

KUNSTENS FILOSOFI ELLER EN FILOSOFI FOR KUNSTEN!

Æstetiske teorier - en antologi ved Jørgen Dehs.

Indledning af Jørgen Dehs/*Landskab* af Joachim Ritter/*Det Naturskønne* af Theodor W. Adorno/*Det betænkelige ved den æstetiske bevidsthed* af Hans-Georg Gadamer/*Kunst og erkendelse* af Nelson Goodman/*Det åbne værks poetik* af Umberto Eco/*Drømmerens "cogito"* af Gaston Bachelard/*Maleren og filosofen* af Maurice Merleau-Ponty/*Bidrag til en billedets hermeneutik* af Gottfried Boehm/Om forfatterne og de udvalgte tekster. Odense Universitetsforlag 1984.

Filosofisk æstetik - redigeret af Jens-Jørn Holmen.

Heideggers værkbegreb af Jens-Jørn Holmen/*Omkring Derridas "Æstetik"* af Sverre Raffnsøe-Møller/*En undersøgelse af forskelle og ligheder i Heideggers, Gadammers og Adornos opfattelser af kunstværkets ontologi* af Poul Erik Tøjner/*Æstetikshistorie og kunsthistorie* af Michael Andersen/*Anmeldelse af Løgstrups bog "Kunst og erkendelse"* af Mogens Pahuus.

Philosophia, Institut for Filosofi, Århus Universitet, 1984.

I

Det følgende er en lidt utraditionel anmeldelse af to nyudgivne tekstsamlinger om filosofi og kunst. Jeg vil entydigt fokusere på det der efter min mening er det afgørende i bøgerne: en forståelse af forholdet mellem kunst og filosofi, eller måske mere korrekt kunstens forståelse af sig selv via filosofien. I stedet for at skrive om de sammenhænge bøgerne indskriver sig i og antyde nogle af de problemkomplekser bøgerne behandler, har jeg i det følgende valgt at beskrive hvad læseren, undertegnede, har fået ud af tekstsamlin-

gerne på en måde så det forhåbentlig kan virke som indfaldsvinkel og inspiration for "nye" læsere af denne specielle, men helt afgørende tematik indenfor forholdet mellem filosofi og kunst. Man kunne fristes til at betegne det følgende som en fænomenologisk beskrivelse af tekstsamlingerne "Filosofisk æstetik" og "Æstetiske teorier".

II

For ethvert kritisk hoved er bestemmelsen af kunst afhængig af et givet samfunds og en given tids hele sociale, politiske og økonomiske netværk. Kunst eksisterer kun i dette samspil. Alligevel kan det historisk tilbageskuende konstateres, at i og med det borgerlige samfunds gennembrud frigøres kunsten fra livssammenhænge og traditioner der ellers tidligere har været bestemmende for dens opgaver og betydning. Med borgerskabets magtovertagelse får vi i stedet en særlig teoretisk bestemmelse af kunstens væsen: den defineres *æstetik* og bliver derved opfattet som en autonom størrelse - som "æstetik" er kunsten uløseligt forbundet med autonomiseringsprocessen. I det kunsten betragtes som fri, stilles kravet om forståelse og betydning med fuld styrke. At kunsten betragtes som fri, stiller den netop til disposition for filosofien, der i sin refleksion så at sige kan påtage sig den integration, der ikke længere er samfundsmæssigt håndgribelig. Derfor er der tale om kunst og æstetik i en anden betydning end hos f.eks. Platon. I traditionen fra Platon betød "æstetik" en upålidelig, sansemæssig virkelighedstilgang, modsat "teorien" der ikke var bundet til sanserne, men rettede sig mod tingenes "væsen". Helt anderledes er det æstetiske i vort århundrede et udtryk for at kunsten har opnået en voksende uafhængighed af gejstlige og verdslige institutioner. Kunstens frigørelse er blevet til et relativt

autonomt område, hvor netop dens manglende binding til på forhånd dikterede "betydninger" betragtes som et grundlæggende træk. Det er lige præcis de to tekstsamlingers intention at finde ud af hvad og hvori det nye ved det æstetiske består.

