

Kunstens sannhet og gåtekarakter i lys av “das Unheimliche” som moderne erfaring



Universitetet i Stavanger

Mastergrad i Kunst og kulturvitenskap (MKKMAS)

Institutt for medie-, kultur- og samfunnsfag

Studentnummer: 204107

**MASTERGRADSSTUDIUM I
KUNST OG KULTURVITENSKAP**

MASTEROPPGAVE

SEMESTER: Høst 2009/Vår 2010

FORFATTER: Maiken E. Winum

VEILEDER: Arnfinn Bø-Rygg

TITTEL PÅ MASTEROPPGAVE: Kunstens sannhet og gåtekarakter i lys av ”das Unheimliche” som moderne erfaring

EMNEORD/STIKKORD: Estetikkteori, sannhet i kunst, Heidegger, Adorno, Freud og ”das Unheimliche”.

SIDETALL: 78

STAVANGER

09.06/2010
DATO/ÅR

Sammendrag

I denne oppgaven foretas det en utforskning av sannhetsbegrepet i kunsten, slik det fremkommer gjennom ulike filosofer og deres teorier om estetikk. Ved å presentere Baumgarten, Kant, Schiller og Hegel med/og deres tanker om sannhet i kunst, legges grunnlaget for en nærmere gjennomgang av Heidegger og Adornos estetikk, slik det fremkommer av verkene *Kunstverkets opprinnelse* og *Estetisk teori*. Disse syn på sannhet i kunsten som kommer til uttrykk her, vil utgjøre hovedtyngden i oppgaven, samt danne utgangspunktet for forsøket på å se disse teorier opp imot vår egen tid. Ved å ta i bruk Freuds begrep ”das Unheimliche”, vil en bestemt tendens i dagens kunst trekkes frem til dette formål.

I Heideggers *Kunstverkets opprinnelse* fremholdes sannheten som en hendelse som finner sted i kunstverket. Kunstverket innehar en egen evne til å la være fremtre. I *Estetisk teori* mener Adorno at sannheten i kunsten ikke nødvendigvis avdekkes og skjer, som hos Heidegger, men snarere skjuler seg i form av en gåte. Kunstens gåtekarakter skyldes en uforsont tilstand mellom menneskene og naturen som kunsten gjenspeiler, ved å forkle seg som en gåte og reflektere tiden den virker i.

”Das Uheimliche” bringes inn i oppgaven som en tematikk som ofte gir seg til kjenne i kunsten. Begrepet er av en psykoanalytisk karakter og betegner den glidende overgangen mellom det fortrolige og det fremmede. I tillegg indikerer det den følelse av uhygge som følger av at noe fortrenget vender tilbake. Det fortrenget representerer noe sant som er skjult. Prosessene som arbeider i forbindelse med ”das Unheimliche”, kan på mange måter sammenlignes med Heideggers sannhetsbegrep, *aletheia*, ettersom denne dobbeltheten av det avdekkede og det tildekkede i kunsten representerer den samme form for dynamikk, eller glidende overgang, mellom det sanne som på samme tid er skjult. Adornos gåtekarakter som det kunstens sannhet skjuler seg i, kan også ses i sammenheng med ”das Unheimliche”, men da som et bilde på det fortrenget og uforsonte.

Det er oppgavens tese, at når ”das Unheimliche” kommer til uttrykk i kunsten, vil man få en dobbelt visning av det sanne. Sannheten i kunsten forsterkes og transporteres gjennom visualiseringen av ”das Unheimliche”.

Takk

En stor takk til min veileder Arnfinn Bø-Rygg for god hjelp og inspirerende veiledningstimer. Takk til min samboer Henrik Bø Ueland for oppmuntring, samtaler om emnet og korrekturlesning. Øvrige takk rettes til mine foreldre og nære venner.

Innholdsfortegnelse

Innledning	s. 7
Sannhetsbegrepet	s. 11
Sannhet i den moderne kunsten og das Unheimliche	s. 12
Problemstilling og kapittelinnndeling	s. 13
 Kapittel 1	
Ulike syn på kunstens sannhet 1750- ca.1810.	s. 14
Baumgarten	s. 14
Kant	s. 14
Schiller	s. 18
Hegel	s. 21
 Kapittel 2	
Martin Heidegger og iverksettelsen av sannheten	s. 25
Kunstverkets ”mer”	s. 25
Brukstingen trer frem via kunstverket	s. 26
Sannheten og verket	s. 27
Sannhetens hendelse, verden og jorden	s. 28
Striden	s. 29
Sannhetens dobbeltkarakter	s. 30
Skapelsens, verkets og sannhetens vesen	s. 31
Sannheten og kunsten	s. 33
Revnen	s. 34
Diktningen som stifter av sannheten	s. 35
<i>Kunstverkets opprinnelse</i>	s. 35
Metafysikk?	s. 36
Heidegger og den moderne kunsten	s. 38
 Kapittel 3	
Theodor W. Adorno og kunstverkets gåtekarakter	s. 40
Sannheten i kunsten hos Heidegger og Adorno	s. 40
Naturen og mennesket. Sublimitet.	s. 41

Det naturskjønne	s. 42
Sannhetsgehalten i kunsten	s. 44
Gåtekarakteren	s. 45
Kunsten og filosofien	s. 47
Kapittel 4	
Das Unheimliche – et begrep hvor sannhet i dagens kunst gir seg til kjenne?	s. 49
Tendenser i samtiden	s. 49
Das Unheimliche	s. 50
The haunted house	s. 52
Det sublime og ”das Unheimliche”	s. 53
”Das Unheimliche” hos Heidegger	s. 55
”Das Unheimliche” og det sanne?	s. 57
Det fortrenge	s. 58
”Das Unheimliche” og gåtekarakteren	s. 60
Schönberg	s. 61
Max Ernst	s. 62
Børre Sæthre	s. 63
For Someone Who Nearly Died But Survived	s. 64
En ”unheimlich” utstilling	s. 65
Den moderne uhyggen	s. 66
Konklusjon	s. 69
Heidegger og Adorno	s. 70
Das Unheimliche	s. 71
Litteraturliste	s. 75

Innledning

Gjennom flere historiske perioder har kunsten utgjort et problem for filosofien. Allerede i *Staten* ser vi hvordan Platon fremla sitt syn på det ideelle samfunn, som skulle være styrt av en gruppe som hadde gjennomført et komplekst og livslangt utdanningsløp innen matematikk og filosofi. Innsikt i idélæren¹ var et absolutt krav. Kunstnerne befant seg ikke innenfor denne gruppen, og Platon anså kunstens sterke innflytelse på sansene for å utgjøre en trussel mot samfunnet. Derfor måtte man sensurere kunst som kunne virke negativt og uoppbyggelig på sinnet (f.eks tragedien). I tillegg til kunstens potensielle skadevirkning, ble den ansett som løgn og bedrag. Den illuderer noe virkelig, men er kun en tredjerangs kopi av ideene, ettersom den etterligner tingene i sanseverdenen som i seg selv er kopier. Ifølge Platon burde kunsten etterstrebe å imitere ideene selv, uten dette mellomleddet som kun er avskygninger av idéverdenen. At kunsten baserer seg på det vakre som behager sansene var også et problem, ettersom det skjønne ikke kunne skilles fra det gode og det sanne. Kunsten måtte ta hensyn til ideenes sammenvevde helhet, hevdet Platon.

Med unntak av i middelalderen hvor spørsmål om skjønnhet, godhet og sannhet ble besvart med en henvisning til skaperverket og Gud, har ”det skjønnes problem” alltid opptatt filosofien. I renessansen rettet man delvis blikket bort fra det religiøse over til mennesket, og søkte svar på de samme spørsmålene med utgangspunkt i kunstens egenverdi, som resultat av menneskets produksjon. Etter at kunsten ble skilt fra religionen, har utviklingen ført til at kunsten (og kulturen) etter hvert utdifferensierte seg som en egen mer eller mindre autonom sfære i samfunnet, som Immanuel Kants *Kritikk av dømmekraften* fra 1790 bidro sterkt til (Bale, Bø-Rygg 2008 s. 56). Verket åpnet opp for at kunsten bare kunne vurderes ut ifra egne premisser og stor kunst etablerte et eget regelverk. Kant understreket subjektets erfaring av det skjønne, og fremmet tanken om at til forskjell fra de individuelle uenigheter som måtte oppstå i diskusjoner rundt hva som var godt og behagelig, krevde skjønnhetserfaringen subjektiv allmenngyldighet.

Den selvlovgivende autonomien har åpnet mange dører for kunsten. Samtidig er det grenser for hvor selvstendig og autonom kunsten kan bli, før det settes spørsmålstegn ved den. Kunsten er uerstattelig, de færreste motsier dette. Spørsmålet om kunstens *nødvendighet* derimot stiller seg i et

¹ Platon har et dualistisk verdensbilde som består av sanseverdenen og idéverdenen. Idélæren er læren om at alle tings opprinnelse er ideene. Ideene befinner seg i idéverdenen, og gjenstandene i sanseverdenen er kun avspeilinger av ideene. Ideene er evige, fullkomne og ideelle, imens sanseverdenens gjenspeilinger alltid vil forbli mindre vellykkede kopier.

annet lys og har vært et yndet tema for debatt. Jean Cocteau har uttalt at ”diktingen er uunnværlig – om jeg bare visste for hva” (Fischer 1966 s. 7), og med dette utsagnet er han i godt selskap. Selv om de fleste kan enes om kunstens viktighet, er det verre stilt med presiseringen av hvorfor det forholder seg slik. Ulike teorier har blitt utformet, og det later til å være et gjennomgående synspunkt at kunsten er i besittelse av en sannhet, noe nærmest magisk som menneskene ikke helt begriper, men som er essensielt for vår livsførsel her på jorden. Ernst Fischer hevder at ”[k]unsten er nødvendig for at menneskene skal evne å erkjenne og forandre verden” (Fischer s. 14).

Likevel er det dem som har spådd kunstens slutt. Mondrian mente at kunsten fungerte som en slags likevekt som virkeligheten manglet, men at den ville forsvinne gradvis, i takt med at virkeligheten ble mer balansert (Fischer s. 7). Theodor W. Adorno (1903-1969) så kunsten som både autonom og *fait social* (Adorno 2004 s. 19). Ifølge ham var kunsten preget av en dobbeltkarakter av å være selvstyrt samtidig som den er et produkt av samfunnet. Ettersom kunstfeltet stadig ekspanderer, er det kanskje grunnlag for å frykte at kunstens uttrykksformer til slutt blir så variert og fragmentert at den smuldrer opp i det uåtgripelige.

Martin Heidegger (1889-1976) er av dem som anser kunsten for å ha egenskaper som strekker seg langt utover dens materielle fremtoning. Riktignok fremhever han den klassisk-kanoniske kunst, det han omtaler som ”den store kunsten”, som grunnlag for sin utredning i *Kunstverkets opprinnelse* (1936), og hvorvidt hans tanker kan anvendes på dagens kunst kan diskuteres. Han anser kunsten som en bærer av sannhet, og at den skaper en mulighet for at menneskene skal kunne få innblikk i denne sannheten. Sannhetens kompleksitet arter seg i *Kunstverkets opprinnelse* som noe Heidegger utforsker snarere enn redegjør for. Han beskriver sannheten som en hendelse i kunstverket, som skjer via verkets evne til å fremholde tingene som de er i seg selv, frigjort fra omstendigheter som formål og tjenlighet. Den innerste virkeligheten kommer til syne, og denne kan menneskene få tilgang til via kunstverket.

Gitt en slik egenskap, er kunsten langt ifra meningsløs. Dersom kunsten kan bidra til en sannere og dypere forståelse av virkeligheten, er det unødvendig å fortsette diskusjonen om hvorvidt kunsten må begrunne sin eksistens. Men ”den store kunsten” står ganske langt ifra samtidskunsten. Mye har skjedd siden Heidegger i 1936 skrev sin tekst. Dersom sannhetsbegrepet kan anvendes på den mer moderne kunsten, vil det sannsynligvis arte seg på annet vis.

Ettersom kunstbegrepet stadig utvides, later det til at man vender tilbake til kunstens opprinnelige

betydning, om enn ikledd en ny ham. I antikken var retorikken og filosofien den høyeste form for kunst. Maleriet og skulpturen gjennomgikk en frigjørelse fra håndverket i renessansen og startet derfra prosessen med å rendyrke seg selv. En påstand kan være at denne rendyrkingen nådde sitt klimaks med Greenberg og den abstrakte ekspresjonismen. Siden da (1940- og 1950-årene) har kunstens sprengkraft brakt den stadig videre og går nå over til å ikke være ”ren” kunst, men igjen inntar rollen som det politiske spillet, håndverket bak møbeldesign og *haut couture*, samtalene man fører rundt kunsten, osv. Ikke minst er det kunstneriske uttrykket og den filosofiske oppdekningen sterkt forenet. Kunst kan være alt, men ikke alt er kunst (ref. Thierry de Duve). Samtidig som den er vanskelig å definere. Et kunstverk er ikke lenger et verk, det kan være en hendelse (hos Heidegger er den for så vidt begge deler). Kunstens verdi ligger ikke engang i dens egnethet som investeringsobjekt, og retten til å påberope seg tittelen kunst henger ikke sammen med dens mulighet til å stå igjen som kulturuttrykk for fremtidens generasjoner, ettersom et kunstverk kan være forgjengelig.

Det er lenge siden definisjonen på hva som er god kunst avhang av kunstnerens ferdigheter med penselen eller meiselen. Til og med den mer moderne påstanden om at det er ideen bak verket som utgjør dens essens, begynner å falme. Filosofien trår til som en formidler, og ved hjelp av den og kritikken får kunsten substans. Ifølge Adorno trenger kunsten filosofien for å uttrykke det den ønsker å si, mens for Arthur Danto har kunsten rett og slett gått over i filosofi.

Med et hypotetisk abstrakt maleri som eksempel beskriver Danto hvordan kunstverk kan fremtre ulikt for en kunstkjenner og en som mangler erfaring med kunst. Samtidig som de begge betrakter det samme maleriet, så er forståelsen av hva de ser forskjellig. Personen som ikke er i besittelse av kunnskaper om kunst ser kun maling på et lerret og rister oppgitt på hodet av kunstnerens forklaring av hva verket symboliserer, mens kunstkjenneren nikker anerkjennende og kan komme med forslag til tolkninger av hva kunstverket ”er”² (Bale, Bø-Rygg s. 305). Samtidig, påpeker Danto, kan kunstkjenneren også se kunstverket som kun maling på et lerret og en kunstner kan hevde at det han har skapt er, nettopp, maling på et lerret. Likevel anerkjenner de begge kunstverket som kunst, i motsetning til den uinnvidde, ettersom deres befatning med kunsthistorie og teorier har skapt et grunnlag for å vurdere kunst gjennom en kunstteoretisk atmosfære. ”For å se noe som kunst, kreves

² Arthur C. Danto opererer med det han betegner som *den kunstneriske identifikasjonens ”er”*, hvilket vil si (sitat): ”hver gang det brukes. Står *a* for en spesifikk fysisk egenskap ved eller fysisk del av et objekt; og for at noe skal være et kunstverk, er det i siste instans en nødvendig betingelse at en del eller egenskap ved det kan betegnes av subjektet i en setning som anvender denne spesielle formen for *er*. Det er et *er* som for øvrig også har nære slektninger i perifere eller mytiske utsagn (en person *er* Quetzalcoatl; det der *er* Herkulesøylene)” (Bale, Bø-Rygg s. 305).

det noe som øyet ikke kan nedvurdere – en kunstteoretisk atmosfære, kunnskap om kunsthistorien: en kunstverden” (Bale, Bø-Rygg s. 307).

For å understreke teoriens betydning for kunstverket, nevner Danto Warhols Brillo-bokser. Persepsjonsmessig går det ikke an å skille den originale Brillo-boksen fra Warhols gjengivelse. Riktignok er Warhols Brillo-bokser laget av finér mens de originale er av papp, men dette bortfaller fra poenget. Det er ikke materialbruken som opphøyer Warhols versjon til kunst. De tilsynelatende identiske boksenes ”habitat” er avgjørende. Mens de originale Brillo-boksene hører hjemme på et supermarked, er Warhols plassert innenfor en kunstinstitusjons hvite vegger. Uten kunstteorien ville det være så å si umulig å forklare forskjellen mellom en Brillo-boks og Warhols Brillo-boks, hvor da sistnevnte åpenbart er innlemmet i kunstverdenen via kunstteorien som definerer verket som verk (Bale, Bø-Rygg s. 309). Slik er det kunstteorien, den estetiske filosofien, som definerer hva som kvalifiserer som et kunstverk, snarere enn hva verket består av, i seg selv.

I takt med kunstens utvikling som grovt har blitt skissert ovenfor, ser man en økende skepsis blant dem som ikke er en del av den kunsthistoriske sfære, for å si det med Danto. Kunstens avhengighet av filosofien, enten man anser kunsten for å ha gått over i filosofi eller at filosofien fungerer som et hjelpemiddel til å uttrykke det kunsten ønsker å si, vil kunne betraktes som en indikator på at kunsten ikke lenger evner å ”fille sine egne sko”; at den i seg selv er utilstrekkelig. Enkelte vil dermed stille spørsmål om hva som er meningen med kunsten. Dersom kunsten i seg selv ikke er nok lenger, hvorfor er den ansett som nødvendig? For at vi skal erkjenne og forandre verden, svarer Ernst Fischer.

Flere har utviklet teorier om den viktige rollen kunsten spiller. Om litt skal vi følge Friedrich Schillers resonnement om at det er kun gjennom skjønnheten³ at mennesket kan finne veien til frihet og bli lykkelige. Utopi, vil nok noen hevde, men de senere filosofer (som Heidegger og Adorno) dveler likevel ved tanken om at kunsten inneholder en tapt væren som preger menneskene. Kunsten sitter på nøkkelen til en sannhet som inneholder menneskenes og verdens tap. Vi er på sett og vis ufullstendige, og en avskrivelse av kunsten vil være å kaste nøkkelen.

Fra og med estetikken ble grunnlagt av Baumgarten i 1750, har spørsmålet om sannheten i kunsten stått sentralt. I det følgende vil det bli sett nærmere på noen estetiske teorier der forskjellige

³ Skjønnhet er hos Schiller forstått som det moderne kunstbegrep.

begreper om kunstens sannhet drøftes. Hovedtyngden vil ligge på Heideggers *Kunstverkets opprinnelse* (1936) og Adornos *Estetisk teori* (1970), hvor synspunktene som kommer frem gjennom disse to verkene vil være toneangivende for den videre diskusjonen. Jeg vil deretter forsøke å underlegge disse teoriene et nåtidsperspektiv, ved å se noen samtidskunstnere i forbindelse med Freuds begrep ”das Unheimliche”.

Sannhetsbegrepet

Begrepet ”sannhet” forstås her på grunnlag av de teorier som blir presentert - som noe skjult og vanskelig tilgjengelig, et svar på tilværelsens spørsmål, som en sammenfatning av det som har vært og det som er, naturen og det menneskeskapte. Jeg forestiller meg sannheten som alle tings utlignende lodd, som den savnede brikken som ved sitt fravær hindrer balanse og harmoni. Sannhet i kunsten kommer gjennomgående til å bli fremholdt som det som berettiger kunstens eksistens og som det kunsten springer ut ifra. Kunsten skaper ikke sannhet, men oppstår snarere *gjennom* sannheten.

Korrespondansesannhet, hvor formålet er å undersøke forholdet mellom utsagn og saksforhold for å etablere graden av sannhet i det som blir hevdet, blir irrelevant i anvendelsen av sannhetsbegrepet i denne forbindelse. Etter en lesning av Heidegger og Adornos resonnementer om kunstens sannhetsinnhold, vil man tydelig merke at en slik innstilling til sannhet faller på sin egen urimelighet ettersom deres syn på kunsten ikke korresponderer med det empiriske kravet om logikk eller korrekthet. Å undersøke sannheten i kunsten på disse premissene ville nok ifølge både Heidegger og Adorno ikke lede noen steder, ettersom hva som er sant i form av hva som stemmer overens, ikke er synonymt med *ideen* om det sanne og sannhetens evige problem som skriver seg av dens utilgjengelighet⁴. Heidegger og Adorno stiller seg i rekken av flere filosofers forsøk på å finne frem til det sannes løsning. De er ikke alene om å presentere resonnementer som leder frem til at kunsten representerer en innfallsport til sannheten. På direkte spørsmål om det finnes sannhet i kunst, kan påstanden om at det forholder seg slik selvsagt ikke bevises. Man kan ikke peke på sannheten i bildet eller sette opp ligninger som beviser saksforholdet. Det sannhetsbegrepet som det opereres med her kan med andre ord ikke måles og verifiseres. Det kan heller ikke kontrolleres og dokumenteres. Men det kan kanskje erfares.

⁴ Men Adorno har *Stimmigkeit* o.a.

Sannhetsbegrepet som benyttes her er noe som strekker seg utover vår tinglige tilværelse og som befinner seg utenfor vår makt. Dermed er det heller ikke i samsvar med den oppfatningen som rådet i klassisismen, hvor graden av sannhet var et spørsmål om koherens. Det som hadde gode proporsjoner, var velbalansert og hadde riktig forhold mellom de ulike delene, tilsvarte det sanne. Den materialiserte harmoni kunne bevises gjennom utregninger og stod dermed samtidig som bevis på menneskenes storhet og overlegenhet overfor naturen. Etersom mennesket kunne skape det perfekte forhold mellom deler og helhet, var sannhet noe som kunne oppføres som et produkt av en egenskap som utsprang fra menneskene selv. Det er neppe nødvendig å understreke misforholdet mellom dette synet på sannhet og det som gjennom negasjon forsøkes skisseres her, ettersom både korrespondansesannhet og klassisismens syn på sannhet vil stå i et tydelig motsetningsforhold til de teorier om sannhet i kunst som danner grunnlaget for denne oppgaven.

Det er mulig Kant til dels ville si seg enig i klassisismens syn på kunst, ettersom han vektlegger menneskets fornuft og overlegenhet ovenfor naturen, samt deler forestillingen om at det er noe som *stemmer*, er riktig og allmenngyldig når det skjønne omtales, men i all hovedsak står dette sannhetsbegrepet ganske langt ifra det som vil bli arbeidet med videre. Klassisismens perfekt balanserte tempelfronter representerer en ytre sannhet, mens det tempelet Heidegger skildrer bærer på en sannhet som nærmest lyser ut ifra dets indre og manifesterer verden og jorden i en helhet. Tempelets skapt-væren er sekundært, det tilvirkede er uttrykket som sannheten får sin tilsynekomst gjennom. Sannheten er verkets essens, noe gåtefullt (jfr. Adorno) som forsøkes formidlet gjennom kunstverkets uttrykk.

Sannhet i den moderne kunsten og das Unheimliche

Heidegger og Adornos teorier om sannheten i kunsten fremstilles i *Kunstverkets opprinnelse* og *Estetisk teori* som en tilsynelatende konstant faktor, selv om det må bemerkes at Adorno mener sannheten påvirkes av tiden. For ham er ikke sannheten en evig og uforanderlig side ved kunsten som alltid har vært der, snarere preges og endres den av historien. Det som én gang var sant er ikke nødvendigvis sant i en annen tidsepoke, men kunstens sannhetsinnhold, til tross for at sannheten endrer seg, vil alltid være til stede. Kunstverket er en sannhetsbærer og en arena hvor menneskene er nærmere sannheten enn de gjerne er når de befatter seg med andre "ting". I møte med kunstverket opprettes en mulighet for å gripe sannheten idet den fremtrer, enten denne akt utspilles som en

lysning og dynamisk avdekking og tildekking av det sanne, eller fremstilt i form av en gåte hvor det sanne skjuler seg.

I et forsøk på se hvordan disse teorier om sannhet i kunst er tilstede i samtidskunsten, vil begrepet "das Unheimliche", hentet fra psykoanalysen men likevel fullt ut et estetisk begrep, bli presentert. Det er en tendens i samtiden å anvende begrepet i ulike kunstuttrykk, fra det mer klassiske anvendelsesområdet litteratur, til film, musikk, maleri og installasjon. "Das Unheimliche" dukker stadig opp i kunsten og fremholdes av Freud som det tilbakevendende fortrenge. Begrepet vil ikke bli anvendt som et sannhetsbegrep, men forsøkes fremstilt som en måte sannheten fremtrer på, noe som forsterkes når "das Unheimliche" kommer til uttrykk i kunsten. I denne anledning vil noen kunsteksempler bli nevnt, med hovedvekt på å presentere den norske nåtidige kunstneren Børre Sæthre, hvor "das Unheimliche" figurerer i kunsten.

