

**Omkring Derridas "Æstetik"**  
En genfortolkning af Derridas "Restitutions de la vérité en peinture"

*Sverre Raffnsøe*

**WP 1/2007**

**MPP Working Paper No. 1/2007 ©**  
**November 2007**  
**ISBN: 87-91839-25-4**  
**ISSN: 1396-2817**

**Department of Management, Politics and Philosophy**  
Copenhagen Business School  
Porcelænshaven 18A  
DK-2000 Frederiksberg  
Phone: +45 38 15 36 30  
Fax: +45 38 15 36 35  
[www.mpp.cbs.dk](http://www.mpp.cbs.dk)

## OMKRING DERRIDAS "ÆSTETIK"

En genfortolkning af Derridas "Restitutions de la vérité en peinture"

SVERRE RAFFNSØE

Lad os sige, at hele denne historie begynder med, at van Gogh maler et billede. Stiller det fra sig. Færdigt arbejde! Det er nok det mest håndgribelige i hele denne affære. Men samtidigt også det sværeste. Det er omkring denne enkle handling og dette billede, hele den efterfølgende ordflom, inklusive min tekst, drejer sig. Alle forsøgene på at fortælle sandheden i billedet og omkring billedet. - Unheimlich...

- Van Goghs billede alene? Skulle det være "udspringet"? Alene? - Var van Goghs billede overhovedet tænkeligt - muligt og dechifrerbart - uden en hel kommers eller "økonomi" omkring billedet? Tager billedet overhovedet form uden udenomsværker? Der findes jo en kunst- og en museumsinstitution, som er med til at definere, hvad kunst og maleri er. Der findes også en kunsthandel og økonomiske strukturer og konjunkturer, som spiller en rolle. Og der er yderligere forskellige forestillinger om, hvad der kendetegner maleri, som spiller ind i "produktion" og forståelse af et billede, allerede etablerede mimesispraksisser og -teorier, som danner baggrund. Endvidere findes der forestillinger om, hvad sandhed er, som spiller ind: Der er forestillinger om, hvad sandhed i sig selv er, og hvad sandheden om et maleri generelt er. Men også forestillinger om, hvad der bliver af sandheden - fx den skrevne og talte - når den transformeres til maleri. Eller forestillinger om den sandhed, som kun kan siges - eller snarere males - i maleriet. Sammen med ønsker og løfter om at give os sandheden om og i maleri, spiller mange af disse sandheder med i produktionen og fortolkningen og behandlingen af et billede. Og det skal vise sig, at de indgår på linie med en række både meget partielle og generelle dele af vores livspraxis, som vi normalt ikke vil forbinde med maleri.

-Det er alt dette, Derridas "La vérité en peinture" søger at sætte i scene: hele denne ramme omkring van Goghs maleri og spillet mellem van Goghs maleri og denne ramme, der indtil videre fortaber sig som en række rammer. Og det er alt det, jeg genopsætter i min egen instruktion med udgangspunkt i "Restitutions de la vérité en peinture".

-Det er ellers ikke så lidt, jeg lover, siger I. Måske jeg slet ikke kan eller har til hensigt at opfylde løftet på den måde, I forestiller jer. Men så er det ikke min fejl, så er det jer, der vil for meget. Og mig, der bliver nødt til at love for meget, for ellers gider I jo ikke læse, hvad jeg skriver..

Jeg kender i hvert fald en, som ikke kunne lade et van Gogh billede stå – alene - men som straks og noget forhastet måtte fortælle os sandheden om det, måtte anbringe det i ramme.

- Måske han har følt sig pirret og tirret af billedet, som det hang der på væggen. Til ingen verdens nytte.

- Hvilket billede? råber I. Jeg er ikke helt klar over det endnu - og måske spiller det heller ikke den store rolle. Men der var / der fandtes / es gab et billede og Heidegger...

- Det står i hvert fald fast, at Heidegger refererer til et van Gogh-billede på et sted, der umiddelbart forekommer at være et af de mere centrale i "Der Ursprung des Kunstwerks". Det er en passage, hvor Heidegger søger efter det, der udmærker brugstingen (das Zeughafte des Zeuges) og tager et billede til hjælp, men som vi indtil videre kan nøjes med at læse med henblik på at gribe den patos, som vælter ud af linierne efter "Und dennoch" (Holzwege, p. 21ff):

'Doch welcher Weg führt zum Zeughaften des Zeuges? Wie sollen wir erfahren, was das Zeug in Wahrheit ist? Das jetzt nötige Vorgehen muss sich offenbar von jenen Versuchen fernhalten, die sogleich wieder die Übergriffe der gewohnten Auslegungen mit sich führen. Davor sind wir am ehesten gesichert, wenn wir ein Zeug ohne eine philosophische Theorie einfach beschreiben. Wir wählen als Beispiel ein gewöhnliches Zeug: ein par Bauernschuhe. Zu deren Beschreibung bedarf es nicht einmal der Vorlage wirklicher Stücke dieser Art von Gebrauchszeug. Jedermann kennt sie. Aber da es doch auf eine un-mittelbare Beschreibung ankommt, mag es gut sein, die Veranschaulichung zu erleichtern. Für diese Nachhilfe genügt eine bildliche Darstellung. Wir wählen dazu ein bekanntes Gemälde von van Gogh, der solches Schuhzeug mehrmals gemalt hat. Aber was ist da viel zu sehen? Jedermann weiß, was zum Schuh gehört. Wenn es nicht gerade Holz- oder Bastschuhe sind, finden sich da die Sohle aus Leder und das Oberleder, beide zusammengefügt durch Nähte und Nagel. Solches Zeug dient zur Fussbekleidung. Entsprechend der Dieslichkeit, ob zur Feldarbeit oder zum Tanz, sind Stoff und Form anders.