III

Bortset fra en enkelt artikel har de alle respekten for kunstværket til fælles. De mener alle, at kunsten i sig kan og bør have et overskridende moment - det er det, der gør den til æstetisk eller god kunst. Michael Andersens artikel viser helt modsat hvordan æstetikken er historisk og samfundsbestemt og forsøger systematisk at relativere kunsten som noget autentisk; men - som han afslutningsvis siger - til fordel for en øget indsigt i kunstens sociale funktionsmåder. Det gør ikke Michael Andersens artikel mindre interessant end de andre, men for overskuelighedens skyld vil den ikke blive omtalt yderligere.

De øvrige artikler, uanset om det er primær-tekster eller fortolkninger og diskussioner heraf, knyttes direkte eller indirekte an til de tyske filosoffer *Husserl* og *Martin Heidegger*. I særdeleshed Heideggers kunstteori er ufravigelig hvis forholdet mellem kunst og filosofi i de to tekstsamlinger skal forstås. Derfor først lidt om Heidegger med udgangspunkt i *Jens-Jørn Holmens* artikel.

Hos Heidegger er formålet at tilvejebringe en forståelse af kunstværket, at afdække det, som gør kunstværket til kunstværk, altså at bestemme dets *væsen*. Problemet eller opgaven er, at nå frem til en væsensgrund, en grund som ud fra sig selv kan begrunde kunstværket. Grunden er ikke nået, hvis den er betinget af noget andet.

Det er korrekt - som det traditionelt fremhæves - at kunstværket

er begrundet i kunstneren, har kunstneren som grund eller oprindelse, nemlig som skabt genstand. Men for Heidegger er det lige så korrekt, at kunstneren er begrundet i værket, at kunstneren først er kunstner i kraft af det frembragte værk. Det er først det vellykkede værk, der gør kunstneren til kunstner. Hverken kunstner eller kunstværk udgør i sig selv en væsensgrund, de er ikke hver for sig i stand til at bære den anden. De betinger på forskellige måder hinanden.

Alligevel er det først i og med kunstværket, at der kan tages stilling til kunstneren og kunstværket. Derfor anskuer Heidegger kunstværket som en *ting*, som *et værende*, der skal bestemmes før der kan tages stilling til kunstværket. Det er ikke et værende, der allerede er forstået, men derimod er der tale om en for-forståelse af kunstværket, indenfor hvilket det, som allerede er forstået, kan udlægges og tilegnes. Det skal forklares lidt nærmere.

Heidegger taler om at vi til daglig opererer med en opfattelse af tingene, herunder kunstværket, der snarere foregriber end begriber tingene. Til daglig glemmer vi at tingene som umiddelbart givne er - vi har derfor en værensglemsel. Det er netop det der er problemet, og det der skal bearbejdes filosofisk. Det drejer sig om at begribe tingen i sin væren som ting. Tingen i sit væsen skal træde frem på trods af de opfattelser som på en tildækkende og fordrejende måde har skudt sig imellem os og tingen. Hvad der som nogle bekendt er en del af kernen i Heideggers fænomenologiske metode. I den fænomenologiske metode er det hensigten at lade det, som viser sig, se ud fra sig selv. For kunstens vedkommende vil det sige, at den kan og skal bringe væren til orde.

Den dybere mening hermed træder frem når der skelnes mellem det

værende (det som er) og *væren*, udlagt som en betingelse for en forståelse af det værende. Det drejer sig helt kontant om virkelig at bevæge sig fra bevidstheden om kunstværket til selve værket for at angive værkets værensmåde. Der er ikke tale om bevidsthedsfænomener, men slet og ret om værensfænomener. Kunstværket lader sig ikke begribe som genstand, men formidles udelukkende gennem deltagelse, som en medspiller (Gadamer). I mødet med kunstværket sætter mennesket sig selv og sin selvforståelse på spil. Værket er en selvstændig realitet, som vi kan hengive os til, og idet vi gør dette, styres processen ikke af et oplevende selvtilstrækkeligt subjekt, men værket drager os til sig, og vi spiller selv forglemmede med på dets betingelser. Målet i kunstværket er et frit udkast, hvor det værendes væsen kan fremstilles. Tingen skal i sin tingslighed yde modstand mod at blive bestemt på forhånd.

