultur, sprog og religion. Kunsten kan netop afbillede disse verdener ved hjælp af forskellige perspektivkonstruktioner, fordi de betegner de betingelser, hvorunder vi oplever vores verden.

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE

Vi ser det eksempelvis i Leonardo da Vincis maleri af Bebudelsen, hvor forgrundens bygninger er malet i et centralperspektiv, hvorimod baggrundens landskab er malet i et sfærisk perspektiv, der skaber dybde ved at graduere farverne, således at det fjerne fremstår mere blåligt og sløret end det nære. Vi oplever byens rum ved at gå rundt i dens gader, og den afbilledes netop med centralperspektivet, fordi det lader os trænge ind i rummet ved at beskrive gadernes forløb og forsvinden i horisonten. Vi oplever derimod landskabet som noget utilgængeligt, fordi det altid kun kan betragtes på afstand. Det fremstilles i et sfærisk perspektiv, fordi det ikke skaber en eneste linje, der kunne føre os ind i billedet, men hele tiden holder os på afstand. De to perspektiver fremstiller derfor netop de betingelser, hvorunder vi oplever henholdsvis byen og landskabet. De viser os kort sagt, at der er tale om to forskellige verdener i Heideggers betydning af ordet.

Problemet med Heideggers analyse af genstandens genstandslighed er, at han kun tager udgangspunkt i brugsgenstandenes verden. Han konkluderer derfor, at alle genstande fremtræder i kraft af deres formålstjenlighed. Et kunstværk tjener imidlertid ikke et praktisk formål og kan derfor ikke fremtræde på baggrund af den verden, som Heidegger skitserer i *Væren og Tid*. Det bliver derfor umuligt for Heidegger at forklare, hvordan kunstværket fremtræder for os. I det sene forfatterskab prøver han at redegøre for den specielle fremtrædelsesform, der karakteriserer kunstværket, og omdrejningspunktet for Kunstværkets Oprindelse bliver derfor to spørgsmål: Hvilken slags genstand er



Leonardo da Vinci - Bebudelsen - 1470

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE

kunstværket, hvis det ikke er en brugsgenstand? Og hvilken slags verden forudsætter kunstværket, hvis det ikke forudsætter en verden af brugssammenhænge?

Det bemærkelsesværdige ved Heideggers tilgang til kunsten er, at han spørger, hvilken slags genstand kunstværket er i sig selv. Den hidtidige æstetik har kun spurgt, hvilken slags genstande, der er kunstværker, dvs. hvordan en genstand skal se ud, hvis den vil være et kunstværk. Det spørgsmål kan netop besvares ved at opstille nogle kriterier for et kunstværk og efterfølgende udpege alle de genstande, der lever op til kriterierne. Dermed har man imidlertid forklaret uendelig lidt om kunsten, ifølge Heidegger. Vi kan ganske vist bedømme, om en genstand er et kunstværk, men vi kan ikke forklare, hvorfor genstanden overhovedet er et kunstværk. Dette spørgsmål kan netop ikke besvares ved at udpege alle de kunstværker, vi kender, men skal derimod besvares ved at undersøge, hvad der gør netop disse værker til kunstværker. Ifølge Heidegger kan vi kun besvare det spørgsmål ved at gå til kunstværket selv, og derigennem undersøge hvordan vi skal definere kunstbegrebet, hvis vi vil forklare, hvorfor dette værk er et kunstværk.

Jeg vil forsøge Heideggers fremgangsmåde, og undersøge hvordan vi skal definere kunstbegrebet, hvis det også skal rumme de nye kunstarter, der er opstået i det 20. århundrede. Min opgave vil derfor tage udgangspunkt i udvalgte værker fra det 20. århundrede og på baggrund af en analyse af disse værker, vil jeg forklare, hvordan vi må definere kunstbegrebet, hvis vi skal forklare, hvorfor disse moderne

værker også er kunstværker. Sideløbende vil jeg inddrage Kants æstetik for at vise, hvordan Heideggers kunstbegreb adskiller sig fra det hidtidige, og hvorfor det hidtidige er utilstrækkeligt, hvis vi vil forstå kunstens udvikling i det 20. århundrede.

I de følgende tre afsnit af opgaven vil jeg tage udgangspunkt i tre værker af henholdsvis Marcel Duchamp, René Magritte og Daniel Libeskind. Disse værker skal illustrere tre trin i kunstens udvikling og fungere som en kunsthistorie for kunstbegrebets gradvise opløsning. Det første trin skal vise, hvordan kunstværket skabes ved at løsrive en genstand fra sit begreb. Det andet trin skal vise, hvordan kunstværket efterfølgende løsriver sin egen genstand fra sit begreb. Det tredje trin skal vise, hvordan kunstværket til sidst løsriver sig selv fra sit eget begreb. I kraft af de tre analyser vil jeg redegøre for forholdet mellem kunstværket og kunstbegrebet. Dette skal slutteligt hjælpe mig til at forklare kunstbegrebets udvikling og kontinuerlige udvidelse i det 20. århundrede. Det er mit mål at vise, at det er kunstværket selv, der udvider sit eget begreb, og at der er en bevidst idé bag denne udvikling.