Solche richtigen Angaben erläutern nur, was wir schon wissen. Das Zeugsein des Zeuges besteht in seiner Dienlichkeit. Aber wie steht es mit dieser selbst? Fassen wir mit ihr schon das Zeughafte der Zeuges? Müssen wir nicht, damit das gelingt, das dienliche Zeug in seinem Dienst aufsuchen? Die Bauerin auf dem Acker trägt die Schuhe. Hier erst sind sie, was sie sind. Sie sind dies um so echter, je weniger die Bauerin bei der Arbeit an die Schuhe denkt oder sie gar anschaut oder auch nur spürt. Sie steht und geht in ihnen. So dienen die Schuhe wirklich. An diesem Vorgang des Zeuggebrauches muss uns das Zeughafte wirklich begegnen.

Solange wir uns dagegen nur im allgemeinen ein Paar Schuhe vergegenwärtigen oder gar im Bilde die bloss dastehenden leeren, ungebrauchten Schuhe ansehen, werden wir nie erfahren, was das Zeugsein des Zeuges in Wahrheit ist. Nach dem Gemälde von van Gogh können wir nicht einmal feststellen, wo diese Schuhe stehen. Um dieses Paar Bauernschuhe herum ist nichts, wozu und wohin sie gehören könnten, nur ein unbestimmter Raum. Nicht einmal Erdklumpen von der Ackerscholle oder vom Feldweg kleben daran, was doch wenigstens auf ihre Verwendung hinweisen könnte. Ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter. Und dennoch.

Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeuges starrt die Mühsal der Arbeitsschritte. In der derbgediegenen Schwere des Schuhzeuges ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauer Wind steht. Auf dem Leder liegt das Feuchte und Satte des Bodens. Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldweges durch den sinkenden Abend. In dem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde, ihr stilles Verschenken des reifenden Kornes und ihr unerklärtes Sichversagen in der öden Brache des winterlichen Feldes. Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Umdrohung des Todes. Zur Erde gehört dieses Zeug und in der Welt der Bauerin ist es behütet. Aus diesem behüteten Zugehören erstet das Zeug selbst zu seinem Insichruhen.

Aber all dieses sehen wir vielleicht nur dem Schuhzeug im Bilde an. Die Bauerin dagegen trägt einfach die Schuhe. Wenn dieses einfach Tragen so einfach wäre. Sooft die Bäuerin am späten Abend in einer harten, aber gesunden Müdigkeit die Schuhe Wegstellt und im noch dunklen Morgendämmern schon wieder nach ihnen greift, oder am Feiertag an ihnen vorbeikommt, dann weiß sie ohne Beobachten und Betrachten all jenes. Das Zeugsein des Zeuges besteht zwar in seiner Dienlichkeit. Aber diese selbst ruht in der Fülle eines wesentlichen Seins des Zeuges. Wir nennen es die Verlässlichkeit. Kraft ihrer ist die Bauerin durch dieses Zeug eingelassen in den schweigenden Zuruf der Erde, kraft der Verlässlichkeit des Zeuges ist sie ihrer Welt gewiss. Welt und Erde sind ihr und denen, die mit ihr in ihrer Weise sind, nur so da: im Zeug. Wir sagen „nur“ und irren dabei; denn die Verlässlichkeit des Zeuges gibt erst der einfachen Welt ihre Geborgenheit und sichert der Erde die Freiheit ihres ständigen Andranges.

Das Zeugsein des Zeuges, die Verlässlichkeit, hält alle Dinge je nach ihrer Weise und Weite in sich gesammelt. Die Dienlichkeit des Zeuges ist jedoch nur die Wesensfolge der Verlässlichkeit".