Problemstilling og kapittelinnledning

Den overordnede problemstilling i oppgaven er: Hvordan gir tidligere teorier om kunstens sannhetsinnhold, fortrinnsvis representert ved Heidegger og Adorno, seg til kjenne gjennom kunst i dag? I forlengelsen av dette vil Freuds begrep "das Unheimliche" bli forsøkt koblet til en slik forståelse av sannhet.

Teksten vil bli delt inn i fire kapitler. I det første kapittelet vil det trekkes opp en linje som viser utviklingen innen estetikkteoriens ulike syn på kunst og sannhet, hvor Baumgarten, Kant, Schiller og Hegel og deres teorier vil bli presentert. Andre og tredje kapittel tar for seg henholdsvis Heidegger og Adorno med de teorier om sannheten i kunsten som kommer til uttrykk via verkene *Kunstverkets opprinnelse* og *Estetisk teori*. Disse vil til en viss grad sammenlignes, og deres syn på sannheten i kunsten vil fremholdes som utgangspunktet for oppgaven. I siste og fjerde kapittel vil det bli gjort rede for begrepet "das Unheimliche", samt bli fremstilt noen kunsteksempler i den hensikt å vise hvordan begrepet har en del til felles med både Heidegger og Adornos sannhetsbegreper, henholdsvis *aletheia* og gåtekarakteren.. "Das Unheimliche" vil i den anledning benyttes som en måte kunsten kan la det sanne fremtre gjennom.

Kapittel 1

Ulike syn på kunstens sannhet 1750 – ca. 1810

Baumgarten

I 1750 ble Baumgartens *Aesthetica* utgitt, hvor han grunnla estetikken som en egen vitenskap. Han sammenfattet de tidligere atskilte disiplinene skjønnhet, kunst og sanselighet, og fremhevet det sanselige som en måte å nå erkjennelse på (Bale, Bø-Rygg, forord s. 9). Skjønnhet betegner det fullkomne, slik det viser seg for den sanselige eller sensitive form for erkjennelse. ”Digtningen, og i utvidet forstand kunsten, bliver dermed hjemsted for en særlig form for erkendelse, nemlig den sensitive, der kan nå sin egen form for fuldkommenhed med udgangspunkt i sansning, fornemmelse, følelse” (Kjørup 2000 s. 18). Baumgarten hevdet dermed at ved siden av den logiske vei til sannheten, kunne man følge den sanselige. Gjennom den skjønne sanselige materialitet kunne man få innsikt i det sanne. ”Estetikkenes mål er fullkommengjøringen av den sanselige erkjennelse som sådan” (Bale, Bø-Rygg s. 13). På denne måten fikk Baumgarten etablert en tettere forbindelse mellom skjønnhet og sannhet som tidligere bare hadde vært antydning. Estetikken ble en måte å få viten om dette på.

Baumgarten knytter den estetiske erfaringens evne til å formidle sannheten, til det metafysiske. I den anledning fremmer han begrepet om en ”metafysisk sannhet” (*veritas metaphysica*), og det er denne man kan få kjennskap til gjennom den estetiske erfaringen. ”For Baumgarten er den estetiske erfaring med andre ord en egenartet fremtredelsesform for den metafysiske sannhet som er grunnleggende for alle former for erfaring” (Mathisen 2005 s. 182).

Kant

Da Kant i 1790 skrev *Kritikk av dømmekraften*, bidro han sterkt til etableringen av kunstens autonomi. Han hevdet at kunsten ikke skulle tjene noe formål utover seg selv. Kunstverket skulle interessere betrakteren kun som estetisk form og gi hverken vitenskapelig eller moralsk innsikt (Bale, Bø-Rygg s. 61). Derfor kunne det ikke eksistere noen vitenskap om det skjønne, hevdet han. Et kunstverk skulle ikke vekke noe begjær hos betrakteren, tvert imot skulle beskuelsen av verket

fremme en følelse av et interesseløst velbehag; man skulle være frigjort fra begjæret om å være eier av verket eller det avbildete motiv, og nyte kunstverket i seg selv (Bale, Bø-Rygg s. 57-58). Dette fremholdt Kant dessuten som en forutsetning for å kunne felle dommer om kunsten. Dommen ”dette er skjønt” er skjønnhetserfaringen hos Kant. Kun via et desinteressert velbehag, ville man kunne være i stand til å forholde seg upartisk og opptre som smaksdommer. ”Enhver må medgi at en dom om skjønnhet der selv den minste interesse kommer inn i bildet, vil være svært partisk, og ikke en ren smaksdom” (Bale, Bø-Rygg s. 58).

Når man feller dommer om det skjønne, fordrer man at smaksdommen er universell og har subjektiv allmenngyldighet (Bale, Bø-Rygg s. 62-63). Dette står i klar motsetning til dommer om det gode og det *behagelige* (sansedommer). Hva som behager den enkelte, vil kunne vekke avsky hos en annen (f.eks østers). Det står også i motsetning til moralske dommer. Å begripe og beskrive hva vi erfarer som *godt* vil kreve allerede etablerte begrep, hevder Kant. Å anse noe som skjønt derimot, krever ingen begrepslighet, ettersom det skjønne behager via en refleksjon som leder frem til et begrep (Bale, Bø-Rygg s. 59).

Når vi erfarer det skjønne er sjelsevnene i et fritt spill, hvor vår tilstand preges av en pendling og et samspill mellom innbilningskraft og forstand. Sammenlagt leder denne erfaringen til en lystfølelse, og vi opplever et umiddelbart interesseløst velbehag. Det skjønne henvender seg både til vår forstand og våre sanser, hvilket leder til en refleksjon over hva vi beskuer. I *Kritikk av dømmekraften* setter Kant den reflekterende dømmekraften opp imot den bestemmende. Mens den bestemmende dømmekraften subsumerer det enkelte under et begrep (det allmenne), arbeider den reflekterende dømmekraften med å finne svar via refleksjon, snarere enn å finne frem til et allerede fastsatt svar. I møte med det skjønne kreves det refleksjon, hevder Kant. For å kunne felle en smaksdom må det tas utgangspunkt i det spesielle ved det estetisk erfarte og deretter søke etter de allmenne begreper og lover som er egnet til beskrive dette. Skjønnhetserfaringen springer dermed ut fra en reflekterende dømmekraft hvor vårt møte med det skjønne forutsetter at den erfaringen vi gjør har en viss allmenngyldighet.

Kant skiller mellom erfaringen av det skjønne og det sublime, og disse har ulik innvirkning på mennesket. I motsetning til den skjønne kunsten som behager i bedømmelsen, kjennetegnes det sublime⁵ ikke ved et udelt behag. ”I forestillingen om det sublime i naturen føler sinnet seg *beveget*,

⁵ Når Kant omtaler det sublime sikter han ikke til sublim kunst, men det sublime i naturen. *Med rette betrakter vi bare det sublime ved naturobjekter, for det sublime i kunsten er alltid innskrenket av betingelsene for å stemme overens med*

mens i estetiske dommer om det skjønne er det i *rolig* kontemplasjon” (Kant 1995 s. 132). Balansen mellom innbilningskraften og forstanden som er til stede i befatning med det skjønne, står ikke i et harmonisk forhold når man er vitne til det sublime, snarere sprenger det forstandens og innbilningskraftens grenser. Det sublime strekker seg ut over hva vi er i stand til å forestille oss eller forstå.

Jeg vil gå grundig inn på det sublime her, fordi det videre i oppgaven vil tas opp igjen i forbindelse med Adorno og senere med begrepet ”das Unheimliche”, noe som fordrer en tilstrekkelig redegjørelse av hva det sublime innebærer.

Kant opererer med to begreper innen det sublime; det matematiske og det dynamiske. Mens det matematiske gir seg til kjenne som utstrekning og står for det store, uendelige i naturen som havet og universet, representerer det dynamiske naturens voldsomme krefter og makt, i form av eksempelvis jordskjelv og vulkanutbrudd. Den maktesløshet man føler i det man er vitne til for eksempel et skipsforlis, vil snart gli over i lettelsen over at man selv er i trygghet (Bale, Bø-Rygg s. 81). Naturens krefter kan være skremmende og overveldende, men for så vidt man selv ikke utsettes for dem, vil man i deres nærvær få en sterk opplevelse av nedtrykthet som etterfølges av en oppløftende følelse. Til forskjell fra Edmund Burkes tanker om det sublime, mener Kant at i møte med det sublime blir mennesket bevisst sin *fornuft* og får en opplevelse av sin overlegenhet i forhold til naturen. Denne erkjennelse inntreffer som en lettelse når man betrakter det sublime og virker oppbyggelig på sinnet. Fornuften slår inn som resultat av at det sublime sprenger grensene for innbilningskraften og forstanden. På sett og vis er det denne evnen, menneskets fornuft, som er det sublime hos Kant.

Altså er det sublime ikke inneholdt i en naturting, men snarere i våre sinn såfremt vi kan være oss bevisst vår overlegenhet overfor naturen i oss, og derigjennom også naturen utenfor oss (i den grad den influerer oss). Alt som fremkaller denne følelsen i oss, iberegnet naturens *makt* som utfordrer våre krefter, kalles (om enn urettmessig) sublimt. Bare under forutsetning av denne ideen i oss, og i relasjon til den, er vi i stand til å nå frem til ideen om sublimiteten til det vesenet som frembringer den dypeste aktelse i oss, ikke bare gjennom makten som det demonstrer i naturen, men snarere gjennom evnen til å bedømme naturen uten frykt og til å tenke vår bestemmelse som sublim i forhold til den (Kant s. 139).

Ifølge Kant vil de estetiske dommene man feller om det skjønne og sublime, fortone seg forskjellig i likhet med erfaringen av dem. Som nevnt ovenfor vil man forvente en allmenn enighet om de

naturen (Kant s. 118).

dommer man feller over det skjønne. Det skjønne er allmenngyldig, men med det sublime forholder det seg annerledes, og man kan ikke forvente en rådende konsensus om våre dommer. Dette er fordi evnen til å felle dommer om det sublime krever en svært høy grad av kultivering av den estetiske dømmekraften (Kant s. 139). Sinnet må være mottagelig for ideer og være stemt for følelsen av det sublime. Kultiverte mennesker vil kunne oppleve følelsen av det sublime, men for de ukultiverte vil, for å bruke det tidligere nevnte eksempelet, synet av et skipsforlis kun vekke skrekk og redsel. Den etterfølgende oppløftende følelsen uteblir. Dette mener Kant skriver seg av deres uutviklede moralske ideer (Kant s. 140). Når dommer om det sublime sies å kreve kultur, så har det seg også slik at kulturen er en del av den menneskelige natur. Derfor kan vi forvente av våre medmennesker at de innehar en viss grad av fornuft, samt følelse for ideer, altså for moralske følelser. På samme måte som vi reagerer og bebreider vedkommende for å mangle smak, dersom han ikke ser seg enig i vår dom om det skjønne, kritiserer vi dem for å mangle følelse dersom de ikke er enige i vår dom om det sublime. Det forventes en viss grad av enighet, ettersom de estetiske dommene anses som nødvendige (Kant s. 141).

For å overhodet kunne bedømme noe som sublimt, må man felle en *ren* estetisk dom. Dette innebærer at vi må la det øyet beskuer råde i opplevelsen. Tar man tidligere ervervet kunnskap eller forestillinger om hvordan ting forholder seg med i betraktning (f.eks tenker man på alt det som lever i havet når man betrakter det), blir ikke opplevelsen sublim, og dommen man feller er heller ikke estetisk ren (Kant s. 146).

Som antydnet ovenfor med Kants uttalelse om forskjellen mellom kulturmennesker og de mer ukultiverte, mente han at mennesket hele tiden var utsatt for en draging mellom to sider ved sin eksistens på jorden (Kant s. 140). Menneskene består av både ”fornuft” og ”natur”, hvor fornuften streber etter å handle moralsk, ønsker naturen i oss det motsatte. Naturvesenet i mennesket er egoistisk og ethvert forlangende om moralske handlinger vil føles som tvang. Fornuften og naturens sameksistens i mennesket stikker kontinuerlig kjepper i hjulene for hverandre og hindrer mennesket fra å fullstendig etterfølge moralloven⁶. Ifølge Kant skal moralloven bidra til menneskelig lykke; et lykkelig liv er et moralsk liv. Men på grunn av kampen mellom naturen og fornuften i menneskene hindres man fra å gå fullstendig opp i morallovens regler, og kan derfor heller ikke bli lykkelige (Dege 1995 s. 212).

⁶ Moralloven: Du skal handle slik at regelen for dine handlinger skal kunne gjøres til prinsipp for en generell lov (Dege s. 212).

Hvorvidt Kants bestemmelser av erfaringen av det skjønne og av det sublime kan knyttes til et sannhetsbegrep, er et punkt som diskuteres i sekundærlitteraturen. Det er klart at hos Kant er ikke den estetiske dommen (erfaringen av det skjønne og det sublime) noen teoretisk erkjennelsesdom. Sannhet er knyttet til erkjennelse hos Kant, men at skjønnhetsdommen har et innslag av allmennhet og at fornuften kobles inn i forbindelse med erfaringen av det sublime, peker likevel mot erkjennelse. Brigitte Scheer tar i sin bok *Einführung in die philosophische Ästhetik*⁷, opp dette. Hun påpeker at Kant bruker uttrykket ”erkjennelse overhodet” (*Erkenntnis überhaupt*) i forbindelse med den estetiske dommen, noe som ifølge henne ikke fremheves tydelig nok i sekundærlitteraturen (Scheer 1997 s. 89). Erkjennelse overhodet er et ”forstadium til erkjennelse”, siden innbilningskraften og forstanden er i et fritt samspill eller fornuften kobles inn (i forbindelse med det sublime). Scheer konkluderer med at ”erkjennelse overhodet er det egentlige og umiddelbare innhold i den estetiske refleksjonen (Scheer s. 90).

Fornuften og naturens konflikt med hverandre hindrer menneskene i å leve etter morallovens regler og er dermed også forhindret fra å kunne leve et fullstendig lykkelig liv. Etter denne gjennomgang av Kant og hans syn på skjønnhet, skal nå vi se hvordan Schillers kunstsyn fremholder skjønnheten som nøkkelen til sannhet og lykke.

Schiller

I Schillers verk *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev* (1795), er vi vitne til en omfattende skildring av kunstens nærmest frelsende innvirkning på mennesket. Brevene ble til som et resultat av skuffelsen over den franske revolusjonens utfall, og hans politiske engasjement står tydelig å lese ut ifra dem. ”...[Schiller] mente at enhver varig menneskelig reform måtte utgå fra en mer omfattende og helhetlig endring av den alminnelige tenkemåte” (Schiller 2001, innledning Sverre Dahl s. 8). Med dette som utgangspunkt utviklet han sitt syn på skjønnheten som veien til frihet. Etter flere års flittige studier av Kants filosofi, ønsket Schiller å løse oppgaven om det skjønne innenfor Kants rammeverk. Han bygget videre på Kants dualistiske inndeling av mennesket som henholdsvis et fornuft- og naturvesen, og forsøkte å finne en løsning på denne striden. Løsningen for Schiller ble å finne i kunsten, fordi i kunstens sfære er mennesket frigjort fra både

⁷ Darmstadt 1997.

sivilisasjonen og de primitive instinktenes tvingende grep.

I motsetning til Kant som delte menneskets drifter mellom naturen og fornuften, opererte Schiller med en tredeling. Han delte menneskets drifter mellom formdriften (*Formtrieb*) som står i overensstemmelse med Kants fornuftsmenneske, og stoffdriften (*Stofftrieb*) som tilsvarende naturmennesket. I tillegg fremsatte han en tredje drift, som han navngav som lekedriften (*Spieltrieb*). Mot Kants inndeling fremholdt han at man måtte temme begjæret og underlegge det fornuften (Dege s. 212). Schiller sa seg uenig i dette, og søkte etter et ideal hvor de to kreftene i mennesket ble forenet, slik at man kunne utvinne det beste fra dem begge. Det er i dette henseendet at lekedriften spiller en sentral rolle.

Lekedriften er en estetisk drift og har som sin oppgave å forene og balansere forholdet mellom stoffdrift og formdrift (Schiller s. 64). Stoffdriften kan sies å representere det naturlige, utemmede ved mennesket; våre instinkter, følelser og begjær. Men det er også nettopp denne driften som holder mennesket tilbake fra å nå *sin fullendelse* (Schiller s. 55). Gjennom stoffdriften er mennesket passivt mottagende og blir bundet til sanseverdenen (Schiller s. 55). Formdriften utgår fra menneskets fornufts natur og søker etter regler, systemer og lover som kan gjelde for all evighet (Schiller s. 55-56). Stoffdriften er flyktig og instinktiv, mens formdriften krever uforanderlighet og stabilitet. Schiller problematiserer forholdet mellom stoffdriften og formdriften, og setter dem opp i mot hverandre i et eksempel som belyser hvilke konsekvenser det ville lede til, dersom den ene driften overstyrte den andre (Schiller s. 59-62). Han konkluderer med at driftene står i et avhengighetsforhold til hverandre, men at de må begrenses og holdes innenfor et visst rammeverk, for at den ene ikke skal overskride og dominere den andre (Schiller s. 62). Så lenge disse kreftene i mennesket er motstridende, kan mennesket aldri være fritt og dermed heller ikke bli lykkelig, hevdet Schiller. ”Begge disse drifter virker altså tvingende på sinnet, sansedriften gjennom naturlover, formdriften gjennom fornuftens lover” (Schiller s. 64). Dermed innførte Schiller lekedriften, som har som oppgave å formidle mellom stoffdriften og formdriften (Schiller s. 64). Lekedriften søker å fri mennesket fra driftenes tvingende grep og sette det i frihet.

Ettersom lekedriften er en estetisk drift ligger det i dette at menneskets vei til frihet, det være seg både fysisk og moralsk, blir oppnådd via skjønnheten, som gir seg til kjenne i en slags harmoniserende forening av driftenes gestalter (Schiller s. 64-65). Stoffdriftens ”liv” og formdriftens ”form” kommer til uttrykk innen lekedriften som sammenslåingen ”levende form” (Schiller s. 66). ”Gjenstanden for lekedriften vil altså, uttrykt i et alment skjema, kunne kalles

levende form (gestalt); et begrep som tjener som betegnelse for fenomenenes estetiske beskaffenhet, kort sagt det man i ordets videste betydning kaller skjønnhet” (Schiller s. 66). I omgang med kunst, kontemplering over den og skapelse, vil mennesket finne veien til frihet hvilket igjen leder til lykke. I befattelse med skjønnhet leker mennesket, og det bringes til en tilstand av harmonisk overensstemmelse mellom natur og fornuft. Skjønnheten fremstår som et kompromiss, et fenomen som står i et gjensidig avhengighetsforhold mellom stoffdriften og formdriften og som dermed er deres felles objekt (Schiller s. 67). ”At sinnet ved anskuelsen av det skjønne befinner seg i en lykkelig mellomposisjon mellom loven og behovet, skyldes nettopp at sinnet deler seg mellom dem, at det har unndratt seg tvangen fra dem begge” (Schiller s. 68).

Gjennom opplevelsen av den selvskapte skjønnhet, den ”skjønne illusjon” (*Schein*), befinner man seg i en estetisk tilstand hvor en egentlig moralsk tilstand kan bli til (Schiller, Innledning Sverre Dahl s. 12).

Gjennom den estetiske sinnsstemning åpnes det altså for fornuftens egenaktivitet allerede innenfor det sansemessige felt, sanseintrykkets makt brytes allerede innenfor sine egne grenser og det fysiske menneske blir foredlet så langt at det åndelige menneske nå bare, etter frihetens lover, trenger å utvikle seg av det. Skrittet fra den estetiske tilstand til den logiske og moralske (fra skjønnheten til sannheten og plikten) er derfor uendelig meget lettere å ta enn skrittet fra den fysiske tilstand til den estetiske (fra det blinde liv til form). Skrittet fra det estetiske til det logiske og moralske kan mennesket ta ut fra sin rene frihet, da det bare kan ta seg selv i bruk, ikke gi seg selv, da det bare trenger å forenkle sin natur, ikke utvide den; det estetisk innstilte menneske vil kunne dømme almengyldig og handle almengyldig så snart det selv vil dette (Schiller s. 97-98).

Kunsten er en illusjon, men det er en *estetisk* illusjon, som Schiller hevder er alt annet enn løgn og bedrag, i motsetning til Platons tanker om kunsten. For Schiller utgjør den estetiske illusjon menneskenes kilde til frihet. Schiller mente at gjennom skjønnheten og dens frigjørende effekt, kunne man finne veien til en lykkelig stat. ”Midt i kreftenes skremmende og midt i lovens hellige rike bygger den estetisk formende drift ubemerket opp et tredje, et lekens og illusjonens glade rike hvor mennesket fratras alle konvensjonelle bånd og løses fra alt som heter tvang, både i det fysiske og det moralske” (Bale, Bø-Rygg s. 102).

En lykkelig stat forutsetter at et hvert menneske er fritt og lykkelig. Ettersom mennesket leker når det er i kontakt med skjønnhet, vender det tilbake til sin egentlighet, som ikke er underlagt tvangen fra stoffdriften og formdriften. Derfor er frihetens sfære å finne i skjønnheten. ”[...] mennesket leker bare når det i ordets fulle forstand er menneske, og det er bare helt menneske når det leker” (Schiller s. 70). Kunsten har som sådan en oppdragende rolle, hvor mennesket skal komme frem til

en dypere forståelse av sin frihet (Schiller s. 18-19). Gjennom kunsten oppdras mennesket til frihet og kun i den estetiske oppdragelsen kan mennesket være frigjort fra den ytre tvangen, da det befatter seg med kunsten, som jo er menneskets egentlige frihetssfære (Schiller s. 92-93). Kunsten kan hjelpe mennesket til å oppnå en dypere selverkjennelse. Dermed vil lekedriften, hvor man befatter seg med kunst, gjøre mennesket til et fullstendig menneske (Schiller s. 85).

For Schiller er skjønnheten veien til sannheten, som blant annet inneholder menneskenes egentlighet og en ”væren” som forener dualiteten av natur og fornuft i mennesket til en skjønn, harmonisk helhet. Skjønnhetens skinn (her oversatt som estetisk illusjon) er utgjør dermed et skinn fra noe utopisk.

Bare der mennesket lever stille med seg selv i sin egen hytte, men også går ut og taler med hele menneskeheten, vil skjønnhetens sarte knopp folde seg ut. Der en lett eter åpner sansene for den minste berøring og en energisk varme besjeler det yppige stoff – der den blinde masses rike er begrenset til den livløse skapning og den seirende form foredler selv de laveste naturer – der i gledesfylte forhold og i den velsignede sone der bare aktivitet fører til nytelse og bare nytelse til aktivitet, der en hellig orden springer frem av livet selv og der det bare utvikler seg liv av ordenens lov – der fantasien for all evighet flykter unna virkeligheten og allikevel aldri forviller seg bort fra naturens enfold – her alene vil sanser og ånd, mottagende og formende kraft utvikle seg i den lykkelige harmoni som er skjønnhetens sjel og betingelsen for menneskelighet (Schiller s. 113).

Fra Schillers utopiske forening av formdrift og stoffdrift i kunsten, hvor skjønnheten er løsningen på menneskenes uforsonte tilværelse, skal vi i det følgende se nærmere på Hegels tenkning om kunst. Til sammenligning med Schillers syn på kunst som den sanne vei til harmoni og lykke, mener Hegel at kunsten evner å fjerne fremmedheten, og dermed fremstille sannheten, den innerste virkelighet.