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE



Marcel Duchamp - Fontæne - 1917

DUCHAMP & DET SKØNNE

I 1917 udstiller Marcel Duchamp værket Fontæne, der består af et pissoir, som kunstneren har signeret med pseudonymet R. Mutt. Værket er et af de tidligste eksempler på en ready made, dvs. en brugsgenstand, der udstilles som et kunstværk. Det er gået over i historien, som et af de mest radikale angreb på det etablerede kunstbegreb, fordi det synes at ophæve skellet mellem kunst og en almindelig brugsgenstand. Jeg vil imidlertid hævde det modsatte. Duchamp viser, at en brugsgenstand og et kunstværk er to vidt forskellige ting, fordi pissoiret netop holder op med at være en brugsgenstand, idet det ophæves til et kunstværk. Det kunne ikke falde os ind at lyne bukserne ned og urinere i kummen, fordi vi ved, at den ikke længere fungerer som et pissoir. Duchamp opløser altså ikke skellet mellem kunstværket og brugsgenstanden, men bekræfter det derimod, fordi han viser, at vores opfattelse af genstanden ændrer sig, idet den ophæves til kunst. Men er det overhovedet muligt at skelne mellem Duchamps Fontæne og et almindeligt pissoir? Og hvordan kan vi forklare, at en almindelig brugsgenstand pludselig forvandle sig til et kunstværk?

I sin Kritik af dømmekraften giver Immanuel Kant en definition af henholdsvis kunstværket og brugsgenstanden, som vi kan bruge til at forklare forskellen mellem Duchamps fontæne og et almindeligt pissoir. Han mener, at vi kan skelne mellem dem, fordi de er skabt med forskellige formål. En brugsgenstand er skabt med henblik på en bestemt funktion, og vi kan genkende den, fordi vi kan se, at gen-

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE

standen udfylder netop denne funktion. Vi kan eksempelvis genkende en hammer, fordi vi har et begreb om en hammer, der fortæller os, at den har et skaft af træ og et cylinderformet hoved til at slå på et søm. Når vi efterfølgende støder på en genstand, der passer til den beskrivelse, så ved vi, at det er en hammer. Vi bedømmer, kort sagt, om en genstand er en brugsgenstand i kraft af en erkendelsesdom, dvs. at vi bedømmer om genstanden passer til vores begreb om f.eks. en hammer.

Ifølge Kant er et kunstværk også formålstjenligt, men det er på en anden måde end brugsgenstanden. Reelt tjener kunstværket intet praktisk formål. Det skal blot formidle vores begreb om det skønne ved at gengive smukke genstande fra vores omverden. Vores begreb om det skønne er imidlertid langt mere ubestemt end f.eks. vores begreb om en hammer, fordi det kan betegne alt fra et vidtstrakt landskab til en velskabt menneskekrop. Det, som kunsten fremstiller, kan derfor aldrig stemme helt overens med vores begreb om skønhed, fordi begrebet er alt for bredt til at kunne betegne én konkret genstand. Ifølge Kant kan vi derfor ikke bedømme, om en genstand er et kunstværk i kraft af en erkendelsesdom, fordi der ikke er tilstrækkelig overensstemmelse mellem genstanden og begrebet.

Kant mener, at vi bedømmer et kunstværk i kraft af en æstetisk dom, dvs. ved at bedømme om genstanden er smuk og fylder os med velbehag. Kunstværket giver os en følelse af velbehag, fordi det netop aldrig helt passer til vores begreb om det skønne. Uoverensstemmelsen forårsager en suspendering af forstanden,

fordi denne forhindres i at finde et begreb, der passer til genstanden, hvilket ellers er forstandens primære funktion. Samtidig med at forstanden sættes ud af kraft, så frigives vores forestillingsevne. Den har normalt til formål at skabe forestillingsbilleder af vores begreber, men idet forstanden suspenderes, er forestillingsevnen ikke længere bundet til dens begreber og kan derfor frit skabe de billeder, den ønsker. Kunsten giver os en følelse af velbehag og nydelse, fordi den slipper fantasien løs og lader os opdage en evne til at skabe forestillinger, som vi ikke tidligere vidste os i besiddelse af. Hvis en genstand således giver os en subjektiv fornemmelse af nydelse, så kan vi dømme, at den er et kunstværk, ifølge Kant.