- Det er dette afsnit og denne oplevelse, der giver anledning til følgende status og dermed bliver indgang til Heideggers bestemmelse af kunstværket: "Das Zeugsein des Zeuges wurde gefunden.. nur dadurch, dass wir uns vor das Gemälde van Goghs brachten. Dieses hat gesprochen....Das Kunstwerk gab zu wissen, was das Schuhzeug in Wahrheit ist."
- Heideggers oprindelige artikel er et forsøg på at tænke bag om traditionel æstetik, som det er svært at komme udenom. Men umiddelbart - jeg sagde umiddelbart - er der også visse ting, der irriterer: en naiv patos, der stikker hovedet frem i visse passager, og ikke uden sammenhæng hermed en tendens til at tildele hans eget projekt en særstilling, som gør det vanskeligt angribeligt. ... Noget filosofisk og naivt... Watch the wire...
- I hvert fald kan den citerede passage forekomme suspekt: Man kunne godt få det indtryk, at man var på kunstudstilling og at guiden var hentet på den nærmeste farm.. ..
- I hvert fald synes den citerede passage at forekomme Schapiro suspekt. Naiv og forhastet. For her er det, at videnskabsmanden og kunstkritikeren gør sin entre på scenen. Schapiro har en mistanke om, at filosofen - selvom denne benægter det - subjektivt har udmalet hele passagen efter "Und dennoch" og har projiceret en række associationer, som skyldes hans egen sociale og politiske baggrund, ind i billedet.
- At den første erfaring med et kunstværk er ideologisk bestemt. Ville det ikke være skæbnesvangert for en artikel, som tager udgangspunkt i denne erfaring, idet den søger en alternativ og mere oprindelig bestemmelse af kunsten og igennem denne søger at tænke bag om metafysikken? Kan man drive metafysikkritik med udgangspunkt i ideologi og derved .....? stop!
- Indtil videre er det, det drejer sig om, at Schapiro synes, noget er uldent. Unheimlich.. For at vække filosofen af den dogmatiske slummer og rive billedet ud af den utidige omklamring sætter videnskabsmanden en fælde op; han prøver at snøre professor Heidegger. Professor Schapiro sender et - sandsynligvis yderst elskværdigt brev fra New York til Schwaben og beder Heidegger om at identificere det pågældende billede. Ifølge Schapiro svarer professor Heidegger lige så elskværdigt tilbage, at der er tale om et billede, han så på en udstilling i Amsterdam i marts 1930. Derefter er det for Schapiro klart, at der må være tale om nr. 255 i de la Failles katalog og...



Billede nr. 255

- Hvorfor er det så klart? Der var andre Van Gogh-billeder på den pågældende udstilling. Også af sko.

.... og nu er vi pludseligt knap elskværdige, for nu klapper fælden i: Professor Heidegger er fanget! Nr. 255 viser nemlig ingen bondesko. Ikke alene fordi det uden videre er klart, at der ikke er tale om bondesko, men især fordi der er tale om van Goghs egne sko og dermed om sko, der tilhører et storby menneske. Storbysko.

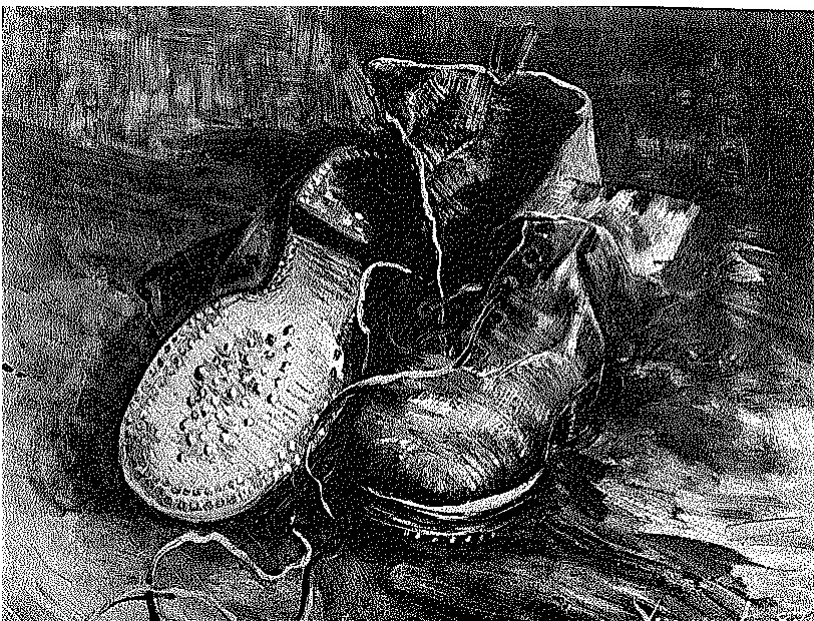
- For en sikkerheds skyld.. . . .

- Men. ... der er jo tale om over-kill! Billedet er jo identificeret. Clearly.

- For en sikkerhedsskyld opregner Schapiro alle de otte van Gogh sko-billeder, som ifølge de la Faille overhovedet havde været udstillede på tidspunktet, hvor Heidegger skrev sin kunstværksafhandling. Blandt disse er der – stadigvæk ifølge Schapiro – kun tre, hvor man kan se det udtrådte indvendige af skoene, som Heidegger skriver så patetisk om. Som for nr. 255 gælder det for de to øvrige tableauer - nr. 332 og 333 - , at



Billede nr. 332



Billede nr. 333

"they are clearly pictures of the artist's own shoes, not the shoes of a peasant".

- Det var dette "clearly" igen. Er det virkelig så selvindlysende klart, eller - dækker det over en uklarhed? - Hæver vi ikke ofte stemmen og slår i bordet, når der står noget på spil, og vi er usikre på, om vi har ret?