Hegel

Beskrivende for all Hegels tenkning er at den er historisk, og dette er et av de store skillene til Kant. Han undersøker alt historisk, og kunsten er intet unntak. Å ha viten om historien er å kjenne dens ånd (*Geist*), hvilket er det innerste i all virkelighet, hevder Hegel. For å kunne si noe om kunst, setter han dermed som kriterium at vi må vite hvordan den har utviklet seg⁸. Menneskets bevissthet

⁸ Hegel blir gjerne referert til som ”kunsthistoriens far”, ettersom han var den første til å inndele kunsten etter ulike perioders tendenser (Bale, Bø-Rygg s. 117).

er ånd, likeså er det menneskene skaper ånd. Til forskjell fra Kant og Baumgarten anser ikke Hegel det naturskjønne som ideal for all skjønnhet. Hegel betrakter tvert imot det menneskeskapte som den ypperste skjønnhet, ettersom denne er frembrakt av ånden.

Kunst er det kun for såvidt som det er frembragt av ånden, for såvidt som det faller inn under åndens område og forestiller noe som har funnet åndens tilslutning. Det som blir løftet opp i kunstverket, og som her blir fremhevet på en langt klarere og forståeligere måte enn dette er umulig i den ukunstneriske virkelighet, er menneskelige interesser og åndelige verdier slik de kommer til uttrykk i en hendelse, i en individuell karakter og handling. Og derfor står kunstverket over ethvert naturprodukt, fordi dette ikke bærer åndens stempel. Et landskap fremstilt med følelse og innsikt i et maleri er et åndsverk, og har derfor en høyere rang enn det blott naturlige landskap. Alt av ånd er bedre enn ethvert naturprodukt (Hegel 1986 s.42-43).

Med fare for å skape assosiasjoner til Kants idé om geniet, må det understrekes at Hegels begrep om ånd ikke sammenfaller med den ”ånd” som ble regnet som inspirasjonskilde for geniene (Bale, Bø-Rygg s. 121). Ånd for Hegel er som sagt det innerste i all virkelighet, og dermed også iboende mennesket. Evnen til å skape kunstverk, det man gjerne kaller talent, kommer ikke fra oven og fungerer som en skaperkraft som transporteres gjennom mennesket (romantikkens geniestetikk). Snarere består det i det enkelte menneskets tillærte ferdigheter, både håndverksmessig kunnskap og øvelse, samt et studium innen sinnets og åndens dyp (Bale, Bø-Rygg s. 122).

Individets sfære karakteriserer Hegel som subjektiv ånd, mens staten, historien, moralen og sedeligheten faller innenfor objektiv ånd. Den høyeste form for ånd kaller Hegel absolutt ånd, og her plasserer han religionen, filosofien og kunsten. Det absolutte kaller han også for sannhet og idé, og ettersom kunsten er en manifestasjon av absolutt ånd, manifesterer kunsten sannheten. Men i kunstens tilvirkethet ligger et problem som henger igjen fra Platons tanker om kunsten. Dens illusjonistiske karakter bedrar i motsetning til filosofien og religionen. Samtidig peker kunsten utover seg selv og henter til noe som er åndelig og som kan gi oss en idé (Kockelmans 1985 s. 37). Dette blir Hegels løsning på problemet: I kunsten anskueliggjøres det absolutte. Det er ikke virkelighet, men heller ingen illusjon. Kunsten viser sannhetens skinn, den gir et hint av ideene som ligger bakenfor vår forestillingsevne og holder frem sannheten, det absolutte. ”Kunst er ideenes sansemessige skinn”, blir Hegels bestemmelse, og denne peker bakover til Platon og Plotin og fremover til Nietzsche og Adorno (Bale, Bø-Rygg s. 117).

Hegel betraktet tidligere tiders kunstuttrykk og fant balansen mellom det åndelige innhold og den tinglige form for å være varierende i de ulike perioder. ”Kunstens storhet og fortrefelighet, dvs. at den er en realitet som svarer til sitt begrep, vil derfor være avhengig av den grad av enhet og

inderlighet som det er lykkes å skape mellom idéen og dens ytre form” (Hegel s. 94). I den tidlige egyptiske kunst, det Hegel kaller den symbolske kunstform, så formen ut til å dominere over stoffet (ånden). De kryptiske pyramidene, hvor det åndelige aspektet så tydelig er tilstede men vanskelig å gripe i sin helhet, preges av den særegne og storslagne form (Hegel s. 99). I den klassiske kunstform så derimot harmoni ut til å være oppnådd, og Hegel fremholder den greske skulptur som et ideal for kunsten. ”Bare den del av sannheten som selv streber mot det sanselige, kan bli ekte innhold for kunsten, slik tilfellet f.eks. er med de greske guder” (Hegel s.23). Her var form og ånd i ett, det ene kom tilsyne gjennom det andre og perfekt harmoni og balanse var fullendt (Hegel s.101). Men i den romantiske kunstform (tidlig kristen kunst og fremover) ble forholdet mellom stoff og form igjen forrykket, slik at stoffet (ånden) var det rådende. Hegel hevdet at det åndelige innholdet gikk på bekostning av kunstverkens form og utføring. Fra å ha et uttrykk som stemte overens med innholdet i antikken, fikk man i middelalderen en skjevhet hvor innholdet så ut til å være større enn uttrykket maktet å formidle (Hegel s.103). Likevel kunne dette forsvares i religionens tjeneste, ettersom ånd for Hegel er det høyststående og innerste i all virkelighet (verdensånden). Den romantiske epokens kunst anså han dermed til å være mer ren kunst (dvs. mer åndelig) enn antikkens, til tross for den greske klassiske kunstens harmoniske balanse mellom form og stoff. Men religion har med kristendommen blitt et mer adekvat uttrykk for sannhet. Og i filosofien (hans egen!) har åndeligheten tiltatt. For oss, sier Hegel, er ikke kunsten lenger den mest adekvate form for det absoluttes manifestasjon.

Det er også et annet moment i Hegels etsteikk: Han forsøker å avdekke kunstens hensikt, som han mener er en interesse overfor fremmedheten. I enkeltkunstverkets sannhet, i det skjønne som ”skinner” i det konkrete verk, oppfylles hensikten. Når dette skjer, oppfylles også kunstens funksjon, som er opphevelsen av fremmedheten (Adorno 2004 s.146). ”Det er denne ordinære, forgjengelige verdens skinn og bedrag som kunsten fjerner fra tingene for å gi dem en høyere, av ånden gjenfødt virkelighet” (Hegel s. 22). Fremmedheten er det vi ikke har tilgang til direkte, men som forsøkes formidlet gjennom kunst, religion og filosofi. Når Hegel holder kunst for å være en av den absolutte ånds ytringsformer, vil han gjøre det begripelig for oss at vi i kunst, som i religion og filosofi, befatter oss med noe grensesprengende. Hver gang en grense sprenges og et stykke fremmedhet overvinnes, ”transcenderer” kunsten i kraft av absolutt ånd.

Den absolutte ånd arbeider med å uttrykke helheten, totaliteten av menneskets virkelighet. ”For Hegel var ånden ett med totaliteten, også den estetiske” (Adorno s. 161). Det konkrete enkeltkunstverk er skjønt når helheten gripes slik at den taler ut av det og når det fremstiller

”Idéen”, som ifølge Hegel er dette samlede mangfolds innhold. Skjønnheten skinner, viser seg, kommer til syne, uttrykkes, skjer i kunstverkets ideale grep om virkeligheten, mangfoldet. Skjønnhet i kunsten er åndens sanne grep om en egen helhet i det konkret stofflige enkeltverk. Kunstverket er stofflig, ”sanselig”, men selve stoffet er her ett med ånd. Den fysiske natur er jo, sier Hegel, menneskeåndens ”annerledesværen” (fremmedheten), og denne annerledesværen er det kunstverket gjør gjennomskinnelig. Kunst er én måte å gripe helheten på, ikke et middel til å gripe den, men det sammenholdende grep om den.

Når vi nå har sett hvordan de ulike syn på sannhet i kunsten har utviklet seg fra Baumgartens grunnlegging av estetikken, gjennom Kant, Schiller og Hegel, skal vi i det følgende gå mer detaljert til verks i behandlingen av kunsten og sannheten, slik det fremkommer i Heideggers *Kunstverkets opprinnelse*.

Kapittel 2

Martin Heidegger og iverksettelsen av sannheten

I *Kunstverkets opprinnelse* legger Heidegger frem en beskrivelse av hvordan sannhetens hendelse skjer i verket. Teksten tar opp elementer fra hans tidligere verk *Sein und Zeit* (1927), hvor det å være, eller selve væren, er gjennomgangstema.

Kunstverkets ”mer”

I *Kunstverkets opprinnelse* betrakter han kunsten, kunstverket og kunstneren symbiotisk og hermeneutisk, samt understreker hvordan de er grunnlaget for hverandres eksistens (Heidegger 2000 s. 8). Heidegger vil forsøke å finne frem til kunstverkets vesen for å kunne besvare spørsmålet om kunstverkets opprinnelse. Det later til at kunstens vesen er å finne i verket, mens verkets vesen består av kunsten. For å kunne bryte ut av denne sirkelbevegelsen beslutter Heidegger at man må oppsøke verket og spørre *hva og hvordan det er* (Heidegger s. 10). I den spede begynnelse av denne søken konstaterer han hvordan kunstverket i første henseende er en ting, samtidig som det selvsagt er noe mer og inneholder noe *annet* enn en hvilken som helst annen ting. Dette *andre* er det kunstneriske som opptrer i verket (Heidegger s. 11). Kunstverket som en ting skiller seg dermed både fra brukstingen og den blotte og bare ting ved at det presenterer noe annet som strekker seg utover det rent tinglige. Kunstverket er dermed en allegori, slår Heidegger fast. Et symbol (Heidegger s. 11-12).

Heidegger fortsetter sin dvelen ved det tinglige, for å kunne avgjøre hvorvidt kunstverket først og fremst er noe annet enn en ting (Heidegger s. 12). I den anledning trekker han opp et skille mellom verket, brukstingen og det han kaller den blotte og bare ting, etter å først å ha definert hva en ting er. Det meste av det værende kan i utgangspunktet kalles ting, hevder han, men vi vegrer oss for å kalle mennesker, dyr og visse fenomener for ting. Heidegger innsnevrer dermed tingenes område til natur- og bruksting (Heidegger s. 14).

Brukstingen, den blotte og bare ting og verket sammenlignes for å tydeliggjøre hvilke egenskaper som tilhører de ulike kategorier, og for å vise hvordan de skiller seg fra hverandre, til tross for den

tinglige fellesnevneren. Alle ting er formet stoff (Heidegger s. 21), men kunstverket og brukstingen skiller seg fra den blotte og bare ting ved at de er formet av menneskehånden. ”Det tinglige ved verket er åpenbart det det består av, nemlig stoffet. Stoffet er underlaget og virkefeltet for den kunstneriske forming” (Heidegger s. 21). Den blotte og bare ting har fått sin form fra naturen og er eksempelvis en stein eller et tre. Videre skiller brukstingen seg fra kunstverket og den blotte og bare ting ved sin nytteverdi, eller *tjenlighet*. Kunstverket er noe mer enn en ting på grunn av at det er et symbol og fremstiller *dette andre*; kunstverkets *mer* (Heidegger s. 12-14). Verkets tinglighet utgjør altså ikke selve verket selv, men det er heller ikke noe som skal fornektes. Dersom det tinglige hadde betegnet verket, hadde det kun vært en bruksting, med kunstneriske kvaliteter. Heidegger understreker at det likevel må bemerkes at det tinglige er en del av verkets væren (Heidegger s. 39-40).

Brukstingen trer frem via kunstverket

For å finne ut hva en bruksting er, gjennomgår Heidegger tre oppfatninger av tingen. Den første er en gresk oppfatning, av at en ting både består av substans og aksidens (Heidegger s. 16-17). Den andre oppfatningen har rot i empirismen og anser ting som sanseintrykk. En ting er en enhet i sansemangfoldet. Den tredje oppfatningen er også gresk, men i Aristotelisk forstand, som slår fast at en ting er formet stoff (morfé = form, hyle = stoff) (Heidegger s. 21). Heidegger blir stående ved dette syn på tingen, ettersom det passer svært godt på hans videre redegjørelse av brukstingen. Brukstingen beror på påliteligheten, men brukstingen selv merkes ikke her. Først idet brukstingens funksjon opphører, for eksempel at skoens såle går i oppløsning, blir man ”klar over” brukstingen, ettersom den ikke er egnet for sin bruk lenger. Dette anskueliggjøres så i et kunstverk.

I redegjørelsen av brukstingen og kunstverket, benytter Heidegger seg blant annet av et maleri av Vincent van Gogh, som forestiller et par sko. I sin skildring av motivet viser han hvordan kunstverket setter fokus på bondeskoene, som er en bruksting, og dermed tydeliggjør den verdenen som skoene inngår i. En betraktning av motivet leder tankene over til skoenes eier, bondekona, som sliter og arbeider på åkeren hver dag, iført sine utgatte sko. Skoene er knyttet til jorden ettersom de består av jordens materialer samtidig som de er i direkte kontakt med jorden som underlag, når de utfører alle brukstingens største oppgave, som er å være tjenlige og pålitelige. Gjennom denne påliteligheten, hviler brukstingen i seg selv og lar sannheten om hva en bruksting er, komme til syne (Heidegger s. 33). ”Denne brukstingen tilhører jorden, og den bevares i

bondekonens verden. Ut av denne bevarte hjemhørighet fremstår brukstingen som i-seg-selv-hvilende” (Heidegger s. 32). For bondekonen er skoene så sant kun en bruksting, men som motiv for et maleri åpner de opp for oppdagelsen, eller forståelsen, av en verden og dermed også en sannhet. Det er først via verket, at brukstingens væren trer frem i sin helhet og avdekker sannheten om hva brukstingen *er*, mener Heidegger (Heidegger s. 34). ”Vi lot et verk fortelle oss hva en bruksting er. Dermed kom det, så å si underhånden, frem i dagen hva som er på ferde i verket: åpenbaringen av det værende i sin væren: sannhetens hendelse” (Heidegger s. 38).

Sannheten og verket

Sannhet forstår Heidegger i tråd med det greske *aletheia*, som betyr at noe fremtrer og avdekkes som det det er (Heidegger s. 35). *Aletheia* kan oversettes med ”ikke glemt, ikke skjult” (jfr. gresk *a* – ikke, og *lethe* – glemselens elv), og indikerer en avdekking som beror på det tildekkede (Rapaport 1997 s. 79-80). Heidegger holder verket frem som å være i besittelse av en helt egen evne til å vise det værende og la sannheten komme til syne. Å betrakte skoene eller en annen bruksting i seg selv, ville ikke gitt den samme innsikt som verket gir ved sin avbildning. Kunstverket fremholder tingene og lar dem tre frem for seg selv, og *som* seg selv, samtidig som det innbyr til refleksjon rundt deres tjenlighet og verden. Slik viser kunstverket oss hva tingene i sannhet er, og deres væren trer frem og avdekkes (Heidegger s. 34-35). ”Et værende, et par bondesko, kommer i verket til å stå frem i lyset av sin væren. Det værendes væren står frem i sitt lys” (Heidegger s. 35).

Består kunstverkets vesen dermed i å vise sannheten, spør Heidegger, for så foreløpig å slå fast at sannheten tilhører logikkens oppgave. Lysningen, av noe er avdekket, er en forutsetning for korrespondansesannhet. Estetikken oppgave derimot er å vise det skjønne. Videre argumenterer han for hvordan vi tydelig har sett hvordan verket holder frem tingenes væren ved at de opptrer som motiv for verket, og at verket dermed er i stand til å vise sannheten. I det minste fremtrer og gjengis tingenes allmenne vesen i verket (Heidegger s. 36). Men hva er så da kunstverkets allmenne vesen? Verkets idé er jo ikke å finne i stoffet det består av (det tinglige), og selve avbildningen av tingen er ikke tingen i seg selv (*das Ding an sich*). ”Et verk dreier seg altså ikke om en gjengivelse av et forhåndenværende enkelt værende, men snarere om en gjengivelse av tingenes allmenne vesen” (Heidegger s. 36). Likevel er verkets gjengivelse overbevisende nok, det avdekker det værende og setter sannheten i verk, som Heidegger beskriver ved bruk av diktet ”Romersk fontene” av C. F Meyer. Han understreker hvordan verket avbilder noe uten å fremtre i dets rette skikkelse

(Heidegger s. 36-37). Stoffet som utgjør det tinglige ved verket (stein, farge, toner) fremheves, når verden det representerer trekker seg tilbake. Dette skjer ved at samtidig som verket oppstiller verden, stiller det også frem jorden (Heidegger s. 49). Verket trer tilbake og lar jorden fremtre. Stoffet blir dermed tydeligere og vises fra sin beste side. ”Farvene tar til å lyse, tonen til å klinge og ordet kommer til å tale” (Heidegger s. 49).

Heidegger påpeker at til nå har kunstverket blitt betraktet som en ting med en kunstnerisk overbygning. I forsøket på å finne verkets virkelighet, har man vendt tilbake til dets tinglige kvaliteter som uten tvil er en del av verkets væren, men som ikke utgjør verket selv. Det er på tide å se nærmere på kunstverkets verksmessighet, for å komme nærmere verkets vesen, konstaterer han, og vender tilbake til sannhetens hendelse som finner sted i verket. ”Det som er det viktige, er at blikket begynner å åpne seg for at det verksmessige, det brukstinglige ved brukstingen og det tinglige ved tingen først kommer oss i møte når vi tenker det værendes væren” (Heidegger s. 39). Videre spør han, ettersom det værendes sannhet skjer i verket, hva sannheten selv er, ”når den til tider tildrar seg som kunst? Hva er denne i-verk-settelse av seg selv?” (Heidegger s. 40).

Sannhetens hendelse, verden og jorden

I sitt forsøk på å vise hvordan sannhetens hendelse er på ferde i kunstverket, opererer Heidegger med begreper av svært komplekse størrelser som illustrerer hvordan kunstverket åpner opp for det værendes væren (Heidegger s.40). Verden og jorden er fenomener som begge er tilknyttet og sammenflettet i kunstverket, og Heidegger beskriver hvordan jorden og verden er i konstant strid med hverandre. Denne striden lar noe fremtre og komme til syne i det noe annet holdes skjult, hvilket forårsaker at et dynamisk skifte av avdekkethet og tildekkethet forekommer i verket. Man kan forestille seg verket som et slags ”kompromiss”, eller formidlingspunkt, at de to kreftene står i et spenningsforhold til hverandre. ”I kraft av å oppstille en verden og fremstille en jord fullbyrder verket denne striden. Verkets væren består i en bestridelse av striden mellom verden og jorden” (Heidegger s.54). Slik vil harmoni opprettes via verket, og muligheten for åpenbaringen av sannheten finne sted. Heidegger beskriver resultatet av striden som en åpenbaring av en lysning, hvor det omkringliggende er mørklagt og verkets væren trer frem (Heidegger s.42). Denne striden som åpenbarer en lysning, er sannhetens hendelse i verket. Dette forløpet beskrives som en hermeneutisk prosess (Heidegger, innføring av Gadamer s. 116-117), hvor man stadig kommer nærmere inn på kunstverket og sannheten kommer til syne.

For å illustrere begrepene verden og jorden (og stille spørsmålet om sannhet), benytter Heidegger seg av et tempel. Her beskriver han hvordan tempelet forteller om en kultur og gir oss et innblikk i menneskenes verden. Med et tempelområde gir man den gitte plass hellig betydning og skaper rom for et vesentlig moment ved menneskenes verden (Heidegger s. 43-44). Likesom maleriet av skoene åpenbarer bondelivet og bondekonens verden, lar tempelet oss få innsyn i en verden. Verden er dermed den sfære man skaper, er født inn i, eller opplever. Den er de regler man danner og den virkelighet man forholder seg til (Den er vår forestillingsverden) (Heidegger s. 47). Verden er derfor ikke noe homogent. Hver kultur og hvert individ har sin egen verden, her på jorden. ”Der hvor vår histories vesentlige avgjørelser faller, hvor vi overtar og oppgir dem, hvor vi stiller spørsmål ved dem og igjen oppsøker dem, der verdner verden” (Heidegger s. 47).

Tempelet er knyttet til jorden. Det står på jorden og representerer menneskenes verden, hvor de bor på jorden. Steinen tempelet består i, malingen og lerretet med sporene etter penselstrøkene i eksempelet med bondekonens sko; dette er jorden. Jorden lar verden fremkomme. Fra steinens grove uberørthet uthugges de former som til sammen utgjør tempelets byggesteiner, som når det er oppreist fremstår som gudens hus og er et uttrykk for verden. Verden trenger jorden for å eksistere, for ikke å sveve bort i ingenting, likesom jorden trenger verden for å komme til syne. Den ene kan ikke eksistere uten den andre. ”Slik det står, åpenbarer tempelet en verden, og stiller den samtidig tilbake på jorden, som først med den trer frem som en trygg grunn” (Heidegger s.44). Men jorden må ikke betraktes kun som jordkloden, en planet med dens råmaterialer (Heidegger s.44). Heideggers beskrivelse av begrepet jorden fremtrer mytisk og som en slags urkraft (Heidegger, innføring av Gadamer s. 117). Verken verden eller jorden kan forstås som kun det jordslige eller det verdslige, i form av den kultur og det liv vi fører her på jorden.

Striden

Heidegger tillegger verden en egenskap av avdekking, samtidig som jorden er i besittelse av evnen til å tildekke. Verden og jorden er dermed konstant i strid med hverandre, samtidig som de er gjensidig avhengige av hverandre (Heidegger s. 53). Verden representerer åpenhet, mens jorden representerer fremtredelsen av det tillukkede og skjulende (Heidegger s. 43). Det må imidlertid understrekes at med *åpning*, menes den avdekningen som forekommer som følge av verdens kraft, men som er resultatet av stridighetene med jorden. *Avdekning* er i seg selv det værendes sannhet,

som skjer i verket (Heidegger s. 40). ”I kunstverket har det værendes sannhet i-verk-satt seg” (Heidegger s. 40).

Tempelet (kunstverket) lar verden og jorden komme til syne. Knyttet til jordens overflate og bestående av jordens materialer som tempelet er, fremvises dets tinglighet og ”jordslighet”. Samtidig er tempelet gudens hus. Det er skapt av menneskene i religionens tjeneste og overbevisning, og er slikt sett gjennomsyret av et *annet*, som er så mye mer enn steinen det består av og dets geografiske plassering. Den idé som er knyttet til bygget gjør plassen det står på til et ”sted”, en hellig grunn. Tempelet ruver i landskapet og lar tingene rundt komme til syne. Naturens krefter og skapninger kontrasteres mot tempelets bygg og hellighet. ”Det er først med tempelet, slik det står, at tingene får deres utseende og menneskene deres syn på seg selv” (Heidegger s. 45). Tempelet gir oss et innblikk i en verden, samtidig som det lar jorden tre frem. Verket blir dermed et slags krysningspunkt mellom verden og jordens motstridende krefter.

Heidegger beskriver dette møtet, striden mellom de to kreftene, som et støt som forårsaker en revne [*Riß*], og at i denne revnen kommer en lysning til syne. Denne lysningen er en åpning, hvilket vil si det avdekkede, og det er her i lyset, at det værendes sannhet befinner seg. Det er her sannhetens hendelse skjer (Heidegger s. 40). Lysningen viser oss det værende, men Heidegger påpeker at mørket som omkretser lysningen samtidig også er det værende. Forskjellen er at lysningen lar det værende tre frem, i mens mørket holder det værende skjult. Dette er striden mellom jorden og verden, tildekkethet og avdekkethet, som lar noe komme til syne i det noe annet skjules. Man kan kanskje sammenligne denne lysningen med en åpenbaring, et innblikk i noe som ellers er skjult for oss. Maleriet av bondeskoene er kun et maleri av et par sko, men ettersom vi studerer bildet og blir suget inn i det, får vi en idé om bondekonens verden. Bøndenes verden er der likefremt, men via vår betraktning av maleriet *verdner verden* (Heidegger s. 47). Verdens verden tydeliggjøres, ved at den blir fremholdt som eksempelvis motiv for et maleri. Verden kommer i kontakt med sin væren.