Hvis vi nu følger Kants eksempel og forsøger at fælde en dom over Duchamps Fontæne, så viser det sig, at den faktisk lever op til hans karakteristik af et kunstværk. Det er tilsyneladende formålstjenligt, men er reelt uden formål, fordi det ikke længere fungerer som pissoir. Det passer derfor ikke længere til vores begreb om et pissoir, og vi kan således nyde genstandens æstetiske form uden at blive forstyrret af bevidstheden om, at den faktisk ligner et pissoir. Duchamps fontæne opfylder dermed alle kravene for Kants kunstbegreb, og vi kan således dømme, at den er et kunstværk.

Der opstår imidlertid et problem, hvis vi skal forklare, hvordan et pissoir kan blive til et kunstværk. Ifølge Kant er kunstbegrebet en betegnelse for alle genstande, der ikke stemmer overens med et specifikt begreb. Et pissoir er ikke desto mindre en almindelig brugsgenstand, der har et fast begreb, og det kan derfor aldrig blive

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE

et kunstværk, ifølge Kant. Duchamps værk viser imidlertid, at en genstand ikke bliver til et kunstværk, fordi der på forhånd er et skel mellem genstanden og dens begreb. Skellet opstår først, idet Duchamp ophøjer genstanden til kunst, og derved indlemmer den i kunstbegrebet. Vi fristes nu til at konkludere, at genstanden bliver til et kunstværk alene ved at blive underlagt begrebet og at kunstværket i den forstand er skabet af kunstbegrebet. Heidegger bemærker imidlertid, at kunstbegrebet også selv er skabt af kunstværket, fordi det defineres på baggrund af nogle allerede eksisterende værker. Kunstværket og kunstbegrebet indgår således i et dialektisk forhold, men spørgsmålet er nu, hvordan denne dialektik er mulig.

Ifølge Heidegger forudsætter dialektikken en idé om kunst, fordi det hverken ville være muligt at skabe et værk eller at definere et begreb, hvis man ikke på forhånd havde en idé om, hvad kunst overhovedet var. Vi bliver altså nødt til at revidere Kants æstetik, hvis vi skal forklare, hvordan Duchamps Fontæne kan blive til et kunstværk. I så fald kan vi ikke længere forstå kunst som en fælles betegnelse for alle kunstværker i verden, men derimod som en forudsætning for disse værker. En kunstner havde aldrig skabet et værk, hvis han ikke på forhånd havde fået det indfald at skabe et kunstværk og Heidegger mener således, at idéen er kunstværkets oprindelse.

Vi kan nu forklare, hvordan kunstbegrebet udvides, fordi ligesom værket forudsætter en idé, således forudsætter også begrebet en idé om kunst. Det ville ikke være muligt at udpege et kunstværk og derved definere et kunstbegreb, hvis vi ikke

på forhånd havde en idé om, hvad kunst overhovedet er og hvordan den ser ud. Vi genkender altså ikke et kunstværk i kraft af kunstbegrebet, men derimod i kraft af vores idé om kunst i det hele taget. Hvis vi opfattede kunst på baggrund af det etablerede kunstbegreb, så ville det netop være umuligt at udpege et kunstværk, der overskred begrebet. Der ville således ikke eksistere et eneste provokerende værk, fordi vi ganske simpelt ikke ville genkende dem. Det er netop kun muligt for et kunstværk at overskride kunstbegrebet, fordi vi på forhånd opfatter det som kunst, ligesom det kun er muligt at bryde loven, hvis man er underlagt den. I en vis forstand beviser værket, at det er et kunstværk, ved at overskride kunstbegrebets rammer, og må således optages i begrebet. Kunstbegrebet defineres netop i kraft af kunstværkerne, og det udvides, fordi værkerne konstant udfordrer dets grænser og netop må tilskrives kunstbegrebet, fordi de udvider det. F.eks. blev Duchamps Fontæne opfattet som en provokation i sin samtid, og man benægtede, at det var et kunstværk. Men hvis man reelt havde anset det for et almindeligt pissoir, der ved en fejl var havnet i udstillingssalen, så havde man ikke ladet sig provokere. I så fald ville man blot grine af fejlen og gå videre. Det er netop provokationen og benægtelsen, der beviser, at samtiden faktisk opfattede hans pissoir som et kunstværk, men samtidig følte, at det fornødrede og udfordrede deres opfattelse af kunsten.