- Rudimenterne af en argumentation synes at være til stede: Der er for det første tale om et internt argument. Det skulle ud fra værket alene, ud fra billedernes streg eller form fremgå, at billederne repræsenterer van Goghs egne sko. Og altså ikke bondesko.
- Kig lidt på billederne. Jeg er ikke så sikker på, at jeg uden videre forklaring kan se, at de skildrede sko tidligere har siddet på van Goghs fødder, .... som i hvert fald nu er uden for billedet. Jeg kan heller ikke uden videre se, at der er tale om bysko.
- For det andet synes der at være tale om et eksternt argument. Det skulle ud fra forhold uden for selve værket, ud fra oplysninger, vi besidder om billederne være klart, at der er tale om bysko. De tre malerier er ifølge kunsthistorikeren Schapiro malet, mens van Gogh boede i Paris 1886-88. Derfor er der tale om bysko.
- Selvom det interne argument skulle godtgøre, at maleriet viser van Goghs sko, forudsætter det eksterne argument stadigvæk, at den van Gogh, der lever i Paris, ikke mere kan tilhøre og ikke mere kan eje ting fra en agrarverden. Ellers påvises ikke, at skoene er bysko. Hvis det interne argument ikke forudsættes kræver det eksterne, at den van Gogh, der lever i Paris, ikke engang kan male ting fra en agrarverden.
- Men vi er slet ikke færdige endnu, bette børn, for vor kunstsagkyndige vender tilbage til noget, der synes at skulle forestille en beskrivelse; han ser i skoens slidte overflade og individuelle fremtræden noget personligt eller ligefrem ansigtsagtigt, som Heidegger totalt har overset. Noget ansigtsagtigt, som gør det naturligt ligefrem at tale om "portrætter af aldrende sko". Dette personlige præg skulle kun være forståeligt, for så vidt som der er tale om ting, der angår van Gogh dybt: Der skulle være tale om et par sko, som sandsynligvis har gjort en stor del af van Gogh eget liv med, og som nu forbliver en uadskillelig del af hans eget liv. Skoene er malet på en sådan måde, at de, når det kommer til stykket, slet ikke kan adskilles fra van Goghs fødder og hans liv. I sidste ende er der derfor tale om et stykke af et selvportræt. Et portræt af kunstneren og hans liv som aldrende sko... Begæret kender ingen grænser...
- Schapiro siger strengt taget ikke, hvilket billede og hvilke sko, han taler om. Nr. 255 er sandsynligst, men det spiller nok ikke den store rolle. For mig at se er der ikke noget til hinder for - i en eller anden forstand - at se kunstnerens nærvær i nogle af de tre billeder, kunsthistorikeren så omhyggeligt remser op.
- På den anden side er der nu heller intet til hinder for at lade være.
- Eller for at se både kunstnerens nærvær og portræt og en agrarverden i skoene. For mig at se er det hele umiddelbart ret usikkert.

- Vi har været ved med udgangspunkt i Schapiro at vikle os ind i en hel politi- eller detektivdiskurs, hvor det drejer sig om at finde offeret og straffe gerningsmanden. Men... det eneste, Schapiro indtil videre har "bevist", er, at det hele er ret usikkert. Videnskabsmanden har på den ene side vist, at det er muligt at sætte spørgsmålstegn ved Heideggers udlægning, og at det er muligt, der er tale om bysko. På den anden side er det ikke lykkedes ham at bevise, at det umuligt kan være tale om bondesko samt at der nødvendigvis må være tale om bysko.

Hvad der imidlertid forekommer mig ret sikkert: Der er noget uldent og uhyggeligt ved hele denne affære. Officielt er der tale om en diskussion ud fra en saglig og faglig erkendelsesinteresse. Det drejer sig jo bare om at bestemme, hvad et billede rent faktisk viser. - Men hvorfor så denne underlige blanding af den næsten overforsigtige stillingtagen, sikren sig, som også ellers karakteriserer filosofen og videnskabsmanden, og så en pludselig forivrelse, en jumping to conclusions? Der er noget på spil. Som spiller med og spiller med de to kombattanter.

- Nogle gange kan det hele godt minde om små drenge, der slås om legetøjsbiler. Både Heidegger og Schapiro er jo tilbøjelige til at sige: "Det er MIT billede (og ikke nogen andens), for det er MIN tekst, der la'r billedet komme til orde og fortæller sandheden om billedet". Bag den saglige debat er der også tale om et helt spil, der drejer sig om tilegnelse og besiddelse af billeder og af sko.

Af noget, som en overgang tilsyneladende blot stod der provokerende alene, unyttigt og ejerløst, og opfordrede til tilegnelse og imperialisme. Noget, som provokerer i den grad, at man forivrer og forhaster sig.

-Men... Det hele er mere indviklet, for besiddelsen, tilegnelsen, kommer kun i stand i forbindelse med et helt gavegivningssystem: Heidegger og Schapiro kommer kun i besiddelse af billedet ved i første omgang at give skoene bort til den person, skoene retteligt tilhører. Heidegger snører støvleskafterne om anklerne på en bondekone, som bruger dem ved markarbejdet. Schapiro giver skoene til en person, som allerede i en vis forstand har taget dem i besiddelse ved at sætte sin signatur øverst i venstre hjørne.

- Og som om det ikke var nok, introducerer kunstkritikeren endnu en lidt ældre dreng i spillet. Hele Schapiros essay og dermed også van Goghs sko tilegnes en afdød person, som også godskrives den ære overhovedet at have gjort Schapiro opmærksom på Heideggers kunstværksafhandling.

- Det er der sgu da ikke noget abnormt i...