Sannhetens dobbeltkarakter

Heidegger går videre og fremholder at et verks væren betyr å oppstille en verden, slik vi har sett både med maleriet og tempelet. Det er nå svært tydelig at verkets væren består i mer enn dets tinglige underbygning. Verket er så sant en ting, men dette andre, som man gjerne kaller det kunstneriske ved verket, holder en verden opp i lyset og avdekker væren. Kunstverkets væren består

i å vise noe sant. ”Som verk oppstiller verket en verden. Verket holder verdens åpenhet åpen” (Heidegger s. 48). Det er via denne åpningen, som verket åpenbarer ved sin oppstilling av verden, at vi får tilgang til sannheten. Det værende, det som er, er sannheten. Men den hele og fulle sannhet kan ikke åpenbares i sin helhet for oss, som vi har sett med striden mellom avdekking og tildekking, ettersom det værende som ligger rundt lysningen er mørklagt. Det er i verket og dets væren som oppstilling av en verden og fremstilling av jorden, at denne striden åpenbarer en lysning, hvor sannhetens hendelse skjer. Sannheten i-verk-settes i verket.

Men hva er så sannhet, spør Heidegger. ”Sannhet betyr det sannes vesen” (Heidegger s. 56). Han har allerede etablert at sannheten skjer som avdekkethet, som er et resultat av den revnen som oppstår som følge av striden mellom verden og jorden. I denne avdekketheten befinner en lysning seg midt i det værendes væren, altså verket, som er sannheten. ”Det værende kan bare være som værende hvis det står inn i og ut fra denne lysningens lys” (Heidegger s. 60). Vi kan dermed en gang for alle slå fast, at sannhetens vesen er avdekkethet (Heidegger s. 62).

Likevel, lysningen er samtidig en tildekkethet. Idet noe fremtrer, skjules noe annet. Men selv det værende som kommer til syne i lysningen er tildekket, forklarer Heidegger. ”Den lysningen det værende står inn i, er i seg selv også en tildekkethet” (Heidegger s. 60). Det vil si at sannheten, forstått som avdekkethet, samtidig er tildekking. Sannheten er på samme tid u-sannhet (jfr. *Altheia*) (Heidegger s. 62). Denne dobbelheten av tildekking og avdekking kan forstås som en illustrasjon av vår mulighet til erkjennelse. Det værendes sannhet står aldri klart frem for oss. Den fremtrer delvis, eller lagvis, og lar oss erkjenne det værende idet et annet værende tildekkes. Slik kan vi aldri nå den hele og fulle sannhet, men via kunsten kan vi komme nærmere en forståelse og erkjennelse av værens væren. Verket åpner opp for muligheten til en dypere forståelse og holder væren opp foran oss. Sannheten skjer via verkets verk-væren, som består av striden som tilkjemper en avdekning av sannheten (Heidegger s. 63). Som beskrevet tidligere er dette en dynamisk prosess (Heidegger s. 61). ”Et værende presser seg frem foran et annet værende, det ene tildekker det andre, det ene fordunkler det andre, litt sperrer for mye, det enkelte forneker alt” (Heidegger s. 60).

Skapelsens, verkets og sannhetens vesen

Videre tar Heidegger opp skjønnheten, nærmere presisert som skinn, som en faktor som tilvirker sannheten. (Han har tidligere bemerket at estetikkens oppgave er å vise det skjønne). Skinn er

sammenføyningen av verket og det lys som opplyser værens selv-tildekkethet (Heidegger s. 64). Denne sammenføyningen skjer via verkets evne til å gå opp i sitt vesen på en ren og klarest mulig måte. Dess enklere det gjengitte fremstår som sitt vesen, dess mer umiddelbart og værende blir det mer værende (Heidegger s. 64). Fritt for all unødvendig pynt og utsmykning blir motivets væren lettere synlig og avdekket. ”Skjønnhet er en måte sannheten fremtrer på som avdekkethet” (Heidegger s. 64).

Slik har Heidegger kommet frem til at sannhetens vesen består i avdekkethet, hvilket skjønnheten i verket bidrar til. Verkets vesen består i at sannheten finner sted, samt dets skapt-væren. Først på dette punkt bringer Heidegger skapelsesprosessen og det tinglige tilbake i utredelsen om kunstverkets opprinnelse, og slår fast at et verk må bli skapt av en kunstner for å eksistere, på samme måte som et verk nødvendigvis må bestå av en tinglig materie. ”Hvis det er noe som kjennetegner verket som verk, er det jo nettopp dets skapt-væren. For så vidt som verket skapes og skapelsen trenger et medium ut fra og i hvilket den skaper, kommer også det tinglige inn i verket” (Heidegger s. 65). Verket skapes av kunstneren, og sannheten tilhører verkets vesen. Man må dermed forstå skapelsen ut ifra forholdet til sannheten (Heidegger s. 65). Igjen stiller Heidegger spørsmål ved sannhetens vesen. Hvordan går det til at sannheten skjer via verket? Og her tenker ikke Heidegger på striden og hendelsesforløpet som finner sted i verket, men snarere hvilket vesen sannheten har, ettersom det trekkes mot verket og etablerer seg i det. ”Hva er sannheten når den kan skje eller til og med må skje som kunst? I hvilken grad gis det kunst?” (Heidegger s. 66).

Heidegger dveler her ved det å skape, og trekker opp et skille mellom skapelse og tilvirking, i motsetning til hva den vanligste oppfatningen av grekernes begrep om *téchne* innbyr til. *Téchne*, presiserer Heidegger, betyr en måte å ha viten på, ikke å ha kunnskap om hvordan man lager noe i form av praktisk prestasjon (Heidegger s. 68-69). Og det å ha viten vil si å se, i betydningen av å ha sett det som er, det nærværende, som det virkelig er. Dette er igjen nært beslektet med avdekningen av det værende, som det tideligere nevnte greske begrepet *aletheia* omfatter (Heidegger s. 69). I den forbindelse skal man forholde seg til begrepet *téchne* ut ifra den greske forståelsen, hvilket vil si at viten er frembringelse av det værende, mener Heidegger (Heidegger s. 69). ”*Téchne* bringer det nærværende som sådan ut av tildekningen og bringer det uttrykkelig inn i sitt utseendes avdekkethet” (Heidegger s. 69). Håndverkeren og kunstneren har til felles at de begge via frembringelsen lar det værendes allmenne vesen tre frem, men denne fellesnevner vil ikke si at den kunstneriske skapelsen utgår fra det samme sted som den håndverksmessige. ”Det som ser ut som håndverksmessig tilvirkning i verket er av en helt annen art. Denne virksomheten bestemmes og

stemmes helt igjennom av skapelsens vesen, og den forblir også holdt tilbake i dette” (Heidegger s. 69).

Ettersom skapelsens vesen ikke kan forstås gjennom håndverket, vender Heidegger blikket tilbake mot verket igjen, under overbevisningen om at skapelsens vesen bestemmes av verkets vesen (Heidegger s. 70). Her blir vi igjen vitne til en av Heideggers mange forklaringer på hvordan fenomener henger sammen som sirkelbevegelser. På samme måte som han slår fast at kunsten, kunstneren og kunstverket trenger hverandre for å eksistere, hevder han nå at skapelsens vesen og verkets vesen er gjensidig avhengige. ”For selv om verkets skapt-væren står i et visst forhold til skapelsen, så må vel skapt-væren som skapelsen bestemmes ut fra verkets verk-væren” (Heidegger s. 70). På dette grunnlaget definerer han skapelse som ”å la noe fremgå i noe frembrakt”, samtidig som han beskriver prosessen ved at et verk blir skapt og blir til verk, som ”en måte sannheten blir til og skjer på” (Heidegger s. 70). Med dette har Heidegger igjen geleidet oss tilbake til sannhetens vesen, hvilket inkluderer skapelsen og verket som vi har sett inngår i hverandre, samt at sannheten finner sted i verket.

Sannheten og kunsten

Sannheten skjer ikke gjennom vitenskapen, fordi vitenskapen er ”et allerede åpnet område”, forklarer Heidegger og avgrensner dermed sannhetens område. Sannheten innretter seg i verket som et resultat av en frembringelse av det værende inn i det åpne. Som vi har sett forstås frembringelse som skapelse, hvilket avbilder det nærværendes allmenne vesen og er kilde til sannheten. Skapelse er altså unnfangelse og uthentelse i forhold til avdekketheten. Et verk blir til et verk ved at frembringelsen bringer frem det værendes åpenhet, som jo er sannheten (Heidegger s. 72-73).

Sannheten har ikke en egen eksistens i forkant av verket, som velger å innrette seg i verket. Snarere er det slik at åpningen, denne værens lysning og innretningen i den, hører sammen. Det værende, sannheten, kan ikke eksistere utenfor det værendes åpenhet, ettersom det er her muligheten for det nærværende etablerer seg, fremholder Heidegger (Heidegger s. 72). ”Sannhetens i-verk-settelse av seg selv er en vesentlig måte sannheten innretter seg på i det værende den selv har åpnet” (Heidegger s. 72). Striden og den lysningens åpning den skaper, er en måte sannheten går til og skjer på. I lysningen innretter sannheten seg, som et resultat av sannhetens ”dragning mot verket” (Heidegger s. 72-73). De stridende parter i verket, verden og jorden, representerer en mulighet for

sannheten til å befinne seg midt i det værendes åpning. ”Sannheten innretter seg i verket. Sannheten kommer til uttrykk kun som den strid mellom lysning og tildekning som fremtrer ved det at verden og jorden står mot hverandre. Sannheten vil utspille seg i verket som en slik strid mellom verden og jorden” (Heidegger s. 73-74).

Revnen

Det er via striden at en enhet mellom jorden og verden tilstrebes, poengterer Heidegger og begir seg ut på nok en skildring av striden. Når verden åpner seg trer jorden frem, så i betraktningen av verket vil jorden dekke for verden idet den åpner seg. Idet man ser forbi fargene, formene, teknikk og motiv, vil verdenen bak vise seg. Men så snart dette skjer, er jorden tilbake med sin selv-tillukkethet og egenskap av å være stadig skjulende (Heidegger s. 74). Som vi allerede vet, resulterer striden i en revne. Her beskriver Heidegger at denne revnen ikke må betraktes som en revne i forståelsen av en kløft, ettersom revnen ikke betegner noe som er splittet og revet fra hverandre, men snarere som et merke etter stridens avdekking av lysningen, som er oppnådd i fellesskap av de motridende krefter (Heidegger s.74). ”Striden er ingen revne [*Riß*] på samme måte som en kløft. Den er snarere de stridendes inderlige tilhørighet til hverandre (Heidegger s.74). Denne kløften er et grunnriss, sier Heidegger, et ut-kast som tegner grunntrekkene til hvordan det værendes lysning åpner seg” (Heidegger s. 75). Her innretter sannheten seg.

Denne revnen må stilles frem fordi revnen, eller risset, er en sammenføyning mellom verden og jorden. Revnen er dermed gestalten (ge = sammen, -stalt = oppstilt) av verket som fremtrer når det opp-stiller og frem-stiller seg selv. Sannheten er fastsatt i verkets form, som utgjør en del av verkets væren. Revnen, som er sammenføyet på grunn av kreftenes samhörighet og som skaper rom for lysningen, er ”en fuge for sannhetens skinn” (Heidegger s. 75). ”Skapt-væren har åpenbart seg som en væren fastsatt av striden – en fastsatt-væren – gjennom revnen i gestalten” (Heidegger s. 78). Hva er så kunsten? Her kan man igjen minne om at kunstens vesen er sannhetens i-verk-settelse. Heidegger gir dette svaret: ”Kunsten er fastsettelsen av sannheten slik den selv innretter seg i gestalten” (Heidegger s. 85). Men hvordan sannheten skjer, blir til en hendelse, er ved å sette i gang verk-væren, hvilket skjer som bevaring. Bevaringen går ut på å la verket være verk. Nærmere presisert som: ”å stå inn i det værendes åpenhet som skjer i verket” (Heidegger s. 79-80). Et verk trenger både det skapende og de bevarende for å kunne eksistere. Kunsten utgjør dermed den skapende bevaring av sannheten i verket. Heidegger konkluderer med at kunsten er ”sannhetens

vorden og vøren” (Heidegger s. 85).

Diktingen som stifter av sannheten

Heidegger kommer deretter inn på diktekunsten og fremsetter den til å være årsaken til at sannheten som lysning og tildekning av det værende skjer, i og med at sannheten diktes (Heidegger s. 86). Det er da nærliggende å regne språket som den sanne sannhetsbærer, men dette er altså ikke riktig, selv om ”språket bringer det værende inn i det åpne som værende” (Heidegger s. 88). Imidlertid er ikke språket diktning, det er derimot en *urpoesi* i følge Heidegger. Poesien derimot er den opprinnelige diktning. ”Poesien tildrar seg i språket fordi språket bevarer diktningens opprinnelige vesen” (Heidegger s. 90). Kunstens vesen er altså diktingen. Dermed ikke sagt at *poesien* er kunstens vesen. All den tid sannheten ankommer det værende som sådan, er all kunst i sitt vesen diktning (Heidegger s. 86). ”Diktningens vesen er imidlertid stiftelsen av sannheten. Stiftelsen er imidlertid bare virkelig i bevaringen” (Heidegger s. 91).

Heidegger anser striden mellom verden og jorden til å være en slags begynnelse, eller skapelse, av historiske hendelser. I denne revnen som striden forårsaker, hvor lysningen kommer til syne, skjer et støt inn i historien. Slik blir kunstverket også en kilde til at historien og tradisjoner skapes (Heidegger s. 93-95). ”Kunsten er kunstverkets opprinnelse, dvs. opprinnelsen til både de skapende og bevarende, hvilket vil si et folks historiske tilværelse. Det er tilfelle fordi kunsten i sitt vesen er en opprinnelse; en spesiell måte gjennom hvilken sannheten blir værende på, dvs. blir historisk” (Heidegger s. 95).

Kunstverkets opprinnelse

I *Kunstverkets opprinnelse* tillegger Heidegger kunsten en rolle av enorm viktighet. Kunsten blir fremstilt som selve bæreren av sannhet, et medium hvor menneskene kanskje kan få innblikk i denne værens vøren, som er sannheten. Kunsten er for Heidegger meningsbærende, i ordets dypeste forstand. Den er ikke tom og overfladisk, og selve motsatsen til hva som kan betraktes som overflødig. Som vi har sett er kunsten nødvendig ifølge Heidegger, for at sannhetens hendelse skal kunne skje.

Selve oppbygningen av *Kunstverkets opprinnelse* fremstår som en slags sirkelbevegelse, som i seg selv utgjør en hermeneutisk tilnærming til hva teksten søker å uttrykke. De ulike delene, som beskrivelsen av verden og jorden, blir stadig mer detaljert etter hvert som man beveger seg videre og dypere inn i verket. En mulig, om enn kanskje dristig sammenligning, er så anse oppbygningen av *Kunstverkets opprinnelse* på samme måte som Heidegger beskriver hvordan sannheten kommer til syne i kunstverket, etter hvert som man kommer dypere inn i det.

Helheten fremtrer stadig klarere, eller muligens mer uklart, i det man forsøksvis henger med på utredningen om hvordan sannhetens hendelse finner sted i kunstverket. Ettersom Heidegger fremhever diktingen som den kunstformen som renest er i stand til å formidle sannheten, og språket er urpoesien som bevarer diktingens opprinnelige vesen, er det fristende å betrakte *Kunstverkets opprinnelse* på denne måten. Heideggers tekst utgjør selv et (kunst)verk hvor sannhetens hendelse skjer. Det er de samme prosessene som arbeider innenfor *Kunstverkets opprinnelse*, som de han beskriver til å være virkende i kunstverket. Opplevelsen som leser, består i å være utsatt for detaljer som holdes skjult, for så å bli avdekket ved en senere anledning. Heideggers språk og resonnement tyller en inn i et nett av påstander som så snart de er etablert, rykkes opp med roten igjen og endres. I kraft av denne utviklingen, kommer man stadig dypere og nærmere inn på forståelsen av verket i sin helhet.

Fra relativt simple og åpenlyse stadfestelser av hva en ting er, via poetiske skildringer av ulike kunstverk, leder Heidegger oss frem mot en avdekking av hva som hender i verket. Man kan kanskje hevde fra et subjektivt ståsted, at sannhetens hendelse åpenbarer seg for oss i *Kunstverkets opprinnelse*, på samme måte som Heidegger holder den til å gjøre i kunstverket.

Metafysikk?

Kunsten fremstilles så avgjørende for vår mulighet til erkjennelse, at den nærmest får religiøs karakter. Hans skildring av striden mellom verden og jorden kan gi assosiasjoner til skapelsesprosessen hvor kunstverket er en slags formidler av Sannheten (Gud). For å trekke en linje bakover i kunsthistorien, synes enkelte av hans betraktninger å kunne sammenlignes med tidligere kunstsyn. Heidegger beskriver striden om avdekking og tildekking, hvor noe kommer til syne i det noe annet blir skjult, som flere lag eller slør som blir lettet på, for å komme nærmere sannheten. Som kjent betraktet man maleriet i middelalderen som en slags portal opp mot erkjennelsen av Gud,

hvor maleriet fungerte som et slør mellom den jordlige verden og Guds rike. Platons forestilling om idéverdenen og menneskenes verden (skyggeverdenen) knytter an til den samme tanken om hvordan det finnes en annen ”væren” som er skjult og utilnærmelig for menneskene. Kun via middelalderens bibelstudier og bønn, eller antikkens filosofi, kunne man henholdsvis nærme seg Gud, eller ifølge Platon; klatre høyere oppover stigen hvor forståelsen for idéverdenen fremtrer stadig klarere. Å transcendere skillet mellom de to verdener via hengivenhet i forhold til de rådende forestillinger, ble betraktet som selve nøkkelen til å bli innviet i den metafysiske væren (men å bli fullstendig innviet var umulig).

Til tross for at verket fremsetter en mulighet for metafysisk betraktning, ville nok Heidegger ha satt seg imot denne måten å tilnærme seg teksten på. Han tok avstand fra metafysikken og refererte til den som ”værensglemsel” (Heidegger *Oikos og techne*, etterord Arnfinn Bø-Rygg, s.113). Heidegger ville ”overvinne” metafysikken; den fore-stillende tenkning. I og for seg er dette det totalt motsatte av hva Heideggers ambisjoner med teksten antyder. Kunsten skal vekke til live denne glemte væren, den skal fungere som en slags katalysator. Dersom metafysikken for Heidegger er en slags hvilepute som forhindrer menneskene ifra å få tilgang til den skjulte væren, så kan man anta han mener man burde ta avstand fra en slik betraktning. Til forskjell fra å skille mellom væren og det værende, anser Heidegger det til å være samme sak. Han deler ikke opp verdensbildet i et metafysisk og et jordslig plan. ”Væren stifter det værendes væren, det værende er værens værende” (Heidegger *Oikos og techne*, etterord Arnfinn Bø-Rygg s. 114).

Det må bemerkes at Heidegger var svært begeistret for Nietzsches nihilisme (Heidegger, innføring av Gadamer, s. 137). Nietzsche fremla tanken om at ved å oppgi gudstroen, ville menneskene kunne yte og skape mer, uten religionens begrensende tendenser til å lede oppmerksomheten bort fra den jordslige tilværelse (Wikipedia, 3. Friedrich Nietzsche). Man kan med andre ord trekke som konklusjon at *Kunstverkets opprinnelse* ikke kan anses som et talerør for et religiøst kunstsyn, hvor Guds sannhet formidles. Snarere er kanskje den sannheten Heidegger fremmer mer i kontakt med en slags urkraft, eller innerste virkelighet, som jorden er en bevarer av. Den del av væren som ligger skjult. Likevel er det interessant å se hvor stort rom teksten skaper for en metafysisk fortolkning. Heideggers måte å fremlegge sitt syn på kunsten; språket og skildringene, må trygt kunne påstås å være langt ifra nøkternt.

Heidegger og den moderne kunsten

Heidegger har åpenbart et optimistisk syn på kunsten, så lenge det er den «store kunsten» man forholder seg til (Heidegger, innføring av Gadamer s. 135-136). Hvordan Heidegger ville forholdt seg overfor dagens kunst, stiller seg i et annet lys. *Kunstverkets opprinnelse* ble som kjent skrevet i 1936. Riktignok hadde kunstfeltet erfart spenstig eksperimentering i form av surrealisme, kubisme og dadaismens anti-estetikk, men man var fremdeles uvitende om de store omveltninger som skulle finne sted etter annen verdenskrig. Etersom Heidegger presiserer at kunstsynet han fremmer i teksten er basert på de store kunstverkene, kan man kanskje anta at han anså tidens tendenser som krusninger i vannflaten, snarere enn opptakten til en flodbølge som kom til å fornye hele kunstfeltet. Eksempelene han benytter seg av er som kjent et dikt, et tempel og et realistisk maleri, og han tillegger kunsten evnen av å kunne skape et støt inn i historien, hvilket definerer og stadfester tiden.

Likevel må det påpekes at Heidegger ikke kun lot seg begeistre over kunstverk fra tidligere tider. Selv om det gis tydelig inntrykk av at Heideggers anerkjennelse er forbeholdt kunst som ”går opp i sitt vesen på en ren og klarest mulig måte” (jfr. s.25, Heidegger s. 64). ”Fritt for all unødvendig pynt og utsmykning blir motivets væren lettere synlig og avdekket” (Heidegger s. 64). Dette kan tolkes som en fremheving av den realistiske stilart, og en slik påstand ville finne sin bekreftelse gjennom eksempelet med van Goghs maleri. Men hva vil det egentlig si at kunstverkets evne til å gå opp i sitt vesen er bestemmende for dets evne til å fremholde sannheten? Heidegger likte godt de mer ekspresjonistiske uttrykkene til dikteren Georg Trakl og billedkunstneren Paul Klee. Cezanne er også viet stor oppmerksomhet fra Heidegger, ettersom kunstnerens tilnærming til sannheten ved å vise denne via sitt nybrytende perspektiv i maleriet, vekket Heideggers interesse og anerkjennelse.

Dersom man snur litt på det, og betrakter kunsten som *sin tids* ”landemerker”, er det kanskje ikke umulig at han ville holde dagens moderne kunsten til å være i besittelse av de samme egenskaper som ”den store kunsten”. Verden og jorden fremstår som evige begreper innen Heideggers terminologi, og det fremkommer ingen åpenbar grunn til at selv om kunstens uttrykk har endret seg betraktelig i tiden etter *Kunstverkets opprinnelse* ble skrevet, så skulle kunsten miste denne særegne posisjonen til å kunne utsi noe om vår væren og det værende. I takt med tiden har kunsten endret seg, men innholdet er forhåpentligvis det samme. Kontemplasjon over dagens kunst vil kanskje kunne si oss like mye om en verden og jorden i dag som den gang da, om enn i andre ordelag.

Kunstens evne til å fremholde sannheten om vår skjulte væren ville om mulig fortone seg noe

annerledes i dag. Adorno mente at kunsten viste sin tid, at vår tilværelse reflekteres i kunsten og at dette nettopp er kunstens oppgave. Vi skal videre se hvordan han på tampen av sitt virke framsatte teorien om kunstverkenes gåtekarakter; hans oppfatning av verkenes evne og mulighet til å formidle en sannhet.

Theodor W. Adorno og kunstverkets gåtekarakter

Heideggers måte å behandle kunsten på får et motsvar 34 år senere av Adorno, i hans post-humt utgitte verk *Estetisk teori*. Mens Heidegger har en urokkelig overbevisning om at kunsten sitter på selve nøkkelen til åpenbaringen av sannheten, er Adorno noe mer kritisk innstilt. Dette vil jeg påstå er gjennomgående, ettersom de på et grunnleggende plan muligens er enige. Med dette mener jeg at de deler en felles plattform, hvor kunst blir fremholdt som en kilde til sannhet (Hammer 2002 s. 92). Sannhetsbegrepet de opererer med er vel og merke bestemt forskjellig, og ettersom jeg ovenfor har foretatt en presentasjon av Heideggers sannhetsbegrep, skal jeg videre gjøre rede for Adornos syn på kunsten og hans begrep om sannhetsgehalten.