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE



René Magritte - Personlige Værdier - 1952

MAGRITTE & DET SUBLIME

I 1952 maler den belgiske surrealist René Magritte værket Personlige værdier. Maleriet forestiller et rum, der er fyldt med overdimensionerede genstande. De er alle sammen velkendte genstande fra hverdagen, men de synes alligevel fremmede, fordi de ikke helt passer til vores forestilling om dem. Vores normale begreb om en kam fortæller os, at den bruges til at rede sit hår. Men genstanden i maleriet er alt for stor til at tjene sit normale formål. Magrittes maleri er således et eksempel på, hvordan kunsten forårsager et brud mellem genstanden og dens begreb.

De to mest centrale begreber i Heideggers æstetik er begreberne om Verden og Jorden. Han mener, at kunsten ændrer vores opfattelse af tingene ved at sætte dem ind i en anden verden, end den vi kender fra vores hverdag. Dette er Magrittes værk er et tydeligt eksempel på. I forhold til hinanden har genstandene i maleriet en passende størrelse, som vi ville forvente dem i en hverdagssammenhæng. Men de er hevet ud af denne sammenhæng og sat ind i et rum, hvor de virker akavede og utilpassede, fordi de ikke passer til rummets størrelse. De bliver meget større og tungere, end de i virkeligheden er.

I hverdagen ænser vi nærmest ikke deres størrelse eller deres vægt, fordi de bare er middel til et mål. Ifølge Heidegger bemærker vi ikke genstandenes beskaffenhed, fordi de forsvinder i deres formålstjenlighed. I en vis for-

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE

stand opfatter vi f.eks. to sakse som den samme genstand, fordi de tjener det samme formål, og vi bemærker derfor ikke deres fysiske forskelle. I Magrittes maleri sættes genstandene imidlertid ind i en ny sammenhæng, hvor deres fysiske beskaffenhed pludselig falder os i øjnene. Maleriet opstiller en verden, der fremstiller tingen i sig selv eller Jorden, som Heidegger kalder det.

Heideggers begreb om Jorden repræsenterer tingene i sig selv, dvs. deres rent materielle beskaffenhed, deres form, deres farve og deres øvrige sanselige kvaliteter. Ifølge Heidegger er kunsten det eneste sted, hvor disse kvaliteter bliver synlige for os. Vi ser det i Magrittes maleri, som netop fremstiller genstandene i en kontekst, hvor de ikke længere passer til vores begreber om et glas, en kam eller en barberbørste. Begreberne synes at miste deres forklaringskraft, fordi de ganske vist kan fortælle os, hvad maleriet fremstiller, men dog ikke forklare, hvorfor det fremstilles på denne måde, utilpasset og helt ude af proportion.

Vi kan ikke længere beskrive dem alene i kraft af begrebet, men tvinges til at beskrive alt det, der ikke rigtig stemmer med vores begreber, f.eks. genstandenes størrelse og vægt. Kunsten fremstiller genstandene på deres egne præmisser, fordi vi bliver opmærksomme på proportionerne af netop dette glas, størrelsen af denne kam og massen af denne sæbe. Den lader os komme så tæt på genstandene, at vi pludselig opdager alt det, der ikke kan indfanges af vores begreber om dem, nemlig deres rene materielle tilstedeværelse i sig selv.

Heideggers begreb om Jorden er en reference til Kants begreb om tingen i sig selv, der betegner genstandens egen eksistens uafhængigt af menneskets opfattelse. Det ville svare til at betragte en genstand fra alle vinkler på samme tid, hvilket overstiger menneskets forestillingsevne. Vi kan derfor blot have en idé om tingen i sig selv, men aldrig beskue den i virkeligheden. Ifølge Kant er alle menneskets idéer sublim, fordi de betegner genstande, der er så enorme, at vi ikke kan forestille os dem i deres helhed, f.eks. tiden, rummet og universet. Det sublime betegner netop menneskets oplevelse af at beskue en genstand, der overstiger dets forestillingsevne. Kant mener imidlertid ikke, at kunsten kan være sublim, fordi den netop er et produkt af vores egen forestilling. Kunstværket stammer fra kunstnerens oprindelige forestilling om værket, og det kan derfor ikke overstige hans forestillingsevne. Ifølge Kant kan det sublime udelukkende opleves i naturen, fordi den - i modsætning til kunsten - ikke er et produkt af menneskets egen fantasi.