- Det siger jeg heller ikke. Men det kan måske hjælpe os til at forstå, hvad der også er på spil: Afdøde K. Goldstein er oprindeligt tysk jøde. Tvunget til at emigrere fra Nazityskland i 1933 efter at have været fængslet. Efter at have flakket om i nogle år bosat i New York og i sin egenskab af videnskabsmand og kunstekspert lærer ved Columbia University. Altså en kollega til emigranten og lidelsesfællen Schapiro. Artiklen er derfor måske ikke blot en almindelig vennegave. Den er måske også på Goldsteins og Schapiros vegne en afregning mod den verden, de begge kommer fra: Schapiro ser måske i det, Heidegger projicerer ind i billedet, 'his own social outlook with its heavy pathos of the primordial and earthy' et stykke tysk ideologi og nazi-ideologi. For Heidegger deler jo nemlig på tidspunktet for kunstafhandlingens tilblivelse social baggrund med nazisterne; hans filosofi har samme udspring som deres Blut und Boden-ideologi. Schapiro har måske også travlt, fordi det for ham også drejer sig om at rive van Goghs billede bort fra nazismens og forfølgernes ideale hjemstavns- og bondeverden og give det til jødens, den forfulgte og storbynomadens verden. I dette tilfælde er der jo for Schapiro tale om en krig, som involverede det meste af verden i en seksårs periode, men med lidt andre midler.

- Sikke mange lag der er i den diskussion!' Unheimlich.

Det er lidt uhyggeligt og utroligt, ja: Vi startede med et enkelt billede, der blev stillet hen. Nytteløst. Og nu tjener det i hele dette gavegivningssystem, bestående af tilegnelse, besiddelse, bortgivning og ny tilegnelse omkring billedet. Et system, som tilsyneladende ikke tager ret meget hensyn til det, striden umiddelbart drejede sig om.

-Og alligevel: Schapiro og Heidegger er jo enige om, at det drejer sig om at sætte billedet i dets rette sammenhæng, om bestemmelse af et tilhørsforhold. Det er denne grundlæggende enighed, som er grundlag for hele striden.

-De er enige om, at der er tale om et billede. At det hænger på væggen, klart afgrænset af sin ramme. Og at det viser et par sko. Og de synes enige om, at selv om billedet umiddelbart fremstiller parret, løsgjort fra alle sædvanlige sammenhænge - alene - så hører parret alligevel hjemme et sted; parret har en tilknytning og et naturligt tilhørsforhold til en eller anden sammenhæng. De har også det til fælles, at den umiddelbare sammenhæng, som parret er indsat i, er en brugssammenhæng: Sko er brugsting, dvs. er lavet for, hører hjem i, en bestemt brug og hører dermed til et subjekts fødder. Det er først på baggrund af en enighed om, at det ved van Goghs maleri umiddelbart drejer sig om en genoprettelse af og genindsætning i den brugssammenhæng, som skoene hører hjemme i, og om en gentilknytning til det subjekt, der bruger skoene, at Heidegger og Schapiro strides.

- Der er endnu en vigtig korrespondens mellem Heidegger og Schapiro, som er baggrunden for, at de overhovedet kan komme op at slås: Begge mener de, at der er en sandhed gemt i billedet. Og for dem begge er tekstens opgave - i fald den drejer sig om van Goghs billede - at fortælle sandheden om billedet eller den sandhed, der er gemt i billedet. De lover os derfor også begge to: Jeg/min tekst fortæller jer sandheden om billedet eller sandheden i billedet. Det løfte kan søges opfyldt på mange måder. Men både Heidegger og Schapiro prøver som sagt umiddelbart at opfylde dette løfte ved at fortælle os billedets rette tilhørsforhold, give os den rette tilknytning via det malede pars tilhørsforhold.

- Det er billedets/maleriets sandhed om (billedets) tilhørsforhold, der er en af de overordnede rammer for hele denne strid: Kun fordi der er tale om et analogt begær efter at fortælle os sandheden om maleriet som dets egentlige tilknytning, kan der opstå uenighed om, hvilken sammenhæng der skal oprettes, og hvilken sammenhæng, billedet skal tilbagegives eller sættes på plads i.

Så hviler hele diskussionen og gavegivningssystemet da heller ikke på sand; men kan støtte sig på et vist grundlag i værket. For der er jo tale om et maleri eller et værk. Som skildrer noget. Et par sko. Og allerede dette må da sætte visse - måske ret vide - grænser for, hvilke sammenhænge der kan lægges ind i billedet, hvilke (brugs-)sammenhænge billedet kan indgå i. Der er måske nok et vist spillerum for fortolkninger, men projektioner kan opdages og straffes, og det er måske det, hele spillet omkring van Goghs maleri er i gang med at gøre.

- Det er vel nok en generel umiddelbar erfaring, vi gør i omgang med det, man normalt kalder kunstværker: En erfaring af en "træghed". Af at der med værket er tale om afgrænsede enheder, som ikke åbner sig forudsætningsløst, dvs. kræver en opfyldning, men som samtidigt modsætter sig en vilkårlig opfyldning, modsætter sig visse tolkninger eller læsninger og lader andre passere. Forskellige tolkninger er mulige, men ikke vilkårlige, fordi der middelbart synes at være visse kriterier for ret tolkning af værket givet i værket. - Eller måske i vores omgang med værket?