Sannheten i kunsten hos Heidegger og Adorno

Det er påfallende, om enn ikke særegent, hvordan de begge beskriver betraktningen av kunstverket som en akt hvor man er vitne til at kunstverket skjuler og viser seg på samme tid. Man kan aldri oppfatte kunstverket i sin fulle helhet, fordi idet noe trer frem, trekker noe annet seg tilbake. Heidegger beskriver dette som flere lag i verket; den etterhvert velkjente striden mellom verden og jordens krefter. Adorno benytter seg av fiksérbildet for å illustrere prosessen; idet man får øye på et motiv, skjuler det andre seg, og omvendt (Adorno s. 216). Ingen av dem anser kunstverk for å være kun det man ser, det være seg en skulptur, musikk eller maling på et lerret. Som så mange andre ville sagt seg enige i, anser de kunstverkets karakter for åpenbart å være i besittelse av ubestemte kvaliteter. Adorno beskriver denne siden ved verkene som et Annet, dette *mer*, som gjør at kunstverk skiller seg fra *den blotte væren* (Adorno s.143-147). ”I ethvert genuint kunstverk er det noe som viser seg, men som ikke finnes” (Adorno s. 150)⁹.

⁹ Dette er selvsagt ikke noe nytt under solen, i årtusener har kunstverk blitt til nettopp til det formål å representere det hellige. Kunstens status utspringer ikke fra dens rent dekorative egenskaper, ettersom den da ville blitt kategorisert som overfladisk pynt. Nettopp dette hellige eller mystiske aspektet som blir tillagt kunsten, er dens levebrød. Fjerner man dette, er det høyst trolig at kunstens eksistens ville opphøre.

Tradisjonen tro holder Heidegger kunstverket frem som en sannhetsbærer, som en slags hemmelig portal til et sted, eller tilstand, hvor man kan få innblikk i sannheten. Adorno beskriver kunstverket som i besittelse av en gåte menneskene ikke klarer å finne løsningen på, ettersom svaret ser ut til å ha gått tapt for oss. De legger begge til grunn en overbevisning om at kunsten inneholder et svar, en sannhet, som ikke er umiddelbart tilgjengelig, og går ut ifra at kunsten har bevart noe som er gått tapt for menneskene. For Heidegger fortøner det seg som noe som fremdeles er mulig å gripe. For Adorno har sannheten etterlatt seg et spor i kunsten, et avtrykk som vitner om sannheten, men som man samtidig ikke kan få tilgang til. Svaret på gåten kunsten representerer, er dens sannhetsgehalt, mener Adorno. Hva dette innebærer, vil jeg komme inn på i det følgende.

Naturen og mennesket. Sublimitet.

Adorno anser masseindustrien, rasjonalismen og det kapitalistiske samfunnet til å ha frarøvet menneskene deres evne til å være i kontakt med naturen, og dermed også kunsten. Naturen er blitt temmet og underlagt menneskenes tvang over den. Industrialiseringen har bidratt til at naturen er en ressurs, og dens mytiske kraft, dens sublimitet, er blitt fortrent til fordel for opplysningen. Slik har man satt i stand en "avfortrylling" av naturen, samtidig som opplysningen har mislykkes i sin opprinnelige intensjon om å fremme menneskelig lykke og frihet (Flodin 2009 s. 25,32). Her mener Adorno at kunsten spiller en viktig rolle, fordi den evner å gi stemme til den undertrykte naturen, og kan kanskje dermed bidra til forsoningen mellom den og menneskene, ved allegorisk å peke på muligheten til en slik forsoning (Flodin s. 14, 35, 44, 111). "[I] konsten kan vi skynta den frihet som skulle kunna bli verklighet om vi reflekterade över och erkände att vi också är natur" (Flodin s. 94).

Kunsten er i besittelse av et minne om hva som har blitt ofret, og kan gi uttrykk for opplysningens bakside (Flodin s. 50). Dette gjelder riktignok den autentiske kunsten, som Adorno beskriver som den kunst som reflekterer over seg selv og er bevisst sin egen tilvirkethet (Flodin s. 19). Kun den kunst som er klar over sin egen uvirkelighet, sin in-autentisitet, kan uttrykke de uheldige virkningene av opplysningen. "Att uttrycka inautenticitet är ett element av dissonans, av brutenhet. I det avseendet är Adornos konstbegrepp värderande: autentiska konstverk är konst medan konstverk som misslyckas med att ge uttryck åt opplysningens baksida inte är konst i egentlig mening"

(Flodin s. 19). Det er den moderne subline kunsten¹⁰ som kommuniserer motsetningene mellom menneskene og naturen, hevder Adorno, samtidig som den avslører slektskapet mellom dem og holder frem naturens lidelser som er forårsaket av fornektelsen av dette slektskapet (Flodin s. 113).

Sublimitet er ifølge Adorno en forutsetning for at noe kan kalles kunst. Uten denne kvaliteten reduseres det til kunsthåndverk (Hammer s. 116-117). Men hva han legger i begrepet, fortøner seg noe annerledes enn hvordan tidligere teoretikere (f.eks Kant) har behandlet det. For Adorno handler ikke det sublime om den overveldende følelsen man får av å betrakte den voldsomme naturen. Snarere underbygger hans oppfatning av begrepet påstanden om distansen som har oppstått mellom menneskene og naturen (Hammer s. 117). ”Følelsen av noe uendelig eller overveldende ved synet av stjernehimmelen er simpelthen et uttrykk for vår egen fornufts nær sagt guddommelige distanse fra naturen” (Hammer s. 117).

Det naturskjønne

Adorno legger veien om det skjønne for å forklare hva han legger i begrepet om sublimitet, men heller ikke ”det skjønne” forfølger han i tradisjonell forstand. Han bringer det naturskjønne inn på banen, og hevder at det skjønne uttrykker en truende annerledeshet som rokker ved subjektets følelse av enhet og beherskelse (Hammer s. 118). Det er det naturskjønne som uttrykker denne annerledesheten, og selv om det naturskjønne etter Kant har blitt avvist som irrelevant i den estetiske diskusjonen, holder Adorno dette frem som hva det avanserte kunstverk søker å etterligne (Hammer s. 118). Man kan si at kunsten mimer distansen mellom menneskene og naturen. Estetikk for Adorno, er med andre ord ikke kun det tilvirkede. Det naturskjønne har blitt fortrent som følge av industrialiseringen, menneskene fornektet det de ikke kan beherske, og det naturskjønne kan ikke begripes ved ren betraktning.

Via en metafysisk tilnærming kan vi derimot forsøke å gripe det naturskjønne hevder Adorno, og fremhever stillheten som en innfallsport. Men idet vi forsøker å beskrive hva vi ser, å tvinge naturskjønnheten under vårt rasjonelle språk og virkelighetsverden, viker skjønnheten. ”Den kan ikke forstås eller utsies” (Hammer s. 119). Det naturskjønne ligger utenfor vårt begrepsapparat, det er noe ikke-identisk som faller gjennom det identitetssettende begrepets masker.

¹⁰ Det skjønne og det sublime i kunsten er for Adorno ikke knyttet til epoker. Snarere er det karaktertrekk i kunsten selv (Flodin s. 114).

I likhet med Benjamins begrep om aura, som for Adorno antyder ”en objektiv betydning hinsides enhver subjektiv intensjon”, har det naturskjønne en allegorisk status: Det peker utover det gitte slik det fremtrer gjennom vår identitetstenkning og vitner om ”objektets forrang” i erfaringen. Dette vitnesbyrdet kan også betraktes som et løfte – en til-tale på et ikke-menneskelig språk – hvormed tingene selv, deres uuttømmelighet, kommer til uttrykk. I en slik til-tale viker den menneskelige tid, våre prosjekters tid, tilside og lar oss erfare en mer grunnleggende tid (Hammer s. 119).

Det sublime kan kun erfares på trygg avstand hvor mennesket opplever å ha kontroll til tross for naturens krefter. Her er Adorno enig med Kant og Burkes uttalelser om det sublime. Men han beskriver at den natur som er mulig for oss å nyte på avstand ikke er den virkelige naturen, det er kun skinnet som henter til den natur som fremdeles ligger skjult for oss (Hammer s. 120). For at vi skal kunne oppleve naturen som vakker og storslått, er det en forutsetning at vår følelse av naturbeherskelse er intakt. Derfor vil menneskene aldri kunne erfare den virkelige naturen, på grunn av den avgrunn som har oppstått mellom naturen og mennesket.

Som nevnt ovenfor forsøker kunsten å gi stemme til naturen ved å gi den et estetisk uttrykk. Kunsten mimer det naturskjønne, og er selv stum (Hammer s. 121). Den bærer på den samme stillheten, den samme ubegripeligheten og annerledesheten som naturen gjør. Men det er kunstverkets forsøk på å få naturen i tale som knytter dem sammen, og som definerer det avanserte kunstverk. ”Det Adorno vil frem til, er at den samme ubegripeligheten eller undefinerbare annerledesheten som preger det naturskjønne, også karakteriserer det vellykkede modernistiske verk” (Hammer s. 121). Det er gjennom kunstverkets stillhet, ved at det ikke utsier det det har å si, at kunstverket uttrykker seg. Kunsten har unnsloppet de moderne samfunnsmekanismenes tvingende grep, og er derfor i en særposisjon, hvor den indirekte er i stand til å formidle lidelsen som har oppstått på grunnlag av opplysningen og industrialiseringen. Kunsten blir dermed en sannhetsbærer. (Hammer s. 122). ”[...] kunsten, i alle fall når den er på sitt mest progressive, er i stand til å trenge gjennom fremmedgjøringen og på unikt vis fremsette sannheten om menneskets grunnbetingelser i det moderne samfunn” (Hammer s. 111). Men kunsten kan ikke fremsette sannheten gjennom ren avbildning, på samme måte som vi ikke kan erfare det naturskjønne gjennom ren betraktning. Virkeligheten vi lever i er usann og uforsonet, hevder Adorno. Derfor kan ikke kunsten holde frem vår virkelighetsverden under sannhetens lys, gjennom naiv gjengivelse.

Sannhetsgehalten i kunsten

Dette forholdet mellom natur og kunst er vesentlig for forståelsen av kunstens sannhetsgehalt (Flodin s. 76). Ved at kunsten forsøker å gi stemme til naturen, ønsker den å si oss noe om den tapte væren og fremholde det sanne ved den, som vi ikke lenger har kjennskap til. Det må understrekes at sannhet for Adorno ikke er noe evig, bakenforliggende ”første”, men noe som utvikles i historien (Flodin s. 53). Det samme gjelder kunstens idé (Flodin s. 64). Den sannheten som kunsten forsøker å formidle, ønsker å si noe om vår verden; tingenes tilstand, ettersom vi har mistet kontakten med naturen. Kunsten preges av en dobbelthet, hvor uttrykket gir skinn av en sannhet, som ikke er tilgjengelig. ”I den diskursive erkjennelsen er det sanne utilsørt, men uten at den har det av den grunn; den erkjennelsen som kunsten er, har det, men som noe inkommensurabelt med den” (Adorno s. 224). Samtidig som kunsten forsøker å forsone menneskene og naturen, vitner den om den uforsonte tilstanden ved å gi skinn av den. Kunsten makter ikke å fremholde sannheten på grunn av distansen mellom menneskene og naturen, derav skinn, ettersom kunsten ikke kan tale til oss direkte.

Som hos de tyske romantikerne åpner den estetiske erfaring for en slags erstatningsmetafysikk – en redningsplanke som kan tilby oss alt det som verden utenfor nekter oss: sannhet, mening, overskridelse, uttrykk. Men samtidig som kunsten for en stakket stund låner oss tilbake vår tapte virkelighet (om enn som skinn alene), brukte Adorno den til å avlese samfunnets indre motsigelser og fortrenge lidelse. Kunstverket bærer vitnesbyrd om tingenes tilstand – ikke ved å avspeile virkeligheten, men ved å avsløre og dekode den (Hammer s.101).

I likhet med det naturskjønne som ikke kan beskrives uten at skjønnheten forsvinner, kan heller ikke kunsten gripes på rasjonalitetens premisser. Derfor forsøker kunsten å nå tilbake til et naturens språk som er gått tapt i vår moderniserte verden. Begrepene vi benytter oss av er ikke-identiske med objektene de søker å definere (Flodin s. 54). Dette er en konsekvens av det rasjonelle språket, som ikke evner å uttrykke det ”mer” ved begrepens objekter (Flodin s. 54). På samme måte er sannhetsgehalten i kunsten ikke-identisk med sannheten. Kunstverkene uttrykker negasjonen av ikke-identiteten, via sin stillhet. Kun slik, ved å ikke utsi sannheten, kan kunstverkene taust mime den språklige natur. Sannhetsgehalten retter vårt fokus mot kunstverkens ikke-identitet, og dermed også menneskenes og språkets ikke-identitet, men man kan aldri få øye på denne ikke-identiteten direkte.

Adornos begrep om mimesis avviker fra tradisjonen. I stedet for å anse kunstverkene som kopier, en etterligning av diverse motiver fra vår materielle og åndelige verden, mener Adorno at kunstverkene

etterligner seg selv. Kunsten er selv-identisk, men samtidig ikke-identisk med våre begreper om den. Utenom dens tilvirkede tinglighet kan ikke kunsten innordnes under våre vante begreper. Dette lagde aspektet som vi enklest kan forholde oss til, malingen, lerretet, teknikken, er samtidig det som utgjør det illusoriske aspektet. Kunstverkene fremsetter en illusjon, og paradoksalt nok er det her sannheten ligger. Det tinglige ved verket er skinnet. "Skinn" kan man som kjent forstå som "ham", men også som noe som skinner, eller er et gjenskinn av noe. Innenfor Adornos estetikk må man forstå begrepet som alt dette på én gang, for samtidig som det tilvirkede utgjør verkets "ham", så gir også kunstverket skinn *av* noe. Kunstverket gir uttrykk for noe det selv ikke er og som transcenderer det tinglige (Flodin s. 123). Dette skinnet som kommer til syne via det tinglige, kunstgjorte, gir et skinn av den væren man ikke er i kontakt med lenger. Her viser sannhetsgehalten seg, som svar på det gåtefulle i verket. Ved å komme til syne negerer sannhetsgehalten kunstverkets tilvirkethet, og kaster lys over alt det som kunsten selv ikke er, men ønsker å formidle. Man kan si at ettersom kunsten er seg selv bevisst sin egen in-autentisitet som følge av det lagde aspektet ved den, så er sannhetsgehalten dens forsøk på å befri seg fra det tinglige ved å negere seg selv.

Det er de autentiske kunstverkene segl, at det de viser, viser seg slik at det ikke kan være løgn, men likevel uten at en diskursiv dom skulle kunne komme i nærheten av deres sannhet. Men er det sannheten, så opphever den kunstverket sammen med skinnet. Det er ikke tilstrekkelig å bestemme kunsten som estetisk skinn: når kunsten er sann, er det ved å gi skinn av noe som ikke skinner (Adorno s. 233).

Gåtekarakteren

I og med at kunsten etterligner seg selv, så mimer den sitt også sitt eget tap, hevder Adorno, og refererer til splittelsen mellom naturen og menneskene. I jevn takt med det moderne samfunnets fremvekst, har kunsten blitt fremmedgjort og uforståelig, den makter ikke å imøtekomme kravet om anskuelighet og rasjonalitet. Idet man forlanger et svar av kunsten, svarer den med en taus spørren og reflekterer spørsmålet tilbake til oss (Adorno s. 215-216). Dette utgjør kunstverkene gåtefulle karakter, ifølge Adorno. "Kunstens gåtefulle bilde er konfigurasjonen av mimesis og rasjonalitet" (Adorno s. 225). Gjennom gåten forsøker kunsten å vise at kunsten ikke er i stand til å uttrykke det den egentlig ønsker å si. Han hevder at kunstverkene ikke må betraktes som hermeneutiske objekter, men at "det en i dagens situasjon skulle forsøke å begripe, er deres ubegripelighet" (Adorno s. 210). Kunsten er til dels uforståelig fordi den representerer denne verden, en væren, som har gått tapt for oss som følge av modernitetens ringvirkninger. En konsekvens av utviklingen er at man har sluttet å undre seg og stille spørsmål ved den væren som kunsten ser ut til å ha tilgang til

(Adorno s. 224). Som resultat fremstår kunsten som uforståelig for menneskene, noe kunsten forsøker å motvirke ved å fremsette gåten og gi et skinn av sannheten som gjenspeiler tapet. ”Svakt, med en geberde som liksom fort blir trett, søker kunsten å gjøre dette godt igjen. A priori får den menneskene til å undre seg [...]” (Adorno s. 224).

Menneskene forsøker å tvinge et konkret svar ut av kunstverkene som samsvarer med den rådende rasjonaliteten, hvilket resulterer i gjensidig frustrasjon (Adorno s. 215). Kunsten evner ikke å besvare spørsmålene menneskene stiller. Via gåten henvises det til umuligheten ved at kunstverkene skulle være i besittelse av konkrete svar om mening og sannhet. ”Det er spørsmålet etter det absolutte som ethvert kunstverk reagerer på ved å slå fra seg den diskursive formen for svar” (Adorno s. 226). Dette innebærer opplevelsen av det skjulte. Det vil alltid være et aspekt ved kunsten som er skjult for oss, hvilket bidrar til dens gåtefullhet. ”Alle kunstverk, og kunst i det hele tatt, er en gåte; det har fra gammelt av irritert kunstteorien. Det at kunstverkene sier noe i samme åndedrag som de skjuler det, er betegnende for gåtekarakterens språklige aspekt” (Adorno s. 214). Men det skjulte ligger innvevd i det som viser seg, det skjuler seg i det som fremtrer (Adorno s. 216).

For å klargjøre benytter Adorno, som allerede nevnt, fiksérbildet som eksempel, hvor det som viser seg kommer til syne via det skjulte. Sannhetens fremtredelse ”gjemmer” seg i det illusoriske verket som gir seg ut for å være virkelig. Men det gis et skinn av sannhet, for selv om sannheten ikke kommer til syne, så skjuler den seg i det som trer frem. Den er der, men man kan ikke riktig se den. Likevel kan man ane sannheten og få en fornemmelse av at kunstverkene bærer på en hemmelighet som man ikke får innblikk i. Denne fornemmelsen bunner i verkenes gåtekarakter, hvilket sannhetsgehalten utgjør svaret på. Men sannhetsgehalten kan bare *vis*e til svaret, svaret forblir umulig å finne. Dette skyldes det stadig uforsonte forholdet mellom naturen og menneskene.

Ved å hige etter å være i besittelse av evnen til å forstå kunsten fullt ut, hindrer en aspekter ved gåtefullheten i å bli belyst. Derfor vil heller ikke det å opparbeide seg en viss forståelse for kunst kunne fjerne gåtefullheten (Adorno s. 216-217). En refleksjon over kunsten vil samtidig slå tilbake på den som reflekterer, og oppløses. Man kan forstå seg på kunst, men ikke forstå den (Adorno s. 216). ”Det å være kunstkjenner er å ha adekvat forstand på saken og samtidig bornert uforstand på det gåtefulle, være nøytral inntil det utilslørte. Den som bare beveger seg forståelsesfullt ut i kunsten, gjør den til noe selvsagt, og det er den minst av alt. Vil en gå dit regnbuen slutter, forsvinner den” (Adorno s. 216). Likevel så er det kun via betraktning at man kan få øye på

gåtekarakteren, fordi i det som viser seg, som samtidig skjuler, inneholder det skjulte (Adorno s. 222). Det skjulte trer på en måte frem ved å gjemme seg i det som fremtrer. ”Det gåtefulle i kunstverkene lokaliseres i den erfaringen en gjør med dem, i den estetiske forståelsen [;]” (Adorno s. 222). Man må forsøke å forstå kunsten på dens egne premisser. Gåten kan kun erfares gjennom formidling, derfor er det via betraktning og å etterligne de spørsmål kunsten stiller, at man kan få tilgang til gåten.

Kunsten og filosofien

Sannhetsgehalten er løsningen på gåten kunsten fremsetter, men for at den skal tre frem behøver kunstverket fortolkning fra den estetiske filosofien. Gjennom kunstens språklige form – det er et språk som ligner verbalspråket – og filosofiens, kan de to møtes og sammen utgjøre det nødvendige grunnlaget for sannhetsgehalten. ”Kunstverkenes sannhetsgehalt er den objektive løsningen av gåten i hvert enkelt av dem. Ved å forlange å bli løst, viser den til sannhetsgehalten. Den kan en bare komme frem til gjennom filosofisk refleksjon” (Adorno s. 226-227). Ved å benytte seg av filosofiens diskursive språk i forsøket på en tolkning av kunsten, kan man nærme seg en forståelse av hva kunsten søker å uttrykke (Flodin s. 133).

Kunsten trenger filosofien til å tolke sine egne sannhetsfordringers logikk og mulighetsbetingelser. Men dermed er det ikke sagt at kunstens språk kan oversettes til filosofiens: ”Estetikkenes gjenstand gjemmer seg som ubestemmelig, negativ. Derfor trenger kunsten filosofien, som interpreterer den for å få sagt det kunsten ikke kan si, mens det likevel kun kan sies av kunsten ved at den ikke sier det” (Hammer s. 111).

Når dette er slått fast, svarer Adorno på det spørsmålet som antagelig de fleste grunner på. Hvordan kan noe tilvirket ha sannhetsgehalt? Og hvordan kan da denne være så utilgjengelig? Hans forklaring består i at sannhetsgehalten ikke befinner seg *i* kunstverket, men er noe som fremtrer *gjennom* det (Flodin s. 125). På den måten er sannhetsgehalten selv ikke en del av det kunstgjorte, men en påminnelse om det tapte, ikke-identiteten vi ikke klarer å uttrykke, og et hint om alt det kunsten ikke evner å si.

Allt tillverkande i konsten är en enda ansträngning att säga vad artefakten, alltså det tillverkade, inte själv är och vad den inte vet: just detta är dess ande. Detta är platsen för idén om konsten som idén om återställandet av den natur som blivit undanträngd och indragen i historiens dynamik. Naturen, vars imago konsten är hängiven, existerar överhuvudtaget ännu inte; det som är sant i konsten är någonting icke-existerande. Det som inte existerar öppnar sig för konsten genom det andra för vilket identitetsättande förnuft, som reducerar det andra till material, använder ordet natur. Detta andra är

inte enhet eller begrepp utan en mångfald. Så framträder sanningsgehalten i konsten som en mångfald, inte som ett abstrakt överordnat konstverksbegrepp. Bundenheten hos konstens sanningsgehalt till dess verk och mångfalden av det som överskrider identifikationen harmonierar med varandra (Flodin s. 125. Sitat fra Adorno. Fotnote 403).

Das Unheimliche – et begrep hvor sannhet i dagens kunst gir seg til kjenne?

Etter at det har blitt redegjort for de sannhetsbegrep som er å finne hos Heidegger og Adorno, skal det videre undersøkes hvorvidt en tilsvarende argumentasjon om kunst og sannhet kan anvendes på dagens kunst. Som tidligere understreket fremholdt Heidegger det han definerer som ”den store kunsten” som utgangspunkt for *Kunstverkets opprinnelse*, og ettersom de eksempler av i dag som kommer til å bli vektlagt ikke nødvendigvis kan karakteriseres som milepæler innen samtidskunsten, kan man allerede her støte på en åpenlys hindring. Likevel kan det være interessant å forsøke å anvende de andre momentene, som hans skildring av striden mellom verden og jorden, på disse eksemplene. Vil man gjennom betraktning av et verk fra vår egen tid kunne oppleve den samme åpenbaringen av en verden via det gjengitte eller skapte verk som ved van Goghs bilde av bondeskoene, og være vitne til resultatet av striden hvor sannheten gir seg til kjenne gjennom revnens lysning? Vil dette vise seg å være et legitimt kunstsyn i dag?

Mer nærliggende både i tid og teori, er nok Adornos tanker om sannhetsgehalten i kunsten. Hans poengtering av at kunsten viser sin tid er i denne anledning verdt å dvele ved. I dette utsagnet ligger ingen tidstypiske begrensninger, og dermed kan man anta at kunstens evne til å reflektere våre liv og samfunnets tilstand er konstant. Sannhetens utilgjengelighet som følge av blokkeringer i vår livsførsel, har antagelig fortsatt sin utvikling i takt med samfunnets teknologiske vekst.