Heidegger lægger distance til enhver bestemmelse af kunst som et bevidsthedsprodukt, i den forstand at værket skulle være en blotlæggelse af indre liv, det være sig som ånd, idé, vilje til magt eller noget helt fjerde. Nej, kunsten er som væren forbundet med noget andet værende end menneskets bevidsthed og dette værende er ikke menneskets bedrift. Der er slet og ret tale om en bringen-noget-frem-fra-skjulthed til utilslørethed. Der tales hos Heidegger ikke om geni-æstetik eller oplevelsesæstetik, der ville reducere kunstværket til nydelse. Der er tale om en totalt anti-subjektivistisk kunstforståelse. Faktisk er der tale om en tilvækst i væren - i den gode kunst vil vi altid erfare noget nyt. Kunstens karakteristika er almenhed, idet den lader tingenes almene væren - at den *er* - fremstå i utilslørethed. Kunsten er selvaflørende.

IV

Gottfried Boehm konkretiserer i sin artikel denne opfattelse: Fejlen er at man går ud fra at det billedlige også kan siges ikke-billedligt, eller at man stiller en eller anden verdensfornuft overfor billedet, der da vil fremtræde som noget fjernt og hjemmehørende i en dvask materialitets land.

Fejlen er, at man tror, at billedet opløser sig i ingenting, i intet-andet-end-sprog, når man fratager billedet forskellige fremtrædelsesmeninger. Hermed får billedet uanset om man vil det eller ej rang af bi-produkt, ud fra sig selv danner det ikke nogen mening og er ikke i stand til at frembyde egne sandheder.

I virkeligheden lukker det billedlige ved billedet sig for fortolkning. Billedets egen logik må fastholdes, selv om den "tier" og først taler når den fortolkende bliver oversat. Billedet er som billede "sprogløst" og taler først idet vi iværksætter en oversættelse, en fortolkning. Det centrale er at fastholde at fortolkningen ikke på forhånd kan specificeres, først i og med det selvstændige billede kan fortolkningen påbegyndes. Det giver mulighed for åbenhed overfor nye erfaringer.

V

Ud fra helt andre og forskellige synsvinkler når *Nelson Goodman* og *Umberto Eco* også frem til at fortolkningen af kunstværker kan åbne op for nye erfaringer.

Nelson Goodman fastslår, at man ikke kan reducere den æstetiske erfaring til følelser, derimod skal der for at fatte og integrere et kunstværk i forhold til vores øvrige erfaring, lægges vægt på en kobling og kombination af følelser og intellektuel fornuft. Følel-

ser har med andre ord også en kognitiv funktion. Det følelsesmæssige kan ikke skarpt adskilles fra det kognitive, eller som Goodman siger: "Modrians og Webers værker er ikke påfaldende mere emotionelt betonedede end Newtons og Einsteins love".

I det hele taget hævder Goodman at myten om at den æstetiske erfaring har en værdi i sig selv er absurd, pinlig og godt kan kastes på skrotbunken. "Værdispørgsmålet" er ikke det væsentlige når der tales om kunst - kunstværker er ikke travheste i et væddeløb. Goodman kan således slet ikke acceptere at den kunstneriske "værdi" bliver reduceret til sin praktiske nytte. F.eks. protesterer han imod at kunst skal opfattes og anvendes som terapeutisk middel, der kan yde erstatning for den gode virkelighed og give sikkerhed mod den dårlige. Det skal ikke være kunstens funktion at kanalisere overskydende energi bort fra destruktive muligheder for udslip sådan at den gør videnskabsmanden mere skarpsindig, handelsmanden mere listig og holder gaderne rensede for ungdommelige urostiftere. Det er heller ikke meningen at teatre og museer skal fungere som afdelinger inden for sundhedsstyrelsen.

Alternativt er Goodman fortaler for en udvidet forståelse af den æstetiske erfaring. Løsningen skal ikke findes i den æstetiske værdi men i symbolbearbejdning: i opfindelsen, anvendelsen, tolkningen, omformningen, manipulationen af symboler og symbolsystemer.