Heidegger mener imidlertid ikke, at kunsten har sin oprindelse i menneskets forestillingsevne. Vi kan ikke sige, at kunstværket stammer fra kunstnerens oprindelige forestilling om værket, fordi vi dermed bare forskyder problemet og i stedet skal forklare, hvor selve forestillingen kommer fra. Ifølge Heidegger stammer kunstnerens forestilling om værket fra en idé, f.eks. må Magritte nødvendigvis have haft en idé om tingen i sig selv, før han kan forsøge at fremstille tingene i sig selv. Det er selve idéen, der er kunstværkets oprindelse, og det er den, der kommer til udtryk i værket. Ifølge Heidegger er kunsten sublim, fordi den er udtryk

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE

for en idé, der overstiger vores forestillingsevne. I den forstand er kunstværket et paradoks, fordi det fremstiller en idé, der ikke kan fremstilles. Eksempelvis fremstiller Magritte idéen om tingen i sig selv, altså idéen, der betegner en genstand set fra alle vinkler på samme tid. Det lader sig ikke afbillede direkte i et maleri, fordi maleriet er bundet til et enkelt perspektiv i lige så høj grad som menneskets eget øje. Men det kommer indirekte til udtryk, idet Magritte løsriver genstandene fra deres normale perspektiv og sætter dem ind i en ny kontekst, hvor de ikke længere passer til vores normale begreb om dem. Kunstværket viser dermed, at vores begreber om tingene kun gælder, så længe de fremtræder i en bestemt vinkel, og det stiller således spørgsmålstegn ved vores normale opfattelse af sandhed.

I modsætning til Kant mener Heidegger ikke, at kunstværkets har til formål at fremstille det skønne. Det fremstiller derimod idéen om sandhed ved at vise, at sandheden overstiger menneskets forestilling i lige så høj grad som f.eks. tiden, rummet og tingen i sig selv. Vi opfatter normalt sandheden som en overensstemmelse mellem en genstand og et begreb. Således er det sandt, at en genstand er et glas, hvis den stemmer overens med vores begreb om et glas. Men dermed har vi forvekslet sandhed med korrekthed, ifølge Heidegger. Kunsten viser lige præcis, at overensstemmelsen mellem genstand og begreb ikke er sandheden i sig selv, fordi den kun gør sig gældende så længe genstanden fremstår i et bestemt perspektiv. Kunstens egen fremstilling af sandheden er imidlertid lige så utilstrækkelig, fordi den også kun kan gengive tingene i ét enkelt perspektiv.

Den kan imidlertid fremstille sandheden indirekte ved at lade tingene fremstå i et andet perspektiv end det sædvanlige og derigennem vise os, at vores opfattelse af sandheden altid afhænger af de betingelser, hvorunder den fremtræder. Derved formidler kunstværket, ifølge Heidegger, at sandheden er et paradoks, fordi den nødvendigvis må fremtræde for os, hvis vi skal erkende den, men det er samtidig fremtrædelsen, der forhindrer os i at erkende sandheden.

Heideggers begreb om sandhed betegner ikke en konkret erkendelse af sandheden, men derimod forudsætningerne for, at vi overhovedet kan have en sand erkendelse. Hvis vi igen bruger vores analogi til centralperspektivet, så kan vi beskrive sandheden som forsvindingspunktet i et maleri. På samme måde som centralperspektivet er en forudsætning for at fremstille tingene i forskellige vinkler, så er forsvindingspunktet en forudsætning for overhovedet at skabe centralperspektivet. I den forstand er forsvindingspunktet en mulighedsbetingelse for enhver fremtrædelse, men samtidig er det ikke en ting, der findes i sig selv. På samme måde er sandheden en forudsætning for at tingene overhovedet kan fremtræde for os og lade os erkende dem. Ifølge Heidegger præsterer kunstværket at fremstille sandheden negativt, fordi det lader tingene fremstå i skiftende perspektiv og fortæller os, at det enkelte perspektiv er usandt, fordi det aldrig kan fremstille sandheden. Den eneste måde vi kan nærme os sandheden er ved at lade den fremtræde i konstant nye former, og Magrittes maleri er således et udtryk for sandheden i sin eneste mulige form, nemlig usandheden.

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE



Daniel Libeskind - Eksilets Have - Det Jødiske Museum - Berlin

LIBESKIND & DET UHYGGELIGE

I 1999 tegner den tyske arkitekt Daniel Libeskind en ny tilbygning til Det Jødiske Museum i Berlin. Til bygningen hører en gårdhave, der døbes Eksilets Have. Den består af en udgravning, hvori Libeskind opstiller et net af betonsøjler. Værket er interessant for vores ærinde, fordi det hverken kan kaldes en skulptur eller et bygningsværk, men befinder sig et ubestemt sted i midten. Det er ikke en konkret genstand foran os, men inddrager også rummet omkring os og alligevel kan det ikke betegnes som arkitektur, fordi den dog stadig er en genstand i rummet. Libeskind opløser grænserne mellem de klassiske kunstarter og forhindrer os derved i at give værket en specifik betegnelse. Det bliver derved endnu et eksempel på, hvordan kunsten kan fravriste genstanden sit begreb. Denne gang er det dog ikke den genstand, som kunsten fremstiller, men kunstværket selv, der synes at unddrage sig sit eget begreb. Værket tvinger os derved til at spørge, hvorfor det overhovedet er et kunstværk, fordi det synes uforklarligt, hvordan det kan høre under kunstbegrebet, når det bevidst modsætter sig denne underordning. I dette afsnit skal vi altså undersøge, hvorfor en genstand er et kunstværk.