Tendenser i samtiden

Som antydnet innledningsvis har kunstens rammer utviklet seg til flytende grenser, som vil si at hva kunst er, fremstår mindre tydelig men mer allsidig enn tidligere (det utvidete kunstbegrep). En kartlegging av alle tendenser som rører seg på dagens kunstfelt ville utgjøre et svært omfattende arbeid, ettersom det mangfoldige uttrykket spenner over et utall medier og teknikker som utspiller seg på ulike arenaer. I denne utstrekning av tendenser vil én trekkes frem, i den hensikt å forfølge sannhetsbegrepet fremover mot dagens kunst. Selvsagt vil hva man karakteriserer som sannhet i dagens kunst arte seg på ulikt vis og skape like store rom for tolkning som begrepet sannhet i seg selv gjør, men i tråd med det grunnlaget som her har blitt presentert via filosofer som Kant, Schiller

og Hegel, og som gjennom en vektlegging av Heidegger og Adornos estetikk har blitt ytterligere bestemt, vil den videre teksten konsentrere deg om den nåtidige tendensen til å fascineres over det Freud kaller ”das Unheimliche”¹¹. Begrepets tilknytning til de presenterte syn på sannhet i kunsten vil fremkomme underveis i teksten.

I dette kapittelet ønsker jeg å undersøke muligheten for å argumentere for at ”das Unheimliche” er et begrep det sanne kommer til uttrykk gjennom. Når begrepet anvendes i samtidskunsten, utgjør dette en slags symbiose hvor ”das Unheimliche” visualiseres og gis et konkret uttrykk via kunsten, som evner eller bidrar til å kommunisere den følelse eller opplevelse som erfaringen av ”das Unheimliche” i seg selv innebærer. Jeg vil ikke påstå at ”das Unheimliche” er et moderne sannhetsbegrep, men snarere et fenomen som når det gir seg til kjenne gjennom kunsten, kan ses i sammenheng med hvordan Heidegger og Adorno fremlegger sitt syn på sannhet og kunst.

Das Unheimliche

Sigmund Freuds essay ”Das Unheimliche” foretar en utredning av begrepet, som han innledningsvis plasserer innen det estetiske området. Som psykoanalytiker understreker han at han vanligvis ikke befatter seg med disse tingene, men at nettopp dette begrepet, hvilket henspiller på en erfaring, likevel faller innenfor psykoanalysen (Freud 1998 s .15).

I et forsøk på å klargjøre hva begrepet innbefatter, gransker Freud dets etymologiske bevegelse. Det tyske ordet ”*heimlich*” kan bety både ”hemmelig” og ”hjemlig”, og ”*unheimlich*” vil dermed representere det motsatte og det samme, noe som antyder at det har med noe kjent og fortrolig å gjøre, samtidig som det er skjult for oss (hemmelig). Det er altså begge deler. Det er det skjulte som trer frem. Et bilde Freud bruker for å forklare sin tolkning av begrepet er hjemmet. Det som er skjult innen hjemmets fire vegger, er likevel kjent. Det er hemmelig samtidig som det er hjemlig, men når det vender tilbake blir det u-hjemlig. ”Das Unheimliche” er motsetningen til *heimlich* i betydningen hemmelig, altså blir det ikke-hemmelig, men det er mer en forskyvning av begrepet, snarere enn en motsetning. Det hjemlige er samtidig hemmelig og ikke-hemmelig, hjemlig og u-hjemlig (*unheimlich*), noe som indikerer en slags etymologisk glidning mellom *heimlich* og *unheimlich*. Det

¹¹ Freud har selv hentet begrepet fra Jentschs og videreutviklet det. ”Das Unheimliche” var et yndet virkemiddel innen romantikkens litteratur, men begrepet er høyst aktuelt på kunstfeltet i dag.

vil si at på et punkt i det tyske språk begynner man å bruke *unheimlich* om det som er *heimlich*. ”Das unheimliche” er det man på sett og vis er fortrolig med, som man *var* fortrolig med det, som i et glimt vender tilbake som u-hjemlig – ikke lenger hemmelig (Freud s. 16-17, 25). ”Das Unheimliche” er dermed det ikke-fortrolige, det u-hjemlige og hemmelige - forstått som skjult og mystisk, ikke i den betydningen vi legger i begrepet hemmelighet. Freud finner at ordene er beslektet med hverandre og på sett og vis representerer ulike sider ved samme sak. Men begrepet ”das Unheimliche” må ikke forveksles med en enkel fortolkning som denne, for i begrepet ligger mer enn det vi ikke kjenner til og som vi ikke er fortrolige med. Tro mot sin egen psykoanalytiske lære holder Freud frem det fortrenget som en medvirkende faktor til den opplevelse som passer inn under begrepet.

For det første, hvis den psykoanalytiske teori har rett i sin påstand, at enhver affekt ved en følelsesimpuls, likegyldig av hvilken art, gjennom fortrængning bliver forvandlet til angst, så må der blandt disse tilfælde af ængstelse findes en gruppe, hvor det lader sig påvise, at denne ængstelse er noget tilbagevendende fortrængt. Denne form for ængstelse kunne netop være det uhyggelige, og i denne forbindelse må det være likegyldigt, om det oprindeligt selv var ængstelse, eller om det var båret af en anden affekt (Freud s.42).

Som vi ser av sitatet ovenfor oversettes ”das Unheimliche” til ”det uhyggelige” i den danske oversettelsen. Freud beskriver ulike hendelser og opplevelser som kan føles uhyggelige, og understreker viktigheten av å skille mellom det uhyggelige og det gruoppvekkende (Freud s.43). Som antydning med ”das Unheimliche” sitt slektskap med det hjemlige og hemmelige, balanserer begrepet på en knivsegg mellom det som blir uhyggelig som følge av nettopp en fortrenget følelse av det fortrolige og det som oppleves som en uhyggelig hendelse. Mens frykten for gjenferd vil vekke gru, vil for eksempel opplevelsen av å støte på det samme tallet flere ganger i løpet av samme dag, kunne føles som et skjult budskap i omgivelsene, en advarsel eller lignende (Freud s.38-39). Denne opplevelsen vil kunne føles uhyggelig, som om det er uante krefter i spill som kan ha innvirkning på ens liv.

Freud fremhever også det livløse som gir inntrykk av å være besjelet, som noe som kan betegnes som uhyggelig. Automater og livaktige dukker er eksempler på dette (Freud s.25-26). Det samme kan sies om dobbeltgjengeren, som representerer det kjente som likevel er ukjent eller det ukjente som likevel er kjent, hvilket er et treffende bilde på hva begrepet ”das Unheimliche” innbefatter. E.T.A. Hoffmanns historie om ”Der Sandmann” (som tilsvarer Ole Lukkøye eller Jon Blund) som stjeler øynene til barn som ikke har sovnet enda, og hovedpersonens forelskelse i den livaktige dukken Olympia, benyttes som et beskrivende eksempel på ”das Unheimliche” og hvordan begrepet

blir benyttet som virkemiddel i kunsten.

»Et af de mest sikre kunstgreb til gennem fortællinger at fremkalde lettere uhyggelige virkninger beror på, «skriver Jentsche, »at man lader læseren være i vildrede med, om han i forbindelse med en bestemt figur står over for en person eller en automat, vel at mærke på en måde, så denne usikkerhed ikke direkte træder ind i brændpunktet for hans opmærksomhed, hvorfor han ikke foranlediges til straks at undersøge og afklare sagen, fordi den særlige følelsesvirkning som sagt herved let forsvinder. E.T.A. Hoffmann har i sine fantasistykker gentagne gange med succes gjort brug af denne psykologiske manøvre« (Jentsch sitert i Freud s. 26).

Det vi finner uhyggelig er ikke det som er ukjent og fremmed. Snarere er det det som tidligere har vært kjent for oss, men som følge av en fortrenning nå er ukjent. Det fortrennte hjemsøker oss, og for hver gang det avvises og vi hindrer minnene fra å stige opp til overflaten, fjerner vi oss lenger bort fra det og bidrar til en stadig økende fremmedhet. Den kontinuerlige fortrenningsprosessen skaper et sprik mellom oss og det fortrennte, som igjen fører til at for hver gang våre minner igjen gjør sin ankomst, så fremstår de stadig mer uhyggelige for oss.

Freud anskuer ikke, sådan som det er almindeligt, det uhyggelige som det ukendte, det fremmede, der provokerer angst. Det er Freuds udgangspunkt, at det uhyggelige tværtimod er det engang kendte, det som har været tæt på. Det som ikke lenger er kendt og derved er blevet hjemløst og derfor igen søger sig et hjem. Når det der er gjort hjemløst trænger sig på, genkænder vi det ikke, vi vil eller kan ikke kendes ved det, vi afviser det, vi gør det hjemløst påny, hvorefter det igen trænger sig på, men stadig mere forklædt, stadig mere uhyggeligt. Det uhyggelige er en metafor for det fortrængte. Det uhyggelige – das Un-heimliche – er, som det tyske ord også viser, det, som ikke længere har noget hjem, og det bliver netop uhyggeligt, når det hjemsøger en person, for så fremstår det, som noget fremmed vil tage bolig i personen, og følelsen av uhygge opstår (Freud, etterord av Nils Otto Steen, s.59-60).

The haunted house

I Freuds redegjørelse av etymologien til ”das Unheimliche”, benytter han seg av ”hjemmet” som beskrivende eksempel. Ordet *heimlich* betyr som nevnt både hjemlig og hemmelig, og et hjem som er fortrolig og nært for dem som bor der, fremstår gjerne hemmelig og fremmed for andre. Huset har fungert som populært virkemiddel for å skape en følelse av uhygge innen romantikkens litteratur (Vidler 1995 s.17). Forlatte hus som er fylt med minner fra en tid hvor mennesker bodde der og benyttet seg av gjenstandene som fremdeles fyller huset, vil gjerne oppleves som uhyggelige (Vidler s.19). Hjemmets trygghet, når den utfordres av invaderende ånder og lignende, er også et treffende bilde på ”das Unheimliche” (Vidler s.17). Av sitatet ovenfor ser vi at Freud fremholder det uhyggelige som ”det som ikke lenger er kjent og derved er blevet hjemløst og derfor igjen

søger sig et hjem”. Det uhyggeliges vesen ser dermed ut til å ha mye til felles med de klassiske forestillinger om det overnaturlige; det fortrenge hjemsøker sinnet på samme måte som vi forestiller oss at ånder hjemsøker våre hus.

Freud understreker at flere språk ikke er i besittelse av ord og uttrykk som kan beskrive et hus som uhyggelig (unheimlich), uten at det faller sammen med oppfattelsen av at det spøker i huset det henvendes til (Freud s.42-43). Tanken om at et hus er besjelet skildres i Edgar Allen Poe's ”The Fall of the House of Usher”, hvor vinduene til et hus sammenlignes med tomme øyne og veggene beskrives som bleke og merket av tiden, hvilket gir assosiasjoner til et ansikt. Samtidig fremheves husets livløshet. Vinduene er tomme og veggene nakne, huset er hult og forlatt (Vidler s.18). I historien fremstår huset i seg selv som ”das Unheimliche”:

The slow realization that these were properties of the house, embedded in the very stones that possessed a fatality in themselves, that the house was itself an uncanny power, came unwillingly, against all reason, the more disquieting for the absolute normality of the setting, its veritable absence of overt terror: ”While the objects around me...were but matters to which, or to such as which, I had been accustomed from my infancy – while I hesitated not to acknowledge how familiar was all this – I still wondered to find how unfamiliar were the fancies which ordinary images were stirring up” (Vidler s.17, siterer Poe ”The Complete Tales”, p. 233).

”Das Unheimliche” er et stadig tilbakevendende trekk i Poes tekster, som kommer til uttrykk gjennom temaer som frykten for å bli levende begravd, det hjemsøkte hus og andre psykiske skrekkscenarier. ”Das Unheimliche” er et begrep som befinner seg i krysningpunktet mellom det psykologiske og det estetiske. Det manifesterer seg i kunsten, men henvender seg psykologisk til menneskesinnet. Selve følelsen oppstår i vårt indre, men den kommer gjerne til oss gjennom kunsten.

Det sublime og ”das Unheimliche”

I den engelske utgaven, s.2, 3. avsnitt, sammenfatter Freud det skjønne, det tiltrekkende og det sublime¹² som begreper innen estetikken som blir forbundet med følelser av en positiv natur. Dette er ikke tilfellet med erfaringen av ”das Unheimliche”. Som vi har sett i avsnittet om Kant, vil man i møte med det sublime preges av en ambivalens hvor man først føler seg nedtrykket etterfulgt av en oppløftet følelse. I redegjørelsen av ”das Unheimliche” ovenfor har vi sett at erfaringen av det

¹² I den danske utgaven benyttes ikke begrepet det sublime på dette punkt, men blir snarere beskrevet og oversatt som

uhyggelige ikke medfører en slik forløsende og positiv følelse. Med dette som forbehold, kan det likevel være gunstig å se begrepene i forhold til hverandre ettersom enkelte har hevdet at "das Unheimliche" er en form eller avart av det sublimе, mens andre gjerne holder det til å være en moderne versjon av det sublimе.

Felles for begrepene er opplevelsen av at noe er utenfor vår kontroll. Selv om Kant vil hevde at mennesket påminnes sin overlegenhet overfor naturen gjennom den sublimе erfaringen, som det kan argumenteres for at innebærer en viss følelse av å være i kontroll, så evner ikke mennesket å overstyre det stormfulle havet eller forhindre et vulkanutbrudd. Naturens krefter kan ikke overvinnnes via vår fornuft. Skulle man være så uheldig å befinne seg i midt i det stormfulle havet fremfor å betrakte det på trygg avstand, frafaller den sublimе opplevelsen samtidig med fornuften og det hele oppleves utelukkende som skrekkinngytende. Det sublimе fordrer en trygghet som legger forholdene til rette for at en estetisk opplevelse av det tilsynelatende ukontrollerbare kan finne sted. Det som i seg selv er utenfor vår kontroll, som gjør menneskene små og maktesløse, vil i trygghet kunne nytes i sin overveldende helhet og lar mennesket anvende dette inntrykket som kilde til begeistring og velvære, til forskjell fra den frykt naturen er i stand til å vekke i oss. Dette er en forutsetning for erfaringen av det sublimе.

Når vi erfarer "das Unheimliche" kan vi få en følelse av at det er noe som overstyrer oss, og denne opplevelsens livsgrunnlag nærer seg på vår følelse av manglende kontroll. Vår fornuftige tankegang kommer til kort idet man får en følelse av at tingene forholder seg annerledes enn hva vårt virkelighetsbilde tilsier. Vi vet at gjenstander er uten sjel, så dersom tvilen om at det forholder seg slik melder sin ankomst, vil det forårsake en følelse av uhygge. Til forskjell fra den sublimе erfaringen føler man seg snarere underlegen og uten kontroll. "Das Unheimliche" vekker en frykt i oss.

Felles for både det sublimе og "das Unheimliche" er at de begge springer ut ifra en sinnsbevegelse, men mens sinnsbevegelsen som følge av det sublimе bunner i ytre omgivelser som ulike naturfenomener, er "das Unheimliche" en opplevelse som finner sted i ens indre - sinnsbevegelsen oppstår i og ut ifra oss selv (pga. det fortrente). Det er en psykologisk kategori, men som Freud påpeker innledningsvis, så er det også et område innen estetikken som har blitt forsømt av den estetiske faglitteraturen (Freud s. 15). Det uhyggelige i kunsten kryper innunder huden på

"det storslåtte" (Freud s.15).

mottageren og påvirker sinnet. Som vi har sett gjennom den etymologiske analysen, har "das Unheimliche" rot i det hjemlige samtidig som det er det fremmede, det u-hjemlige. Det sublime har med noe nytt og ukjent å gjøre. Noe som ikke kan relateres til hjemmet eller fortrolige omgivelser. Ifølge Burke er det visse omstendigheter som må foreligge for at en sublim erfaring skal finne sted, som skrekk og mørke, og overraskelsesmomenter som sterkt og plutselig lys, høy lyd og så videre (Bale, Bø-Rygg s. 35-39).

Det sublime påstås å ha en kroppslig effekt på betrakteren. Kant hevdet at det styrker det kroppslige velbefinnende (som følge av den først nedtrykte følelsen som etterfølges av en oppløftet følelse). Ifølge Freud utspringer opplevelsen av "das Unheimliche" fra blant annet kastrasjonsangst, noe som indikerer at det uhyggelige bunner i en kroppslig frykt (Freud s. 31). Dette belyser han i "Das Unheimliche" gjennom sin analyse av "Der Sandmann", hvor barns frykt for å bli frarøvet sine øyne fremholdes av Freud som et bilde på den ubevisste kastrasjonsangsten. "Studier i drømme, fantasier og myter har lært os, at angsten for øjnene, angsten for at blive blind, hyppigt er en erstatning for kastrationsangsten" (Freud s. 31).

Kastrasjonsangsten er ifølge Freud et produkt av det konfliktfylte ønsket om å komme "hjem"; å gjenforenes med morens kropp. Dette henger sammen med "das Unheimliche" i betydningen av "det som burde ha forblitt hemmelig" (heimlich). Det som burde ha forblitt i det skjulte trenger seg på og truer med å stige opp til overflaten. Resultatet er en underliggende kastrasjonsangst. "What ought to have remained secret" therefore is somehow related to a conflicted desire to return "home", an overcoming of the split or alienation that is expressed as anxiety about castration (either imagined in the past or feared in the future). At its deepest level, the desire is for reunion with the mother's body" (Jay 1998 s. 158). Til forskjell fra Kant, hvor det sublime har en positiv fysisk innvirkning, er "das Unheimliche" dermed uttrykk for en underliggende kroppslig frykt. Engstelsen for kastrasjonen har rot i vårt ubevisste begjær etter å vende hjem til vårt opprinnelige første bosted. I vår underbevissthet preges vi av en hjemlengsel. Følelsen av hjemløshet og den tilhørende engstelsen i tilknytning til "das Unheimliche", finner vi også hos Heidegger i hans behandling av begrepet.

"Das Unheimliche" hos Heidegger

Ifølge Heidegger tjener *Angst* som motiv for å flykte fra autenticiteten, virkeligheten. Etter første

verdenskrig var det flere forfattere som knyttet "das Unheimliche" til en form for nostalgi som følge av den distinkte følelsen av hjemløshet som preget folket. Lengselen etter et trygt hjem og behovet for tilhørighet var også utgangspunktet for Heideggers tanker om "dwelling", nærmere bestemt menneskenes tapte evne til å dvele ved et sted, å være bofast og tilknyttet et sted i den grad at det utgjør en del av ens identitet (Vidler s. 7).

For Heidegger var engstelsen i verden i høy grad en følge av denne manglende evne til å dvele, og dette er hva han la i begrepet om "das Unheimliche" (Vidler s. 7). Gjennom angsten er man i en stemning som best kan beskrives som "unheimlich", hvor en forestilling om en alternativ eksistens kommer til (Cooper 1996 s. 40). Man får en form for forståelse gjennom angsten, hvor den "lagde" virkeligheten forsvinner og blir mindre viktig. Man føler seg fremmed i verden. Verden er ikke "hjemme" lenger og slik, gjennom angst og den uhyggelige (unheimlich) stemning, evner man å se forbi de tingene som tidligere har absorbert og dratt oss inn i verden. Verden fremstår da som seg selv. "As things within the world 'sink away', it is in the world as such and our relation to it which come into focus" (Cooper s. 40). Dersom Heidegger hevder at man gjennom denne formen for angst kan få et innblikk i verden som tilsvarende et sannere, mer autentisk virkelighetsbilde, så kan man kanskje trekke enkelte paralleller mellom de psykiske prosessene som arbeider i denne anledning og kreftene i kunstverket hvor sannhetens hendelse skjer. Via kunsten, og angsten, kan betrakteren dermed oppnå en dypere og sannere forståelse av virkeligheten, ettersom kunstverket "oppstiller verden og fremstiller jorden" (Heidegger s. 63).

Som vi har sett hevder Heidegger at man kan få et glimt av sannheten gjennom kunsten. I striden mellom verden og jorden avdekkes deler av sannheten samtidig som de resterende deler skjules. Sannhetsbegrepet, aletheia, har i seg den samme dobbelthet og språklige glidning som "das Unheimliche". A-letheia; u-sannhet. Un-heimlich; ikke-hjemlig/hemmelig. Det er interessant at Lethe er navnet på glemselens elv, mens "das Unheimliche" handler om noe glemt som trer frem. Det sanne er samtidig det skjulte, det fortrolige er samtidig det ikke-fortrolige, u-hyggelige, og omvendt. Striden mellom avdekking og tildekking, verden og jorden, fungerer som et språklig bilde på disse prosessene som det viser seg at både sannhetsbegrepet Heidegger arbeider ut ifra, samt Freuds tolkning av "das Unheimliche", har til felles. Når det her viser seg at Heidegger holder "das Unheimliche" for å være en slags psykisk tilstand hvor man blir i stand til, via angst og mangelen på tilhørighet, å se virkeligheten som den egentlig er, den indre virkeligheten, oppstår det en interessant dynamikk hvor sannheten i kunsten og sannheten om virkeligheten trer frem og skjules, er både skjult og synlig, på samme tid.

Med stor forsiktighet kan derfor Heideggers anvendelse av "das Unheimliche" og hans tanker om kunstverket til en viss grad sammenlignes, ettersom de begge åpner opp for muligheten til å se forbi det ytre henimot det indre. I kunstverket fremholdes dette som den indre sannheten som er å spore i verket, mens gjennom angst, "das Unheimliche", vil lagene mellom den skapte verden og den virkelige verden skrelles bort, slik at man innser egen rotløshet, forstår hvorfor verden føles fremmed, og blir slik i stand til å oppnå et klarere virkelighetsbilde. Sannheten om verden, virkeligheten, avdekkes både gjennom kunsten og gjennom "das Unheimliche", hos Heidegger.

Noting that the seemingly positive category of the "heimlich", which implies a safe haven to be restored, is itself deeply fraught in Freud's discussion of its implications, Derrida adds that Heidegger's description of Dasein's relation to the world expresses the same structure of unfulfilled longing and therefor can never be regained (Jay s. 160).

"Das Unheimliche" og det sanne?

Hos Adorno og Heidegger blir sannheten i kunsten fremholdt som noe fordekt, som gjennom en dynamikk mellom avdekking og tildekking eller skjult i en gåte, nærmer seg betrakteren i den grad sannheten makter å vise seg. Gjennom skinnet (i form av verkets "ham") skinner sannheten, nær synliggjøringen men likevel skjult. Som poengtert ovenfor er sannheten ifølge Heidegger samtidig sin motsetning, altså u-sannhet, ettersom den hele og fulle sannhet ikke kan vise seg. Idet den fremtrer skjuler den seg, og omvendt. Dette kan for så vidt også Adorno si seg enig i.

Det er med andre ord visse likheter å spore mellom hvordan Adorno og Heideggers resonnementer rundt sannheten og hvordan den ter seg i kunsten, og det man kanskje kan kalle "das Unheimliche" sin bakenforliggende natur, ettersom den deler denne dobbelthet, denne glidning mellom motsetninger som i en paradoksal kombinasjon utgjør en enhet av det ukjente-kjente. Det hemmelige som samtidig er det ikke-hemmelige. Sammenlagt innbefatter "das Unheimliche" en draging og en glidende dobbelthet mellom det nære, fortrolige og det fremmede, uhyggelige. Det hemmelige, som ikke er hemmelig lenger, antyder at noe har blitt avslørt, avdekket.

Denne dobbeltsidige eksponering vil med sannheten i kunsten strebe etter å åpenbares, og som vi har sett forklarer Freud "das Unheimliche" som et bilde på det påtrengende fortrenget, det fortrolige som gjennom fortrenning er blitt fremmed og ikke-fortrolig, men som samtidig likevel er nettopp

det fortrolige. Både sannheten som skjuler og viser seg via kunstverket, og det som engang var fortrolig men som nå er fortrenget, med andre ord det sanne som skjuler og viser seg via sinnet, påberoper seg en egenskap av å være noe som er større enn menneskene, større enn oss selv og dermed utenfor vår kontroll. Det uhyggelige blir uhyggelig nettopp på grunn av dette fortrenget som vi ikke makter å kontrollere.