I forlængelse af Goodman pointerer *Umberto Eco* at brugen af symbolet som det ubestemtes kommunikation gør kunsten åben for stadig nye reaktioner og udlæggninger. Kunstens formål er at stimulere fortolkerens personlige verden for at få denne til fra sit dybeste jeg at hente et svar,

som hemmelighedsfulde samklange hjælper til med at tilvejebringe. Kunstens opgave består ikke så meget i at erkende verden, som i at producere tilføjelser til verden, autonome former som kobles til de eksisterende, og som fremviser egne love og et eget, personligt liv.

Delvis i overensstemmelse med Heidegger, Boehm og Goodman mener *Eco* at kunstens mål er at indfange verden i en friskhed af muligheder, der går forud for enhver tilvænning og vanemæssig stabilisering. Idealet er et *værk i bevægelse*, et værk der giver mulighed for mangfoldige, personlige indgreb. Ikke forstået således at man kan gribe vilkårligt ind i kunstværket, men sådan at man frit kan trænge ind i en verden, som altid er den, kunstneren har villet. Kunstværket i bevægelse træder altid frem som "værk" og ikke som klumper af tilfældige elementer.

VI

I alle de foreløbig omtalte artikler peges der med henvisning til kunstens autonomi på en eller anden forståelse eller betydningsammenhæng i kraft af kunsten, men på trods af samfund, konventioner og sprog. Hos *Gaston Bachelard* bliver forsøget på at få kunsten og den øvrige virkelighed til at supplere hinanden fremstillet på en lignende måde, men med reference til de menneskelige drømme. Kunsten bliver fastholdt i sin egen virkelighed idet den ligestilles med drømmen. Det selvbevidste "jeg" konfronteres med en anden lige så reel virkelighed: drømmens. Bachelard agiterer for at i drømmene sættes mennesket i en præ-subjektiv tilstand, hvor f.eks. ordene spøgelse og skygger, er for stærke ord til at karakterisere drømmene. Disse ord hænger stadig for meget ved realiteterne. I drømmene mister subjektet sin væren, det er drømme

uden subjekt. Bevidstheden omtåges, svækkes, slumrer ind, ophører med at være en bevidsthed. Men positivt samler drømmeriet væren omkring sin drømmer. Det giver drømmeren illusioner om at være mere end han er. Dét er det karakteristiske for både kunstneren og drømmeren: livet pustes op til en mere-væren. Kunstneren hjælper os med at kanalisere vore drømmes flygtige substans, at holde dem fangen i en bevægelse, som underlægges lovmæssigheder. Drømmerens væren er hos kunstneren en væren, der har bredde. Det er en udbredelsens væren. På den måde bliver drømmen eller kunsten i sandhed "det uartikulerede skrig" som Merleau-Ponty fremhæver.

VII

Der er stadigvæk væsentlige teoretikere, der slet ikke eller kun fragmentarisk er omtalt. Således *Merleau-Ponty's* nærmest klassiske skrift om "Maleren og filosofien", der har været udsolgt en årrække, men hermed foreligger igen. Ponty fastholder som de øvrige omtalte, at der gives en viden-skab om kunsten (in casu: malerkunsten) som ikke taler med ord, men ved hjælp af de kunstværker som findes. Eller han tilslutter sig Cezannes ord, når Cezanne fremhæver, at han "tænker ved at male".

Ud over Ponty har jeg heller ikke været inde på *Hans-Georg Gadamer*, *Joachim Ritter*, *Derrida* for ikke at tale om *Jørgen Dehs'* glimrende historiske indledning til "Æstetiske teorier". Da pladsen er trang, har jeg afslutningsvis valgt at fokusere på den tilsyneladende mest afvigende teoretiker i det her skitserede kunst-filosofiske felt: *Theodor W. Adorno* (især omtalt i Poul Erik Tøjners artikel og hvad der ikke specifikt vil blive taget stilling til i denne sammenhæng, oversættelsen af Adornos helt uomgængelige afsnit

fra *Ästhetische Theorie*: "Det natur-skønne".)