Navnet Eksilets Have refererer til jødernes eksil under anden verdenskrig. Idet vi træder ind i haven, opdager vi, at den er bygget på et skævt fundament, så hele konstruktionen hælder til den ene side. Hvis du står normalt oprejst, så synes du at stå skævt, fordi hele konstruktionen modsiger dine sanser. Hvis du

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE

imidlertid forsøger at udligne hældningen ved at læne dig til siden, så synes du at stå lige i forhold til dine omgivelser, men dine sanser skrider det modsatte. Du begynder at svaje fra side til side, i et forsøg på at udligne sansers modsigelse, hvilket blot får hele fundamentet til at gynge under dine fødder. Værket får dig til at vakle, fordi du føler, at jorden skrider og tager dig med i faldet.

I Kunstværkets Oprindelse beskriver Heidegger kunstværket, som en oplevelse af det Uhyggelige, og han refererer dermed til et freudiansk begreb. Ifølge Freud stammer det uhyggelige fra det hyggelige og hjemlige, der pludselig bliver fremmed. Vi ser det f.eks. i Eksilets Have, hvor jorden, der altid har sikret vores eksistens, begynder at skælve under os. Heidegger bruger det uhyggelige til at beskrive vores oplevelse af eksistensen. Vores egen og tingenes eksistens tages altid for givet, men reelt ved vi hverken, hvorfor vi selv eller tingene omkring os overhovedet eksisterer. I den forstand er eksistensen et fremmedelement i selv det mest intime, nemlig vores egen tilværelse. Ifølge Heidegger kan kunsten lade tingenes eksistens komme til syne ved at fremstille dem i et nyt perspektiv, hvor deres fremtrædelse bliver fremmed og uforklarlig, som vi tidligere så i Magrittes maleri. Kunstværket stiller således spørgsmålstegn ved eksistensen ved at gøre det uforklarligt, hvorfor tingene er frem for ikke at være.

Eksilets Have lader os erfare vores egen eksistens ved at forårsage en vaklen i vores eksistensgrundlag. Den lader os opleve følelsen af eksil, hvor jorden bliver fremmed,

ved at underlægge os den eksileredes livsbetingelser. Værket udtrykker sig netop for os ved at underlægge os nogle eksistensbetingelser, som det selv har opstillet. Det kan sammenlignes med centralperspektivet, der fremstiller en genstand fra en fastlagt vinkel. Vi kan udelukkende se genstanden fra denne ene vinkel og må nødvendigvis acceptere dette vilkår, hvis vi vil betragte den. Et kunstværk opstiller altid nogle betingelser og gives kun på disse betingelser. Det er netop umuligt på forhånd at opstille kriterier for kunstværket, fordi det udtrykker sig og bliver til et kunstværk i kraft af de betingelser, som det selv har opstillet. Hvis vi vil forstå, hvorfor en genstand bliver til et kunstværk, så må vi altså forstå det på dets egne præmisser.

I en vis forstand har vi aldrig forstået, hvem vi spørger, når vi spørger, hvorfor en genstand er et kunstværk. Vi har altid spurgt os selv, hvorfor vi opfatter genstanden som et kunstværk, og har efterfølgende stillet nogle betingelser for genstandens fremtrædelse. Men derved har vi forhindret os selv i at besvare vores eget spørgsmål, fordi kunstværket netop ikke er en genstand, eller rettere sagt, det er ikke et kunstværk, fordi det er en bestemt slags genstand. Genstanden er derimod et kunstværk, fordi den selv har opstillet nogle betingelser for sin egen fremtrædelse. Kunstværket fremtræder altid på sine egne præmisser og spørgsmålet om, hvorfor det er et kunstværk, tager derved en ny drejning. Det handler ikke længere om, hvilke betingelser vi har stillet til kunsten, men derimod, hvorfor værket selv har opstillet sine egne betingelser, dvs. hvorfor har det gjort sig selv til et kunstværk?