Det fortrenget

Troen på at verden er besjelet, at vi omgir oss med ånder vi ikke kan se men som likefullt kontrollerer utfallet av våre anstrengelser og avgjør vår skjebne, er kjent som animisme. Troen strekker seg langt forut for sivilisasjonen med dens kultivering og religioner, men i dag er det fremdeles ulike stammesamfunn, (og enkelte new age-miljøer) som forholder seg til en ånde verden (Freud s. 41). Til tross for verdens religioner og den vitenskapelige utviklingen er det fremdeles spor av animisme i det moderne menneskets verden. Noe har gått over i ren tradisjon, hvor selve troen har forsvunnet mens ritualene består. Det representerer det undertrykte tilbakekomst, i form av overtro. Tro har gått over til å være overtro.

Tilbøyelsen til å tro at overnaturlige krefter er i gjære, har en tendens til å melde seg når mørket faller på. Den irrasjonelle frykten for at vi ikke er alene i et mørkt rom når vi vet fra et logisk ståsted at vi er det, og følelsen av at vesener skjuler seg blant trærne når vi går gjennom en mørk skog, er spor etter animismen som Freud mener gir seg til kjenne. Også hos Adorno finner man en forbindelse mellom kunsten og en mytisk-religiøs tid: Adorno mener kunsten har rot i magien, men at den har mistet sine ”magiske, og i neste omgang kultiske, funksjoner” (Adorno s. 225). Freud hevder at overvurderingen av egne sjælelige prosesser også skriver seg av en animistisk reminisens. Man projiserer egne tanker og reaksjonsmønstre over på andre idet man eksempelvis frykter for andres misunnelse og hva den kan lede til (Freud s. 41). Dette er den mest utbredte form for overtro, mener Freud. Sammen med de tidligere nevnte eksemplene om automaten, dobbeltgjengeren og ”tilfeldigheter” som gir inntrykk av å inneholde en skjult kode eller lignende, er troen på tankens allmakt, ideen om at man kan oppfatte andres motiv og følelser, uhyggelige (unheimlich) erfaringer som har grobunn i animismen.

Analysen af disse tilfælde af det uhyggelige har ført os tilbage til animismens gamle verdensopfattelse, der udmærkede sig ved at udfylde verden med menneskeånder, ved narcissistisk overvurdering af egne sjælelige processer, ved tankernes almagt og den herpå beroende magiske

teknik, ved at tildele fremmede personer og ting omhyggeligt afpassede trolddomskræfter (mana), samt ved alle de skabninger, hvormed den uindskrænkede narcissisme i denne utviklingsperiode satte sig til motværge mod realitetens umiskendelige krav (Freud s. 41).

Ifølge Freud har alle individer gjennomgått en fase hvor man har forholdt seg til animismen (Freud s. 41). Barns oppfinnsomme slutninger om hvordan ulike fenomener er knyttet sammen, den livlige fantasien hvor både monstre under sengen og innbilte venner har sitt opphav, blir akseptert som en del av utviklingen men samtidig avvist av logikken og karakterisert som innbilning. Likevel hjemsesøkes vi tidvis av disse "barnlige" forestillinger i vårt voksne liv, hvilket er rester av den animistiske sjeleaktivitet (Freud s. 41-42).

Ettersom animismen er fortrent til fordel for logikken, vil hva som oppleves som uhyggelig (unheimlich) kunne være spor etter disse tilbakevendende fortrente følelser og stemninger, argumenterer Freud. Den engstelse man føler når det animistiske inntreffer, passer inn under psykoanalysens teori om det fortrente som forvandles til angst. "[...] ængstelse er noget tilbagevendende fortrængt" (Freud s. 42). Videre finner han belegg i begrepets etymologi for å hevde at "das Unheimliche" sin natur stammer fra animismen. Som vi tidligere har sett er det det hjemlige (heimlich) som har gått over i sin motsetning. Dette underbygger han ved å hevde at det uhyggelige er det fortrente, ettersom det fortrente en gang var det fortrolige men som resultat av fortrengningen har blitt fremmedgjort og skremmende (uhyggelig). "[...] dette uhyggelige er så sandelig ikke noget nyt eller fremmed, men noget, som sjælelivet lige fra første begyndelse har været fortroligt med, men som blot gennem fortrængningsprocessen er blevet fremmedgjort fra det" (Freud s. 42). Som et siste eksempel på "das Unheimliche" sin tilknytning til animismen, nevner Freud et eksempel fra psykoanalysen hvor nevrotiske menn ofte beskriver at de finner de kvinnelige genitalier til å være uhyggelige. Dette anser Freud som et utmerket eksempel på "das Unheimliche", ettersom det nettopp utgjør denne dynamikken mellom det hjemlige og det uhyggelige, det fortrolige som er fortrent.

Dette uhyggelige er imidlertid indgangen til menneskebarnets gamle hjem, til det sted, hvor vi alle en gang til at begynde med har dvælet. »Kærlighed er hjemve,« lyder et bevinget ord, og hvis drømmeren af et sted eller et landskab endnu i drømme tænker: Det virker bekendt, her har jeg været før, så kan tolkningen godt indsætte moderens køn eller mave. Det uhyggelige er altså også i dette tilfælde det i sin tid hjemlige, fortrolige. Forstavelsen *u-* i dette ord er imidlertid fortrængningens mærke (Freud s. 46-47).

”Das Unheimliche” og gåtekarakteren

Av sitatet ovenfor ser man at Freud fremhever *Un-* foran *heimlich*, som fortrenningens merke. Alt som er fortrennt har en gang vært (og er egentlig fremdeles) høyst fortrolig, selv om vi avviser denne tidligere hendelse og fortrenger den. ”Das Unheimliche” er som vi har sett et resultat av det fortrennte som trenger seg på. Gjennom de minnene vi ikke lenger husker, vil det fortrennte når det kommer faretruende nær overflaten, gi oss en vag påminnelse om det glemte, og denne opplevelsen er uhyggelig. Det kan om mulig oppleves som et *déjà vu* – en følelse av at man har erfart det samme tidligere. De overtroiske vil gjerne forklare dette som minner fra tidligere liv. ”Das Unheimliche” kan dermed leses som en måte det fortrennte, sannheten om hva som har skjedd, kommer til uttrykk på.

Dersom vi går videre med resonnementet om at ”das Unheimliche” fungerer som en slags vindu for sannheten, er det nærliggende å sammenligne ”das Unheimliche” med Adornos gåtekarakter. Som vi har sett evner ikke kunsten å formidle sannheten direkte, ifølge Adorno, og må derfor benytte seg av gåtekarakteren som sannheten på en måte transporteres gjennom. Sannheten når aldri helt frem (vi kan ikke forstå den på grunn av det stadig økende misforholdet mellom natur og mennesker), men gjennom gåtekarakteren gis et hint, og vi får en fornemmelse av det sanne som kunsten streber etter å uttrykke.

På samme måte kan man anta at det sanne som er fortrennt søker sin forløsning gjennom menneskesinnets ubevisste erindring av det en gang så fortrolige, som under fortrenningen er blitt mørklagt. Gjennom ”das Unheimliche” - den uhyggelige fornemmelsen av det fortrennte, og gåtekarakteren som på kryptisk vis forsøker å fremstille sannheten om vår tid, gis det et skinn av det forrykkede forhold mellom menneskene og naturen. Kunstens mangelfulle evne til å vise oss sannheten i sin helhet, og menneskesinnets fortrenning og avvisning av det ubevisste, er konsekvenser av den fortrennte naturen. Menneskets natur er undertrykket (fortrennt), på samme måte som naturen er undertrykket (fortrennt) av mennesket. Som resultat er vi mindre i kontakt med det ubevisste, fortrenger våre minner og rasjonaliserer bort alle tendenser til animistisk fantasi. Innvirkningen som kunstens stadig mer uåndgripelige budskap har på betrakterne, har mye til felles med når man via en vag påminnelse av det fortrennte får en følelse som kan karakteriseres som ”unheimlich”. ”Møte med et kunstverk kan så å si trenge gjennom betrakterens karakter og fremkalle kjente, men fortrennte og dermed glemte, aspekter ved hans eller hennes indre liv. Begrepet ”das Unheimliche” viser til det fortrenntes tilbakekomst. Det som var ment å forbli i det

skjulte, trer plutselig frem for en igjen” (Semb, 2007).

Dersom kunsten og det fortrenge bunner i en og samme problematikk, misforholdet mellom menneskene og naturen, så vil både kunsten og psykoanalysen kunne fremholdes som forsøk på å nå frem til denne sannheten på. Gåtekarakteren og ”das Unheimliche” som henholdsvis kunstens og psykoanalysens respektive tilstrebelser mot en avdekking av sannheten, representerer således de smale stier hvor en snever mulighet til å realisere denne bestrebelsen manifesterer seg. Når man i tillegg ofte finner disse kombinert, når ”das Unheimliche” kommer til uttrykk i kunsten, fremheves slektskapet mellom dem. Det er som om deres felles krefter forenes, og ideen om at sannheten er å spore i kunsten styrkes ytterligere. Vi skal i det følgende se på noen kunsteksempler, hvor ”das Unheimliche” opptrer.

Schönberg

Michael Cherlin fremholder ”das Unheimliche” - det fortrenge som gir seg til kjenne, som et moment som kan spores hos komponisten Schönberg. Det fortrenge arter seg også som resultat av kulturens tvang over naturen, og i likhet med den romantiske litteraturen hvor fokuset på ”das Unheimliche” er høyst tilstedeværende, er dette også å finne i epokens musikk (Cherlin 1993 s. 361-362). Som produkt av sin tid opponerte romantikkens kunst og kulturuttrykk mot den forutgående klassisismens strenge og beherskede formspråk. Ved å ta i bruk de mer primitive krefter og følelser, det ubeherskede og utemmede, søkte romantikkens uttrykk å overvinne tidligere tiders tvang over naturen i mennesket. Schönberg (østerrisk ekspresjonisme) forlenget tradisjonen fra romantikkens komponister som Wagner og Brahms, og utviklet det atonale formspråk og senere tolvtonemusikken. Bruddet med det tonale, det ryddige og beherskede, kan dermed leses som en ekspansjon og videreføring i romantikkens ånd. Hva som kvalifiserer som ”das Unheimliche” i Schönbergs musikk, er når sporene etter den klassiske harmonikken dukker opp til overflaten (Cherlin s. 362-363).

Transposing Freud's thoughts onto a musical sphere, I would say that tonality, the most "heimlich" of musical groundings, becomes increasingly estranged and repressed as Schoenberg and others struggle to surmount it. The glimmerings of tonality that emerge here and there, in varying degrees and in varying intensity throughout Schoenberg's compositional life can well be understood as "unheimlich". The sonorities of tonality have not fully disappeared, they have become estranged, evanescent specters (Cherlin s. 362).

Adorno betegner i “Den nye musikkens filosofi” Schönbergs komposisjoner fra den atonale eller fritonale periode som “en nedtegning av sjokk”. De var å ligne med drømmeprotokollene i psykoanalysen (Adorno *Den ny musiks filosofi*, s. 44). Schönberg ville i denne perioden trenge gjennom klisjeene og konvensjonene fra den tonale musikken, og tenkte seg at en direkte kommunikasjon var mulig ved at det ubevisst musikalske kom til uttrykk. Dette var omtrent på samme tid (1910-11) som Kandinskij ville at hans ekspressivt-abstrakte former og farger i maleriet kommuniserte direkte med det underbevisste i mennesket.

Max Ernst

Som selvlært kunstner med utdanning innen filosofi og psykiatri fra universitetet i Bonn, er den tysk-franske surrealist Max Ernst av dem som lot seg inspirere av Freuds psykoanalyse. Med sine malerier og skulpturer blir han ansett som en av de største kunstnerne innen surrealismen og dadaismen. Surrealistene var opptatt av det ubevisste, og i Max Ernst arbeider finner man drømmeaktige motiver, som de figurer som tidvis dukker opp i barns mareritt (Lynton 2006 s. 172). Den barnlige fantasi hvor underlige skapninger av ulikt kaliber sameksisterer som i et eget univers, er betegnende for Ernst verker.

Surrealismens karakteristiske formspråk, som beveger seg i grenselandet mellom drøm og virkelighet, er en velegnet arena for visualisering av ”das Unheimliche”¹³ (Lynton s. 170). Interessen for det ubevisste, hvor det fortrenge gir seg til kjenne, er tydelig å lese i Max Ernsts malerier. De forhistoriske fugleskikkelsene, som kunstneren mener utgjør hans alter ego i bildene (Wikipedia, 1. Max Ernst), står side om side med mennesker uten ansikt eller hode og demoner av ulike former og størrelser. At han plasserer ”seg selv” i bildene kan leses som et symbol på at det er hans verden man betrakter, de ubevisste deler av hans sinn hvor barndommens fortrenge minner og natlige frykt for spøkelser og demoner fremdeles skjuler seg (han er selv skjult og forkledd). Gjennom kunsten materialiseres disse vesener, og sinnets skjulte irrganger avdekkes og avslører de fortrenge motiver. ”Egocentricity – the angler's intense gaze now fixed on to his own inner life – was the essential method of any Surrealist” (Lynton s. 170).

Gjennom en utforsking av det ubevisste står dermed Max Ernsts malerier som et eksempel på

¹³ Passende nok pryder Max Ernst maleri *The Robing of the Bride* (1940) forsiden av omslaget på en utgave av Freuds *The Uncanny*. Penguin classics (books), printed 2003, London/New York.

hvordan ”das Unheimliche” kommer til uttrykk i kunsten. Det figurative formspråket med dets uvirkelige motiv som er så beskrivende for den surrealistiske stilart, har en egen evne til å trekke betrakteren inn i kunstnerens verden, og kanskje vekke deres egne fortrenge minner til live igjen. ”[...] det ofte virker lidt uhyggeligt, når grænsen mellem fantasi og virkelighed bliver visket ud, når noget træder virkelig frem for os, som vi hidtil har anset for fantastisk, når et symbol overtager det symboliseredes fulde potens og betydning og så videre” (Freud s. 46).

Børre Sæthre

Blant dagens kunstnere som anvender ”das Unheimliche” i sitt arbeid, utpeker Børre Sæthre seg. Han er en anerkjent norsk kunstner og kan skilte med flere separatutstillinger. Foruten utstillinger i hjemlandet har han også vist sine verk i New York, Paris, Amsterdam, Caen, Odense og Stockholm. I sommer (2010) er han dessuten aktuell som festspillutstiller i Galleri NordNorge (Underskog.no). Sæthres arbeider består hovedsaklig av installasjoner hvor hele utstillingsrommet blir tatt i bruk. Han tilpasser arkitekturen og interiøret rundt installasjonene og benytter seg av lyd- og lyseffekter. Resultatet er utstillinger som preges av en uvirkelig stemning som kan minne om en drøm. Arbeidene hans er vanskelige å plassere innenfor en bestemt kategori, men man bør trygt kunne hevde at det foreligger et visst slektskap til surrealismen.

Hvis man likevel skulle sette Børre Sæthre på en knappenål i kunsthistoriens herbarium, kunne surrealismen være et sted å begynne. Den drømmeaktige logikken i Sæthres installasjoner har visse likhetspunkter med mellomkrigstidens åndelige frigjøringsprosjekt, som tenkte seg kunsten som en møteplass mellom bevissthetens ulike nivåer. På samme måte kan Sæthres underliggjørende møter mellom veldig forskjellige objekter – enhjørninger og designsofaer, ravner og Shakespeare-sonetter – ligne på surrealistenes berømte skjønnhetsideal: vakkert som det uventede møtet mellom en symaskin og en paraply på et operasjonsbord (Riiser Gundersen, Morgenbladet.no).

I stedet for å sjokkere og provosere betrakterne, ønsker Sæthre å trekke dem inn i sitt skapte univers og la dem oppleve og ta del i den stemningen som råder der. Rommenes rene og minimalistiske estetikk er ladet med en udefinierbar fornemmelse av uhygge. Interessen for det ubevisste, som han deler med surrealistene, gir seg til kjenne via de symbolladete installasjonene hvor man ikke får helt tak på budskapet, men snarere får en følelse av at det likevel synker inn. Man kan kanskje si at vår underbevissthet oppfatter hva som står skrevet mellom linjene, men at det fremstår mer som en stemning enn en konkret tanke; som minner fra en drøm. Børre Sæthres interesse for ”das Unheimliche” fremkommer tydelig av arbeidene og utstillingen *For someone who nearly died but*

survived under Festspillene i Bergen 2007, var intet unntak.

For Someone Who Nearly Died But Survived

Mellom utstoppede dyr i en science fiction-inspirert setting, hvor den massive lyden av eksplosjoner kontrasteres mot naborommets totale lydisolerte stillhet, befant festspillutstillingens publikum seg i en sfære som kunne minne mer om et eget univers enn en utstillingshall. Bruken av teknologi, som måling av lydbølger på en vegg og den neongrønne elektroniske teksten som linje for linje siterte en tekst, henspiller på det moderne menneskets verden. En stor bombe i et lydtett rom hvor tykke kabler lå kveilet på gulvet peker i samme retning og er en direkte referanse til den menneskeskapte uhygge vi lever i. Interiøret hvitt og sterilt, som om det var saumfart for alt naturlig materiale.

I det ene rommet var veggene unntaksvis kledd med lysegrønt stoff, hvor flere utstoppede kråker var plassert på og rundt en abstrakt hvit form. Med jevne mellomrom avspiltes en lyd, et slags drønn, hvor fuglenes øyne lyste grønt (kan minne om ansamlingen av fugler rundt kadavre). Fuglene fremstod fremmedgjorte og malplasserte i de kunstige omgivelsene. Samtidig virker det riktig, det er en egen koherens i Sæthres univers og på sett og vis er det vi, publikum, inntrengerne, som er malplassert og som føler oss fremmedgjorte. Den fremmedgjorthet vi projiserer over på fuglene, er kanskje egentlig en refleksjon av oss selv.

Etter en passasje gjennom et lite mørkt rom, fortettet med skumgummi utskåret i ”pigger” som veggbekledning og med skyvedører i glass i hver ende, åpenbarte det seg en større sal med små høytalere på gulvet og et stort glassmonter i enden. I monteret svevde tykk hvit tåke og gjennom den kunne man skimte konturen av en steilende hvit hest. Med sine påmonterte vinger utgjorde den utstoppede hesten et tydelig symbol på Pegasus¹⁴. Den hvite hesten er et klassisk drømmesymbol som antyder at noe overnaturlig er i ferd med å skje.

¹⁴ Gresk mytologi, barn av Poseidon og Medusa, og er bl.a Zevs hest.

Børre Sæthres Pegasus ble solgt til Nasjonalmuseet og er i dag en del av deres samling.

En ”unheimlich” utstilling

Menneskets natur er i konflikt med den moderne utviklingen. Dette snarere oppleves enn belyses fra et politisk standpunkt via kunsten, og som resultat lykkes det Sæthre i å fremkalle en ”unheimlich” følelse hos betrakteren. Gjennom installasjonene blir det tydelig hvordan naturen, representert ved de utstoppede dyrene, og de abstrakte, glansede, høyteknologiske omgivelsene ikke passer sammen. Det er en påminnelse om at moderniteten har gått for langt og at naturen har måttet vike. Menneskene føler seg fremmed i de selvskapte omgivelsene. Hver eneste kvadratmeter er ren estetikk, vakkert og delikat ned til hver minste detalj. Men det føles ikke ekte, vi føler oss ikke *hjemme*. Det er så perfekt at det blir nærmest uhyggelig. Det er ikke et sted for skitne sko og dryppende paraplyer, heller ikke et sted man kunne finne på å spise. Det er nesten som om man ikke skal ha noen puls der inne.

Selv forteller Sæthre i et intervju med *Morgenbladet* om det gjennomdesignede syttitalshuset han vokste opp i. Kanskje reflekterer denne følelsen som utstillingenes publikummere erfarer når de går over de hvite, blanke gulvene, kunstnerens følelser og minner fra eget barndomshjem. ”- Det var ikke mange tilfeldigheter i det huset. Du hoppet ikke i sofaen med gummistøvler, for å si det sånn” (Riiser Gundersen, *Morgenbladet.no*, intervju med Børre Sæthre).

Børre Sæthres utstillinger kjennetegnes ofte av at utstillingslokalene blir bygget fullstendig om. Nye rom dukker opp og vegger og gulv blir kledd med nye materialer. I forbindelse med dette refererer han til sin fascinasjon for sirkus, som han hadde som barn. Det var ikke selve forestillingen som opptok ham, men alle de virksomme kreftene rundt. Trailerne og oppføringen av sirkusområdet, som kunne bygges opp og tas ned i løpet av forsvinnende kort tid (Riiser Gundersen, *Morgenbladet.no*). På samme måte er det med hans egne utstillinger. Omfattende endringer av lokalene blir kjapt iverksatt, for så å gå tilbake til den opprinnelige romløsning og interiør når utstillingsperioden er over. Sæthres universer fremstår dermed enda tydeligere som en drømmende tilværelse, det er flyktig og midlertidig, og plutselig våkner man opp en dag for så å finne ut at det er borte.

Det er klart at de fleste installasjoner har en begrenset levetid. De settes opp og tas ned, mens enkelte elementer tas ut av sin opprinnelige kontekst og overlever som selvstendig verk (som Pegasus-installasjonen). Utstillingene fotograferes og beskrives, men kan ikke oppleves på ny. Det kan på mange måter sammenlignes med såkalte ”*happenings*”. Dette er særlig påfallende med en

annen utstilling av Børre Sæthre. *Suite 1012* fant sted i et av SAS-hotellets rom, som snart skulle gjennomgå en restaurering (Zamecznik, festspillkatalogen 2007 s. 9). Sæthre fikk tillatelse til å utføre et kunstprosjekt der i løpet av en helg. Rommenes originale utseende var i en gjennomført syttitallsstil. Dette skulle nå rives, og Sæthre finpusset stilen med å henge opp noen bilder fra samme periode, og fylle rommet med lavmælt musikk, ellers lot han rommet stå som det var. Når publikum kom for å se installasjonen, ble de geleidet til rommet av en pikkolo og etterlatt alene i rommet. Det vil si, alene som eneste publikummer; på en seng av sukker lå en naken mann og sov (Zamecznik, festspillkatalogen s. 11). Sæthre ønsket å vekke den samme følelsen av ubehag i publikum, som man ofte føler når man er vitne til en pinlig intim filmscene. Forskjellen er at distansen fjernes, man er *i* rommet hvor scenen utspilles, ikke trygt plassert foran fjernsynet i sin egen stue (Zamecznik, festspillkatalogen, s. 11).

I Sæthres universer utforskes grensene mellom det gjenkjennelige og det fremmede. Møblene, dyrene og de andre elementene i utstillingene er gjenkjennbare, men konteksten, det utstoppede ved dyrene og det kunstige ved sammensetningen av dem og designklassikere i ”den hvite kubene”, som på mange måter er forvandlet (og fremmedgjort fra seg selv), alt iblandet et subilt snev av erotikk, skaper til sammen et fremmed univers hvor en uvirkelig stemning råder. I dette universet er det noe som på kryptisk vis kommuniseres, et fordekt hint om noe bakenforliggende.

Sæthres kunstnerskap preges av en klarsynt innsikt i hvor stor makt et budskap får når det henvender seg til underbevisstheten, og han bruker estetikk- arkitektur og design – som språk til å formidle dette budskapet. Hans filosofi uttrykkes og akkumuleres over tid, for å undergrave den repetitive flyten av tilsynelatende godartede, romlige bilder som veileder oss i de valg vi gjør i hverdagen. Om den siste utstillingen hans, *I've Been Guilty of Hanging Around*, er det blitt sagt at den hadde form av "et lett truende diorama. [...] Det er som om Kubrick hadde regissert *En ubehagelig sannhet*." Denne sammenslåingen av en science fiction-fortelling fra sent på sekstitallet, en film laget til skrekk og advarsel, og dagens akselererende apokalypse, peker kanskje mot den samtidstilstanden Sæthre ønsker å kaste lys på – der han peker mot en ikke altfor fjern symbolisme, eller styrter av gårde for å grave opp en kontrollkapsel for å forsikre seg om at historien om fremtiden ikke skal ta slutt. (Gangitano, festspillkatalogen 2007 s. 39).