Med Adorno knyttes der umiddelbart an til en helt anden filosofisk tradition. Kunsten er hos Adorno underlagt samfundets dialektik, og da den kapitalistiske repression efter hans mening er total, får kunsten og filosofien vanskelige og trange kår. Der gives overhovedet ikke muligheder for at samfundets modsætninger kan foldes ud i den foreliggende virkelighed, derfor tvinges kunsten ud i en radikal autonomisering. Kunstens eneste mulighed for opposition består i den totale distance.

Adorno løser dette for en marxistisk orienteret filosof absurde problem ved at plædere for at det almene - tidsånden - dvs. det almene som det historisk specifikke, ikke er sandt; det er en slet almenhed. I sin egenskab af kapitalistisk funktionsenhed tilslører denne slette almenhed iboende modsætninger og er således i virkeligheden ikke almen, men udtryk for partikulære interesser og derfor negativ. Kunsten som det individuelle lader sig ikke subsumere under den falske almenhed og peger stumt alene gennem denne sin ikke-subsummerbarhed hen på muligheden af en sand almenhed. Det sande - frihed og frigørelse - i kunsten fremtræder formidlet gennem negation. Den gode kunst er forbundet med en emancipatorisk interesse der benægter det usande, det undertrykkende og fortrængende. Det er bl. a. muligt fordi kunstværket er fiktivt og derfor i sig selv ikke virkeligt.

Det er et paradoks. Kunstværket optræder som en absolut negation til den verden det selv er et resultat af. Det er selvstændigt, autonomt, men er alligevel kun sandt i dets aktuelle benægtelse af en bestemt historisk virkelighed. Kunstværket er utopisk, men det kan ikke udsige utopien, for

samfundet har perverteret sproget, dvs. i det øjeblik kunstneren tager dette sprog i sin mund for eksplicit at formulere utopien, overgiver han sig til fjendens - samfundets - repressive logik. Kunsten vil med menneskelige midler virkeliggøre det ikke-menneskeliges tale.

Kunsten peger ikke på et konkret alternativ, men kundgør blot, at som virkeligheden foreligger er den falsk, noget andet er muligt. Kunsten er og skal være fremmed overfor virkeligheden, den nægter at underkaste sig. Kunstværket står i ledtog med en væren i sig selv "sådan-og-ikke-anderledes" der ikke er en imitation af noget virkeligt, men en foregribelse af en væren i sig selv, som endnu ikke er til, noget ubekendt, der bestemmer sig selv via subjektet.

Hvis vi sammenligner størsteparten af de her omtalte artikler og Adornos teori, fremgår det, at der er tale om den traditionelle uenighed mellem fænomenologi og hermeneutik contra kritisk teori; den af marxister normalt udlagte "naive" teori contra den historisk materialistiske realitetssans. Alligevel er der samklang i vægningen af kunstværkets autencitet og dets modstand mod den omklamrende samfundsmæssige virkelighed. Det fælles er at kunstens overskridende moment fastholdes. Forskellene kommer frem når kunstens sandhed skal bestemmes. For Heidegger-traditionen er kunstens sandhed noget virkeligt der åbner op for og peger hen på noget positivt foreliggende. Adorno vil ikke acceptere denne positivitet. Der findes efter hans mening ikke noget positivt i kunsten, men kunstens sandhed kommer frem, idet den konkret negerer den foreliggende virkelighed.

Der er hverken tale om traditionel empirisme eller snæver marxisme i disse kunst- og æstetik-filosofiske overvejelser. Ingen syntese med det kapitalistiske samfund

synes mulig. Kunsten er ikke et mere eller mindre overskydende flødeskum på samfundskagen, men den er selv en del af virkeligheden.

Det er herligt at så centrale tekster nu er tilgængelige på dansk. Spørgsmålet er blot om denne opfattelse af kunst er korrekt. Det vil jeg overlade til andre at svare på.

Ole Morsing

ÆSTETISKE TEORIER

(OUC)

red. Jørgen Dehs

Pris kr. 170,80

FILOSOFISK ÆSTETIK

(Philosophia)

red. Jens Jørn Holmen

Pris kr. 95,-

Køb dem i



**AKADEMISK
BOGHANDEL**

UNIVERSITETSPARKEN . 8000 AARHUS C . DANMARK . 06-12 08 44