- Det er den erfaring, som er en forudsætning for hermeneutikkens bekræftelse af den hermeneutiske cirkel. For dens tillid til, at en forforståelse eller en tolkning, som er et overfald på værket, nok skal blive korrigeret. Om ikke andet så negativt ved, at værket unddrager sig fortolkning, ved at fortolkningen forbliver uunderbygget, uden bund i værket (Gadamer: Wahrheit und Methode s. 250-56, 339-44). Det er også erfaringen af, at opfyldningen ikke er vilkårlig, der

gør det rimeligt for hermeneutikken at tale om inadækvat forståelse og i det mindste at opretholde en regulativ ide om den adækvate forståelse. (Gadamer, sammesteds).

- Heidegger mener at gøre en analog erfaring med ganske dagligdags ting som fx. krukken. Når vi søger at udlægge, hvilken forståelse af tingen, der ligger i vor omgang med den, så er der - hvis vi finder den rette indgang - en bund, som gør, at visse ting lader sig sige. En opfyldning inden for visse rammer er mulig. Uden for dem bliver erfaringen uden bund (i virkeligheden) og et overfald på tingen (jfr. "Das Ding" og "Der Ursprung des Kunstwerkes" s. 4-16, herefter UK).

- Erfaringen med van Goghs kunstværk synes ifølge kunstværksartiklen at spille en analog rolle til den rolle, konfrontationen med krukken spiller i "Das Ding". Heidegger stiller her spørgsmålet om kunstværkets "Ursprung" - kunstværkets "væsensherkomst" - på en meget generel og formel måde, nemlig som et spørgsmål, hvis besvarelse kan være grundlaget for en afgørelse af, hvorvidt kunsten kan kom til at spille en central og fornyende rolle i vor historiske epoke (UK s. 63-66).

Der er altså tale om en spørgen, der intenderer, at der spørges bag om kunsten og dens rolle i dag, og som derfor ikke kan tage udgangspunkt i den gængse kunstforståelse og den rolle, kunsten normalt tildeles. På den anden side må en sådan mere oprindelig spørgen for Heidegger søge et afsatspunkt et sted, og erfaringen med van Goghs maleri kommer ind på dette sted: Erfaringen med maleriet er en erfaring med et enkelt kunstværk, men det er samtidigt for Heidegger en erfaring af kunstværkets væsen generelt, som er mere oprindelig end den gængse, æstetiske kunstopfattelses. Erfaringen af van Goghs billede er for Heidegger en grunderfaring, som først muliggør en indgang i en hermeneutisk cirkel, som tillader os at søge mod en bestemmelse af kunstværkets væsen. Den oprindelige erfaring er bunden for den cirkelnde bevægelse, en bund, som vi må passe på ikke at tildække, og den giver os - hvis vi undgår tildækning - visse retningslinier for, hvad vi overhovedet kan sige om værket.

- Så skulle opgaven jo være at undersøge, om der virkelig er tale om en mere oprindelig erfaring. Eller om der er tale om projektion og overfald på billedet.

Jeg ved ikke, hvad skoene selv siger til selve ideen om en grundliggende erfaring. Eller til alle de andre erfaringer. Ifølge Heidegger har de talt gennem billedet og hans tekst: "Dieses hat gesprochen" (UK s. 20). Jeg er knap så sikker. Der er noget lusket. Noget lidt uhyggeligt ved dem, specielt ved den mere eller mindre opløste længst til venstre. De har ikke foretaget sig noget under hele spillet og ordflommen, der drejer sig omkring dem. De har selv forholdt sig tavse. Måske endda sagt fra.

- Sagt fra: Ja, man kan da godt få det indtryk, at de står der - alene - med et ironisk smil og betragter hele kommersen omkring sig: alle forsøgene på at fortælle sandheden om billedet ved at sætte det i ramme. De griner lidt af al den kærlighed, de belemres med, af feticheringen af skoene, af den belægning med libido og betydning, som finder sted og af den gavegivning, som samtidigt finder sted.

-Hvis jeg kigger længe nok på billedet, kan det endda lykkes mig at projicere en følelse af, at skoene bevæger sig. Skoene giver sig til at marchere og overskrider rammen i en underlig haltende gangart. For man kan godt få det indtryk, at der er noget, der halter, at der er noget forkert ved skoen til venstre. At den måske med sin snude, der drejer til venstre, ikke uden videre lader sig sætte i ramme sammen med den anden sko som par. At der måske er tale om to venstresko.

- Jeg skal nok være mig for at bevise det 100 % og lade billedet tale. Allerede tvivlen er nok: Det er usikkert, om der er tale om et "normalt" par sko. Eller om to venstre-sko, der tilhører hvert sit par. Eller endda om to udgaver af samme sko. Eller om en fjerde eller femte mulighed, som jeg ikke gider remse op. Det er usikkert, og det er nok. Unheimlich. I hvert fald nok til at sprænge rammen for debatten mellem Heidegger og Schapiro, for den debat kræver, at skoene parres naturligt (parrer sig), at sandheden om skoene og om billedet er, at der er tale om et par. Er der allerede i og med, at vi begynder at tale om et par, tale om projektion, forsvinder baggrunden for at debattere videre. Det er nemlig parret, som er baggrund for, at skoene kan spændes så naturligt på en persons fødder. Parret er også baggrund for, at skoene indgår så naturligt i brugssammenhænge, og for, at skoene overhovedet kan tilskrives et naturligt tilhørsforhold: Det er ikke uden videre indlysende - clearly - at der er nogen bestemt person, som vil have eller kan bruge et "par" gamle, umage sko; de hører ingen steder hjemme.