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE

Eksilets Have udtrykker den eksileredes erfaring ved at underlægge os nogle fysiske betingelser, der lader erfaringen forplante sig i vores krop, som en konkret oplevelse af at befinde sig i eksil. Værket er således et forsøg på at give den mest præcise beskrivelse af den eksileredes verden og i den forstand skal værkets abstrakte form ikke opfattes som et brud på centralperspektivets ambition om at give en eksakt beskrivelse af verden, men derimod en naturlig forlængelse af netop denne ambition. Det udtrykker en menneskelig livsbetingelse og dets forkastelse af enhver naturalistisk gengivelse er ikke en fjernelse fra virkeligheden, men en ny måde at nærme sig denne. Værket genskaber eksilets verden ved at genopstille de betingelser, hvorunder denne verden opfattes, og formidler derved den eksileredes erfaring i en form, der unddrager sig enhver begrebslig fremstilling, nemlig som en eksistensform. Således udtrykker det nogle eksistensvilkår ved helt konkret at underlægge os disse og lade os mærke dem på vores egen krop. Eksilets Have formidler en oplevelse, der kun kan udtrykkes i form af en tilsvarende oplevelse, og værket synes dermed at forklare, hvorfor det er et kunstværk. Det har ganske simpelt intet valg, for det er kun muligt at udtrykke det, som værket vil udtrykke, i den form som det udtrykkes, nemlig i form af et kunstværk.

Som afslutning på dette afsnit kan vi nu forklare, hvorfor kunstværket konstant synes at løsrive sig fra kunstbegrebet. I de foregående afsnit viste Duchamp, hvordan kunstværket skabes i kraft af en idé og hvordan det efterfølgende begynder at udtrykke en idé, som vi så det i Magrittes maleri. Libeskind viser os nu,

at kunstværket selv er en idé, fordi det overstiger vores forestillingsevne. Værket betegner ikke en konkret ting foran os, men de betingelser, hvorunder tingen fremtræder. Værket repræsenterer således en selvstændig forestillingsevne, som vi ikke kan anskue i sig selv, men som vi altid må forudsætte, idet vi beskuer værket.

I den forstand er kunstbegrebet paradoks, fordi det er et begreb for noget, der ikke kan gives et begreb, men udelukkende gives på sine egne betingelser. Det river sig netop løs fra sit eget begreb for at fremtræde på sine egne betingelser og synliggøre sig selv. I en vis forstand er løsrivelsen ikke bevidst, for værket har aldrig fungeret på kunstbegrebets præmisser, men altid opstillet sine egne. Det er aldrig kunstværkets formål at overskride kunstbegrebet og overskridelsen kan aldrig blive en nødvendig betingelse for et kunstværk. Det er netop blottet for nødvendige betingelser, fordi det altid skaber sine egne. Men idet kunstværket ved en vis tilfældighed overskrider kunstbegrebet, da fremtræder det fuldt ud på sine egne betingelser og lader os opleve værket, som en selvstændig måde at sanse verden. Til slut kan vi således kun definere kunsten med en slags antidefinition, nemlig, at kunstværket er det, der suverænt sætter betingelserne for sin egen definition.

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE

KUNST & FILOSOFI

I de foregående tre afsnit har vi set, hvordan Marcel Duchamp først skaber et kunstværk ved at løsrive en genstand fra sit begreb, og hvordan kunstværket efterfølgende begynder at løsne andre genstande fra deres respektive begreber, således som det skete i maleriet af René Magritte. Til sidst viste Daniel Libeskind, hvordan kunstværket til slut river sig løs fra sit eget begreb, nemlig kunstbegrebet, der som konsekvens heraf synes at blive et paradoks, fordi det bliver et begreb for noget, der er uden begreb. Spørgsmålet er nu, hvor kunstbegrebet står i forhold til en kunst, der nægter at underordne sig. Hvad bliver skitsen til en ny æstetik, hvor kunstbegrebet intet kan sige om kunsten, og hvordan adskiller denne æstetik sig fra den hidtidige?

Hegel skriver i sin Indføring i Æstetikken, ligesom Kant, at kunsten skal stræbe efter skønhed og dermed formidle vores begreb om det skønne. Ifølge Hegel opnåede den græske kunst en perfekt fremstilling af det skønne, fordi grækernes begreb om skønhed blev repræsenteret af de græske guder. En kunstner kunne således afbilde det skønne i sig selv blot ved at afbilde en af guderne. Han mener imidlertid, at vores begreb om det skønne har udviklet sig siden antikken, hvorfor det ikke længere kan repræsenteres af en konkret genstand. Det skønne er blevet et alment begreb, der betegner det fælles skønne i alle smukke genstande. Det enkelte kunstværk kan derfor ikke fremstille det skønne i sin helhed, fordi begrebet er blevet en abstraktion.