Den moderne uhyggen

”Das Unheimliche” er det hjemlige som har gått over i sin motsetning og blitt fremmed. Det u-hjemlige, som selvsagt representerer det motsatte av hva det trygge hjemmet står for, utgjør i seg selv ”das Unheimliche”. Heidegger beskriver denne følelsen av hjemløshet som betegnet for begrepet, og Freud med sine tilhengere blant surrealismens kunstnere, fokuserer på det påtrengende

fortrengte som krever en plass og finner sine smutthull gjennom å gjøre seg synlig i drømmer og motiver som virker fortrolige, til tross for at vi ikke har noen erindring om noensinne å ha opplevd noe lignende før. "Das Unheimliche" har tidligere vært et (yndet) emne innen både litteratur og visuell kunst. Gjennom en beskrivelse av Børre Sæthres verker, har vi sett at "das Unheimliche" også er aktuelt i dagens kunst. I forsøket på å knytte "das Unheimliche" opp mot sannhetsbegreper innen estetikken, blir det tydelig hvordan dette uhyggelige, det ubevisste og overnaturlige, fremdeles fascinerer oss.

Når noe oppleves som overnaturlig er det mye som tyder på at det blir uhyggelig fordi det ikke er logisk. Tidligere ville man tolket opplevelsen i lys av religion eller folketro og funnet mening og sannhet i erfaringen. Tilsvarende opplevelser vil i dag erfares som såkalt overnaturlig og uhyggelig, ettersom overbevisningen om religioners grad av sannhet er noe svekket. Man vil dermed lete etter svar andre steder og uten hell få en ubehagelig følelse av at det er uante krefter i gjære. Religion betegner en trygghet, det er et system man forstår, har nedskrevet og eksperter (prester) som kan gi oss svar. Uten denne troen, kun ved å tro på vitenskapen, vil det meste som ikke kan forklares, bevises og kontrolleres, oppleves som uhyggelig.

I 1917 utgav den tyske teologen Rudolf Otto *Das Heilige*, hvor han fremla begrepet om det numinøse, som tilsvarer det guddommeliges kraft eller nærvær. Ifølge Otto ble det numinøse erfart som enten fryktingytende eller fascinerende (evt. begge deler). *Otto explained the numinous as a "non-rational, non-sensory experience or feeling whose primary and immediate object is outside the self"* (Wikipedia 2. Rudolf Otto). Kombinasjonen av det skremmende og det tiltrekkende ved religion som sammenfattes i det numinøse, er preget av den samme dragingen mellom to motstridende krefter som ved "das Unheimliche". Assosiasjoner til det sublime er nærliggende og skaper en bro fra religionens kraft til naturens. Det er dette overveldende, som er større enn menneskene, det uhåndgripelige. Men hvordan vekkes disse følelser i oss, når religionen ikke lenger er det primære og vi må reise ut i verdensrommet for å erfare en naturopplevelse som med rette må kunne kalles sublim? Uten en religiøs overbevisning og med et kjølig estetisk blikk på naturkraftene, må uhyggen finne sted blant de nære ting. Det konkrete, det *virkelige*, det vi anser som trygt. Ingenting er sjokkerende lenger, sjokket må derfor manifestere seg i vårt indre, i og ut ifra oss selv. Hva som kan betegnes som "das Unheimliche" i dag er det som retter seg mot oss selv i form av det vi ikke kan kontrollere. Galskapen for eksempel, schizofrenien og paranoiaen.

De senere års uhyggeproduksjon synes præget af ønsker om at bryde tabuer, der ikke længere findes,

og om at slå døre ind, der allerede er åbne. Det har allerede i flere år været almindeligt kendt, at tabulageret er opbrugt og at publikum kun vil gabe, når performancekunstnere begynder at myrde og spise sig selv og hinanden (Freud, etterord av Steen Visholm, s.109).

Konklusjon

Å diskutere sannheten i kunst som en egen nisje innen kunstens sfære, atskilt fra de andre arenaer i menneskenes liv, blir fort begrensende. Som vi har sett peker kunsten utover og viser til en sannhet, som samtidig skjuler seg i verket. I den innledende passasjen til denne oppgaven, ble Platons syn på kunsten kort presentert. Hans tanker om at kunsten ideelt sett ikke kunne skilles fra det gode og det sanne, at den måtte ta hensyn til ideenes sammenvevde helhet, fremstår som svært aktuelle i dag. De prosesser som preger kunsten, samt hvilken innvirkning kunsten har på de omkringliggende ideer, for å si det med Platon, ser ut til å være tett forbundet.

I middelalderen var kunsten og ideen om det skjønne så nært knyttet til religionen at det nærmest var synonymt. Ikoner fungerte som ”slør” mellom jorden og himmelriket, og man forestilte seg at man ikke kunne bevitne Guds lys direkte, uten disse slørene, ettersom dets styrke og klarhet ville være for sterkt for menneskene å håndtere. Ikonene gav et skinn av dette riket og formidlet Guds budskap.

Forestillingen om kunstens ”skinn”, at den gir gjenskinns av noe metafysisk eller noe ”mer” eller ”annet”, blir ofte presentert av de ulike kunsttenkere. ”Skinn” blir også betegnet som kunstens ”ham”, som selve skinnet som utgjør kunstens tinglige uttrykk. I dette ligger tanken om at kunsten egentlig er noe mer, noe som er større enn hva det visuelt består i; dets materialer, utførelse, form og så videre. Dette ”mer” ved kunsten diskuteres hos samtlige filosofer som presenteres i denne oppgaven og fremholdes av dem som det essensielle ved kunsten. Det tinglige ”skinnet”, det lagde og skapte, vil kanskje utgjøre en idé i form av kunstnerens idé, men denne er sekundær og nærmest ubetydelig i diskusjonen om selve *kunstens* idé. Det bakenforliggende, skjulte, som skinner og vitner om *sannheten*.

Ifølge Heidegger vil man gjennom kunsten kunne få innblikk i verden og jordens sannhet. Hos Schiller er kunstens vei den rette og sanne vei, ettersom den vil lede oss til frihet og lykke hvor menneskene er frie og i balanse, ubundet av den kantianske dualisme. Adorno fremlegger hvordan tingenes tilstand reflekteres i kunsten. Kunsten har på sett og vis unnslettet den teknologiske vekst og tvang, og er en bevarer av det glemte, den fortrenge naturen. Slik ivaretar den det sanne som menneskene ikke lenger evner å forholde seg til. Kunsten representerer en unik kilde til sannhet som strekker seg utover den sannhet som kan ”bevises” ved hjelp av rasjonalitet eller empiriske undersøkelser.

Tanken om at kunsten representerte en vei til erkjennelse ved siden av den logiske, ble først presentert av Baumgarten i 1750. Det er interessant hvordan hans definisjon av estetikken korrelerer med at kunsten utskilte seg som en egen sfære med egne regler. Autonomien løsrev kunsten fra håndverk og religion, og dermed var rendyrkingsprosessen i gang. Det er mulig at kunsten mistet noe her, en kontekst i form av en konkret oppgave eller funksjon som strakk seg utover kunsten selv. At den ble såkalt selvstyrt gikk kanskje på bekostning av det å kunne se kunsten som en del av helheten bestående av sannhet, godhet og skjønnhet, som Platon hevdet at det var umulig å se kunsten som atskilt fra.

I det tjuende århundret har filosofer bestrebet seg på å nøste opp igjen trådene som forbinder kunsten med sannhet. Etter (anti)klimakset med den abstrakte ekspresjonismen og den påfølgende minimalismen, kunne ikke kunsten gå mer opp i sitt eget uttrykk og sin egen form enn det som allerede var oppnådd. Det er mulig kunsten dermed fremstod som ”tom”, og som etter storslått begeistring over de rene grunnformer, penselstrøkets struktur og lerretets flathet gav en følelse av; er dette alt kunsten i seg selv er? Skuffelsen over kunsten manglende evne til uttrykk må ha vært stor, ettersom det er noe ved kunsten som likevel skinner gjennom og vitner om at det er noe ”mer” som ikke kommer forbi formen og det ytre skinnnet. Bak de monokrome flater og ekspresjonistiske fargeeksplosjoner, skjuler det seg noe som strekker seg utover visualiseringen av kunstnerens indre sjeleliv eller kunstens ”renhet”. Det er noe dyptliggende, noe man ikke helt klarer å gripe men som likevel er der, en sannhet.

I det henseendet har vi sett hvordan kunsten trenger filosofien for å uttrykke det den ønsker å formidle. For så vidt utgjør denne teksten i seg selv et eksempel på det. Idet ideen om at kunsten uttrykker noe annet enn sin fysiske form oppstår, blir det filosofiens oppgave å forklare, og søke etter svar på, hva dette andre er.

Heidegger og Adorno

I *Kunstverkets opprinnelse* forsøker Heidegger å vise hva kunstens ”annerledesværen” består av. Gjennom verket er vi vitne til en omfattende prosess av avdekking og tildekking av væren. Verden og jorden er i strid, og samtidig som jordens urkraft arbeider mot en tildekking via det materielle skinnnet, presser verden seg gjennom og streber mot en avdekking av det værende. I kunsten skjer

det noe, det er en strid som resulterer i sannhetens hendelse. I kunsten avdekkes sannheten delvis og muligheten for å få et glimt av det sanne åpnes. Kunsten kan gi oss et innblikk i verden, som kontrasteres mot jorden. Vi ser de to kreftene utfolde seg via striden som samtidig skildres av Heidegger som en ”inderlig tilhørighet”, og slik, i denne dynamiske hendelse, innstifter kunsten sannheten og den innerste virkelighet kommer til syne. Men man kan aldri nå den hele og fulle sannhet. Kunsten representerer vår mulighet til erkjennelse og via den kan vi komme nærmere en forståelse og erkjennelse av værens væren.

I likhet med Heidegger hevder Adorno at kunsten kan gi oss et innblikk i en væren som vi ellers ikke har tilgang til. Men i stedet for å anse kunsten som en slags portal som åpenbarer sannheten, fremholder han kunstens begrensning i så henseende. Den væren kunsten ønsker å formidle er gått tapt for oss, og dermed er den heller ikke å finne i kunsten. Men kunsten bærer på et minne om denne væren og forsøker å fremstille misforholdet mellom naturen og menneskene som er årsaken til at vi ikke kan nå sannheten. Kunsten forsøker å få naturen i tale og gjennom kunstverkets stillhet mimer det naturens språk. Ved sin taushet fungerer kunsten dermed som en gåte, hvor vi ikke finner løsningen på svaret, selv om vi så inderlig vet at det finnes. Slik gir kunsten oss et hint om den tapte væren. Ikke ved å gi oss et svar, men ved å antyde at noe forblir ubesvart.

Det ser dermed ut som om Platon hadde rett i sin påstand om at kunsten ikke bør kunne skilles fra det sanne. De teorier som har blitt presentert gjennom denne oppgaven, ser alle ut til å ha en formening om hvordan sannheten og kunsten er forbundet. Dette annet, eller mer, ved kunsten blir i stor grad fremstilt som hva som er fremmed for mennesket, i betegnelsen av hva som *er blitt fremmed* som følge av en undertrykking av naturen. Hegel hevdet at kunsten arbeider med å uttrykke helheten og bidra til å fjerne fremmedheten. Han mener at kunsten gjør menneskenes annerledesværen, fremmedheten, gjennomskinnelig. Dermed skriver han seg inn i rekken av de filosofer som mener at kunsten er en bevarer av noe autentisk.

Das Unheimliche

Hva som betegnes som det fremmede, blir i oppgavens fjerde kapittel innordnet under Freuds begrep om ”das Unheimliche”. I et forsøk på å se de tidligere presenterte sannhetsbegreper innen kunsten opp imot vår egen tid, har ”das Unheimliche” blitt fremholdt som et sted hvor det sanne kan fremtre via kunsten. Den fremmedheten ”das Unheimliche” representerer, er det som har blitt

fremmed gjennom en fortreningsprosess. Gjennom etymologien så vi hvordan det uhyggelige er det nære, hjemlige, som har gått over i sin motsetning. Det fortrenge er det som en gang har vært fortrolig, men som vi kontinuerlig avviser. Når de fortrenge minnene truer med å trenge gjennom vår bevissthet, vil en følelse av uhygge oppstå. Denne ubehagelige erfaringen av det gjenkjennelige som på samme tid er ukjent, det som man kun via et vagt hint fornemmer som noe tidligere kjent eller fortrolig, er uhyggelig, ettersom vi blir klart over at noe er skjult for oss.

Man kan si at "das Unheimliche" er tilstede ved sin tildekkethet, for å benytte Heideggers begrepsbruk. I denne vending fremstår berøringspunktene mellom dem (Freuds begrep og Heideggers terminologi i *Kunstverkets opprinnelse*) stadig klarere. For Heidegger kommer sannheten til syne i kunsten gjennom striden mellom verden og jorden, hvor et skifte mellom avdekking og tildekking forekommer. Han poengterer at selv om en lysning fremtrer i den revnen striden forårsaker, hvor væren (sannheten) viser seg, så er det omkringliggende stadig tildekket og skjult for oss. Dette tildekkede er en del av væren. Det er like sant og værende som det midlertidig avdekkede. Det samme kan sies om det fortrenge, ettersom hva vi ikke makter å erindre, men likevel en gang har erfart, er like sant og værende som det som er oss bekjent. Hva som betegner "das Unheimliche" kan dermed i stor grad beskrives i samme ordelag som benyttes i *Kunstverkets opprinnelse*. For å forfølge denne sammenligningen ytterligere; den hermeneutiske tilnærming som Heidegger benytter seg av for å fremstille sannhetens hendelse i kunstverket, kan sammenlignes med psykoanalysens metode for avdekking av det fortrenge. Delene som utgjør helheten faller på plass én etter én inntil man er ved sakens kjerne. Sannheten i verket og "das Unheimliche" består begge av en dobbelthet, hvor sannhetens vesen på samme tid er avdekket og tildekket og den etymologiske glidningen mellom det fortrolige og det uhyggelige preger karakteren til "das Unheimliche".

"Das Unheimliche ser også ut til å inneha flere berøringspunkter med Adornos fremstilling av det sanne i kunsten, ettersom sannheten også her holdes skjult. Gåten kunsten fremsetter, fremmedgjør kunsten for menneskene. På samme måte som Adorno anser kunsten for å fremstå fremmed og uhåndgripelig på grunn av det uforsonte forholdet mellom menneskene og naturen og dermed den tapte væren, er følelsen av "das Unheimliche" et produkt av tilsvarende mekanismer. "Das Unheimliche" melder seg som et spøkelse som banker på døren med bud om de deler av sinnet som vi ikke forholder oss til lenger. Det fortrenge er det fortrolige som er blitt glemt og dermed fremmed. Vi har blitt fremmedgjort fra det som en gang var det nære og naturlige, det hjemlige. På samme måte har menneskene, gjennom den teknologiske vekst og utvikling, fjernet seg fra

slektskapet med naturen og dyrene. Naturen benyttes som en ressurs og vi fortrenger vår *egen* natur som en del av naturen. Vår tilknytning til naturen, som en del av den, var det som en gang var fortrolig. Nå, som spriket mellom menneskene og naturen er en konstant, vil erkjennelsen om forholdene kun melde seg via fordekte hint og fortrenkte minner som presser seg opp mot erindringens hvelving. Dette betegner "das Unheimliche", den udefinerbare følelsen av uhygge som skyldes det ubevisstes undertrykte natur.

Sannhetens dobbeltkarakter gjør seg gjeldende både innen den menneskelige bevissthet og den sannhet som har blitt vektlagt gjennom denne oppgaven. Det sanne man omtaler i forbindelse med "das Unheimliche", betegner en annen form for sannhet enn den sannhet som omtales i *Kunstverkets opprinnelse* og *Estetisk teori*. Den bakenforliggende, altopplukende sannhet, som man gjerne kan kalle "ursannheten"; den som ikke kan bevises og som menneskene streber etter å nå, men stadig vekk avviser og fortrenger, er av en helt annen skala og utstrekning enn det sanne som fremtrer via erfaringen av "das Unheimliche".

Hva menneskene har fortrenkt, er sant i den forstand at det eksempelvis er en hendelse som likefullt har funnet sted, selv om man har ingen erindring om denne. Sinnets mekanismer som arbeider med å opprettholde *status quo*, som lar det fortrenkte vedvare som fortrenkt, har det til felles med sannheten i kunstverket, at den er skjult. Riktignok kan sannheten til en viss grad åpenbares gjennom verket, ifølge Heidegger, og Adornos syn på kunstens gåtekarakter lar det sanne skjule seg i denne form - på samme måte som Freud holder det fortrenkte til en viss grad å gi seg til kjenne gjennom "das Unheimliche". Vi har gjennom Heidegger og Adornos teorier vært vitne til kunstens særegne evne til å fremsette sannheten. Kunsten er også velegnet for å fremsette "das Unheimliche", det uhyggelige og fortrenkte. Etersom kunsten kan vise oss sannhet, om enn som fordekt form, samtidig som den kan "vise" "das Unheimliche" gjennom en visualisering, vil kunstens egenskap av å fremholde sannheten forsterkes, selv om de to sannhetsbegreper er av ulikt kaliber.

Når "das Unheimliche" benyttes som et virkemiddel i kunsten, kan man anse kunsten og begrepets egenskaper forent. "Das Unheimliche" som henvender seg til det ubevisste i et forsøk på å få det i tale, blir med hensikt kanalisert gjennom den kunst som søker kontakt med det ubevisste. Her i kunsten får "das Unheimliche" uttrykt seg mer eller mindre eksplisitt, ettersom det å få kontakt med betrakterens underbevissthet, og gi uttrykk for sin egen, nettopp er kunstnerens intensjon idet han eller hun bevisst velger denne tematikk for sitt verk.

Det ubevisste har opptatt kunstnere opp gjennom flere perioder. Surrealismens utforskning av drømmer som et produkt av vår underbevissthet og den tyske ekspresjonismens temperamentsfulle uttrykk for kunstnerens indre, er velkjente stilarter som beveger seg i underbevissthetens landskap. Selv etterkrigstidens abstrakte ekspresjonisme (USA), med sine underordnede stilarter *action-painting* og *color-field*, var gjennom eksempelvis Jackson Pollocks spontane *drip-paintings* og Mark Rothkos rolige, dype, *color-blockings*, et uttrykk for og en utforskning av samme tematikk. Det ubevisste; det fortrenget bolig og gjemmested. Gjennom dekonstruksjon av drømmer og minner forsøkes underbevisstheten forstått i et håp om forklaring, og gjennom kunsten forsøkes dette formidlet og utforsket. Å begripe det ubegripelige, å kunne oppnå innsikt i det ubevisstes dyp, vil representere enda en seier for mennesket. Det vil være nok et område av naturen man mestrer, nemlig vår egen, dvs. menneskets, natur; den siste rest av natur som sammen med deler av havet og det uendelige universet fremdeles er utfordrende og utgjør en trussel. Kanskje er det nettopp dette som betegner den moderne uhyggen; disse tingene i oss selv, vårt eget sinn, som vi fremdeles mangler bevis på og som vi ikke fullstendig begriper og dermed heller ikke makter å kontrollere.

Litteraturliste

Adorno, Theodor W. *Estetisk teori*, [1970], norsk oversettelse av Arild Linneberg, Gyldendal Norsk Forlag AS, Oslo 2004

Adorno, Theodor W. *Den ny musiks filosofi*, Tiderne skifter, København 1983.

Bale, Kjersti og Bø-Rygg, Arnfinn (red.) *Estetisk teori. En antologi*, Universitetsforlaget AS, Oslo 2008.

Cooper, David E. *Thinkers of our Time. Heidegger*, The Claridge Press, London 1996.

de Duve, Thierry *Kant etter Duchamp*, [1996], norsk oversettelse av Agnete Øye, etterord av Stian Grøgaard, Pax Forlag A/S, Oslo 2003.

Dege, Jan Tormod *Europeisk filosofihistorie: fra antikken til nåtiden*, Minerva, Oslo 1995.

Fischer, Ernst *Kunstens nødvendighet*, norsk oversettelse av Harald Holm, Elan-bøkene, Forlaget Ny DAG, Kragerø 1966.

Flodin, Camilla *Att uttrycka det undanträngda. Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning*, Glanta Produktion 2009.

Freud, Sigmund *Det uhyggelige*, [1919], dansk oversettelse av Hans Christian Fink, etterskrifter av Nils Otto Steen og Steen Visholm, Rævens Sorte Bibliotek, utgis av Forlaget politisk revy, København 1998.

Gangitano, Lia ”Børre Sæthre. Festspillutstillingen 2007, Bergen Kunsthall May 24th - August 19th”, Kunsthall, No.5 Landmark, Bergen 2007.

Greenberg, Clement *Den modernistiske kunsten*, [1986], norsk oversettelse av Agnete Øye, etterord av Åsmund Thorkildsen, Pax Forlag A/S, Oslo 2004

Hammer, Espen *Theodor W. Adorno*, Gyldendal Norsk Forlag AS, Gjøvik 2002.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich *Innledning til estetikken*, norsk oversettelse og med forord og etterord av Steinar Mathisen, Thorleif Dahls Kulturbibliotek, Aschehoug, Oslo 1986.

Heidegger, Martin *Kunstverkets opprinnelse*, [1936], med innføring av Hans Georg Gadamer, norsk oversettelse og etterord av Einar Øverenget og Syeinor Mathisen, Pax Forlag A/S, Oslo 2000.

Heidegger, Martin *Oikos og techne. Spørsmålet om teknikken og andre essays*, [1973], utgitt ved og med etterord av Arnfinn Bø-Rygg, H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo 1996

Jay, Martin *Cultural Semantics. Keywords of Our Time (The Uncanny Nineties)*, The Athlone Press, London 1998.

Kant, Immanuel *Kritikk av dømmekraften* (i utvalg), [1790], norsk oversettelse av Espen Hammer, Pax Forlag AS, Oslo 1995.

Kjørup, Søren *Kunstens filosofi: en indføring i æstetik*, Roskilde Universitetsforlag, Frederiksberg 2000.

Kockelmans, Joseph J. *Heidegger on art and art works*, Mrtinus Nijhoff Publishers, Dordrecht 1985.

Lynton, Norbert *The story of modern art*, Phaidon Press Limited, 2006 (printed in China)

Mathisen, Steinar *Virkelighetens skjønnhet & skjønnhetens virkelighet. Stadier i estetikkens historie fra Platon til Kant*, Akribe as 2005.

Platon *Staten*, dansk oversettelse, redigering og innledning av Hans Ræder, Hans Reitzels Forlag A/S, København 1980.

Rapaport, Herman *Is There Truth In Art?*, Cornell University Press, Ithaca and London 1997.

Scheer, Brigitte *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt 1997.

Schiller, Friedrich *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*, [1795], norsk oversettelse og innledning av Sverre Dahl, Solum Forlag, Oslo 2001.

Vidler, Anthony *The Architectural Uncanny. Essays in the modern unhomey*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, England. 1992, USA.

Zamecznik, Marianne ”Børre Sæthre. Festspillutstillingen 2007, Bergen Kunsthall May 24th - August 19th”, Kunsthall, No.5 Landmark, Bergen 2007.

Nettreferanser

Cherlin, Michael *The Journal of Musicology*, University of California Press, Vol.11, No.3, 1993.
(<http://www.jstor.org/stable/763964?seq=8>) 29.03.2010, kl 11:14.

Riiser Gundersen, Bjarne ”Kodesnekkeren”, Morgenbladet, Publisert 18.mai 2007.
<http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20070518/OKULTUR/105180031/-1/KULTUR> 03.05.2010, kl 15:03

Semb, Mona ”Stendhalsyndromet: Når renessansekunst fører til nervøse sammenbrudd”, Tidsskrift for Norsk Psykologforening, Vol 44, nummer 7, 2007, s.893-899.
http://www.psykologtidsskriftet.no/index.php?seks_id=28111&a=2 19.04.2010, kl 13:53

Underskog. no, 05.04.2010, kl 17:03
http://underskog.no/kalender/60727_festspillutstiller-2010-boerre-saethre-til-festspillene-i-n/forestilling/88085

Wikipedia, (1. Max Ernst) 13.04.2010, kl 17:30
http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Ernst

Wikipedia, (2. Rudolf Otto) 25.05.2010, kl 12:42
http://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Otto

Wikipedia, (3. Friedrich Nietzsche) 19.02.2010, kl 11:05

http://no.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche

Forsidebilde:

Børre Sæthre

Hentet fra: http://oslopuls.aftenposten.no/multimedia/archive/00007/_0000747301_jpg_7427d.jpg
08.06.2010, kl 17:30