- Netop derved åbnes for alternative investeringer - og tolkninger. For hvis vi ikke selv vidste det i forvejen, så fortæller Freud os jo, at en eller to gamle sko kan få seksuel betydning og anvendes seksuelt. Og H.C.Andersen, at en gammel sko kan hente mudder til hoffet.

- Det er måske også den slags pervers brug, som Heidegger og Schapiro har haft så travlt med at undgå, da de klassificerede dem som et par.

- Generelt set er det, som er på spil, jo at bringe skoene på plads ved at dække over det umage.

- Men det er jo det, som er den virkelige snare i hele denne affære og van Goghs fælde: I begyndelsen var skoene der blot, måske umage, og udstillede en vis blottelse, noget obscønt, en Iøsrevethed fra den oprindelige sammenhæng. En blottelse, som pirrede og tirrede os og fik begæret til at gå amok i tilegnelse på tilegnelse...

-Skoene er lokkemad, og fælden er, at alle forhaster sig med at udfylde, fylde op...

- Heidegger og Schapiro har sat deres penge på parret i stadige overbud – idet de stadigt overbyder sig selv og hinanden - for at ophæve - og tilegne sig det umage og installere hver sin orden ved at indsætte det i sammenhænge uden for værket, i parerga eller udenomsværker.

- Men så er det, at fælden klapper i, for netop de stadige overbud viser, at det umage ("par") ikke lader sig integrere eller ophæve: Gennem sin tildækning forbliver det uden for det system, som Schapiros og Heideggers debat danner, forbliver tilbage som parergon for debatten. Forbliver levninger eller rest, en art spøgelsesagtig hors d'oeuvre for at hjemsøge debatten og tvinge Heidegger og Schapiro til stadige overbud og ekspulsioner. Heidegger og Schapiro er fanget i dette spil. Unheimlich.

-Det er paradoksalt og så alligevel meget logisk: Vi har en debat og en diskurs, der konstituerer sig ved at sætte nogle sko i et billede som en art transcendentalt signifié. Heidegger og Schapiro synes nemlig indtil videre at enes om den antagelse, at der for debatten fandtes et skobillede, og at dette skobillede som noget i sig selv hvilende og som en oprindelig betydning er det absolutte udgangspunkt for debatten: "udspringet". Derved sættes på den ene side skobilledet i centrum som det værk, hele diskursen drejer sig om. Og den efterfølgende debat bliver parergon, en diskurs, der kommer til og blot udfolder den centrale sandhed, der allerede er givet med værket som skrift. Diskursen kommer således til at bestå af lutter prædikater søger at indfange og ophæve sig selv i denne centrale sandhed: Der findes et centralt skobillede, for hvilket det gælder.. Et parergon, som søger at ophæve sig i værket.

Men derved sættes paradoksalt nok samtidigt skobilledet som parergon for debatten. I samme bevægelse sker der nemlig to ting: Umiddelbart hæves billedet, som diskursen betegner, ud af diskursen, så at det bliver muligt at hævde, at det udefra gennemtrænger diskursen. Men derved gøres underhånden netop det betegnede til noget i forhold til diskursen irreducibelt, så det ikke kan ophæves og tilegnes i dens prædikation. Det billede, der sættes som centrum for debatten, forbliver altså udenfor debatten og dominerer denne på en helt anden måde, end Heidegger og Schapiro havde tænkt sig. Unheimlich.

- For en diskurs, som søger at dominere skoene ved fuldstændigt at fjerne dem fra al diskurs for derefter at lade deres sandhed tale i en tekst, bliver skoenes sandhed, at der er sagt fra. Søger skoene i sig selv, forbliver de nødvendigvis udenfor, absolut parergon, som højst hjemsøger debatten i spøgelsesagtig skikkelse for at fortælle, hvad de ikke er: ikke-par. Men måske er det ikke det sidste ord.