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE

Ifølge Hegel er poesien den eneste kunstart, der tilnærmelsesvis kan give en fyldestgørende fremstilling af det skønne, fordi den selv udtrykker sig i begreber og derfor kan pege i retningen af det skønnes begreb. Han mener, at kunstværket har mistet sin relevans, fordi det ikke længere kan udtrykke vores almene begreb om det skønne. Kunstens epoke har således nået sin afslutning.

Hegel har muligvis ret, når han siger, at kunstværket ikke kunne udtrykke vores almene begreber, hvis det havde været dens hensigt. Det synes imidlertid ikke at være tilfældet. Som konsekvens af sin egen utilstrækkelighed synes kunstværket at slå om i begrebets modsætning og gøre sig så konkret, at det ikke længere kan indfanges af vores begreber, som vi ser i Magrittes maleri, der lader os komme så tæt på tingene, at de synes at unddrage sig vores begreber om dem. Ligeledes ser vi det i Libeskind's gårdhave, der udtrykker en erfaring så præcist, at den ikke indfanges i vores begrebslige forståelse af et eksil. Værkerne gør sig til et medie for alle de ting, der ikke kan gives en systematisk fremstilling af. I den forstand er det ikke kunstværket, der ikke kan udtrykke vores begreber, men derimod vores begreber, der ikke længere kan udtrykke kunsten.

Som konsekvens af kunstbegrebets utilstrækkelighed kan kunsten ikke længere indordnes under et filosofisk system. Den kan nemlig ikke gives et begreb om eksempelvis det skønne, der kan definere et mål for kunstværket. Vi kan ikke tale om hverken fremskridt eller tilbagefald på kunstens område, fordi den altid fungerer på

sine egne præmisser, og ikke kan tildeles et ydre formål. En æstetik for det moderne må derfor tage sit udspring i kunstværket selv og derefter forsøge at fungere på dets betingelser. Disse gives dog aldrig i sig selv, men erfares altid i kraft af den beskuer, der underlægges dem. Dermed ikke sagt, at værkets betydning er fuldstændig op til den enkelte beskuer, fordi han underlægges de samme betingelser som alle andre. Værket har på forhånd opstillet en ramme, indenfor hvilken det skal forstås. Dermed blot sagt, at værket aldrig gives ubetinget, men altid udtrykker sig for et individuelt øje, som det må forstås igennem, fordi det er den eneste indgang til værkets rum.

En æstetik har ikke til formål at definere kunstværket, men derimod at åbne det. Det afgørende er ikke at finde den teori, der bedst beskriver værket i sig selv, for det gives aldrig i sig selv. En æstetisk teori skal derfor ikke bedømmes ud fra dens evne til at indramme værket, men nærmere ud fra dets evne til at bryde sine egne rammer og sige noget nyt om kunstværket. Dette er ikke ensbetydende med en total relativisering af værkets betydning, fordi teorien netop må fungere på værkets betingelser og udfolde sig indenfor dets ramme. Men indenfor disse handler det ikke om, at teorien skal opnå størst mulig overensstemmelse med værket, idet overensstemmelsen altid afhænger af det perspektiv, hvorfra værket opleves. Det handler derimod om at lægge flest mulige perspektiver på værket og til stadighed fremstille det fra nye vinkler, for at vise flest mulige facetter af værket. En teori skal kort sagt ikke vurderes på dens korrekthed, men på dens produktivitet og evne til at lade værket sige mest muligt indenfor dets foreskrevne rammer. En æstetik har altså ikke til formål

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE

at finde den eneste sande teori og dermed udrydde alle andre. Den skal derimod rydde pladsen for flest mulige teorier, for at skabe flest mulige tilgange til værket.

Det er ikke æstetikens formål at udvikle et nyt kunstbegreb, men at fastholde muligheden for begrebets fortsatte udvidelse. Den skal sikre kunstværkets mulighed for at udtrykke sig på sine egne betingelser, fordi det er kunstens eneste mulighed. En tilstrækkelig æstetik skal fastholde kunstbegrebets utilstrækkelighed og lade kunstværket give udtryk til alt det, der ikke kan gives en systematisk fremstilling, for dermed at lade kunsten fungere som filosofiens vrangbillede.

ET FORSVAR FOR KUNSTBEGREBETS UDVIKLING I DET 20 ÅRHUNDREDE

LITTERATUR

ADORNO - Æstetisk Teori

FREUD - Det Uhyggelige

HEGEL - Indledning til Æstetikken

HEIDEGGER - Kunstværkets Oprindelse

HEIDEGGER - Væren & Tid

KANT - Kritik af Dømmekraften

KRAUSS - Originality of the Avantgarde and other Myths

MARCUSE - Det Endimensionelle Menneske

RAFFNSØE - Filosofisk Æstetik