- Måske er sandheden om skoene og parret det umage som det, der ikke uden videre giver par, men som heller ikke uden videre siger fra.
- Den sandhed forbliver parergon, så længe parergon forbliver det, som står uden for værker, og så længe der ikke er forsøgt en transformation af sandhedsbegrebet ....
- Alt, vi kan sige for øjeblikket, er, at der "gives" et par sko i kunstværket.
- Og alligevel: Man kan godt komme til at tvivle på, om vi har nået en bund i billedet som vi kan bygge vores tolkning på, i og med at vi slår fast, at der i billedet er tale om et par sko. Det er ikke sikkert, at der er centrum og sandhed i billedet uafhængigt af vore fordomme. At der er nogle kriterier i værket, som tvinger os til at se sko. Jeg er efterhånden blevet tilbøjelig til at lægge mere og mere vægt på udenomsværkerne. Fx på receptionen af værket. Er det overhovedet muligt at se sko i værket uden at se og uden at se på bestemte måder? Og kan man overhovedet se på disse bestemte måder uden at kende til en praksis, hvori sko indgår og ser ud på en bestemt måde? Beror denne naturlighed, hvormed vi ser sko i billedet ikke på, at denne praksis for de fleste af os forekommer ret naturlig?
- Jeg har af hensyn til Heidegger og Schapiro kaldt skoene for bondesko, men det slår mig, at billedet vist normalt hedder "Bondestøvler" på dansk.. ..
- Hvad bliver der nu af forståelsens påståede universale cirkelstruktur og af tilliden til den hermeneutiske cirkel i det tilfælde, hvor der ikke er nogen bund i værket i sig selv, som vi kan lide på? Hvis værket og sagen i sig selv ikke har noget centrum, hvad bliver der så af fordringen om at "lade sig bestemme af sagen" og at "lade sagen komme til orde" (transcendentalt) gennem stadigt mere adækvate (angemessener) fordomme (Wahrheit und Methode, s. 251-52)? Er der i så tilfælde overhovedet grundlag for en tillid til og en erfaring af en afretning af vore fordomme, som lader dem nærme sig hinanden, gå mod en "Einheit des Sinnes"? Er der noget, der garanterer os, at vores fortolkninger ikke ender i en spredning af tolkninger omkring værket? Og er der noget, der tillader os at hævde, at forståelsens "egentlige" cirkelstruktur er det oprindelige og egentlige, og at hævde, at spredningen og evt. "manglende forståelse må afledes af forståelsens ontologiske grundstruktur?
- Der er hermeneutikere, der ville sammenfatte det hele på den måde, at hvor den hermeneutiske forståelse søger mod centrum af billedet og lægger magten her, så søger vi ud mod kanten og ud over rammen på værket og lægger hovedvægten her. På udenomsværkernes betydning for værket. En sådan sammenfatning siger noget om, hvad er der på spil, men forudsætter, at billedet har en midte, som kan søges, for intentionen er ikke nok. Måske er det hermeneutikeren, som trods sin intention er på vej på vej ud over rammen.



- Overhovedet er der noget tvivlsomt ved den absolutte skelnen mellem værket og værkets centrum på den ene side og udenomsværker på den anden side.
- Hvor jeg vil hen? Hvis værket og værkets midte først konstituerer sig som det forskellige, de viser sig at være, i forbindelse med forskellige udenomsværker og inden for en vekslende reception, så må dette tages alvorligt: Så er det ikke længere muligt at fastholde værket og værkets midte som transcendentale størrelser bag om de forskellige aspekter, de viser sig under. Og så er forståelsens cirkelstruktur en cirkel, der befinder sig på randen af en afgrund. For så er spredningen i tolkningen det, vi må søge afsæt i. Og cirkelbevægelsen opstår, om overhovedet, først ud fra en begrænsning af de fordomme, vi bringer i anvendelse over for værket, så de ikke er "beliebige" (Wahrheit und Methode, s. 252).
- Alt dette betyder også, at parergon altid befinder sig og viser sig i værket som det, der fastlægger værkets midte. Og at værket først konstituerer sig som værk i forbindelse med forskellige udenomsværker. At ergon og parergon er uadskillelige.

Hvis værket ikke konstitueres uden parergon, så har vi heller ikke nået bunden og det sikre udgangspunkt, når vi bestemmer noget, fx et billede, som et kunstværk. Og det får betydning for den cirkel, Heidegger søger ind i, når han betegner skobilledet som et kunstværk.

- For Heidegger er traditionel kunstfilosofi ikke mulig mere. Æstetik som den bestemmelse af kunstens sandhed og væsen, som kan danne baggrund for en bestemmelse af den rolle, kunsten kan spille, er ikke uden videre mulig i dag. Besværlighederne kommer af, at kunsten i dag ifølge Heidegger er i færd med at lukke sig, slet ikke viser sig som nogen sandhed og derfor ikke lader sig bestemme som sådan. Spørger vi efter kunstens væsen, støder vi på en gold cirkel, som vi ikke kan komme ind i, som lukker sig omkring sig selv. Hvad et kunstværk er, kan vi kun vide, for så vidt vi i en eller anden forstand allerede ved, hvad kunst er. Men hvad kunst er, kan vi kun komme på sporet af ud fra en viden om eller forståelse af kunstværker. Og hverken til kunsten eller kunstværket finder vi en indgang.
- Alligevel fastholder Heidegger de traditionelle spørgsmål: Hvad er kunstværkets væsen? Hvad er kunst som kunstværkets udspring?
- Og Heidegger finder en tilgang til at besvare spørgsmålene i det faktum, at der trods alt findes kunstværker, som vi kan opsøge en indgang til. Også selvom de ikke er givet på en klassisk åbnende måde. Som sandhed. Van Goghs skobillede bestemmes som et sådant kunstværk.

- Men: Det lugter jo af traditionel kunstfilosofisk diskurs. Her stiller man også først generelle filosofiske spørgsmål: Hvad er kunst? Hvorfor og hvordan opstår kunst? Hvad udspringer den af? Man opdager så, at spørgsmålene ikke kan hænge i luften, men udspringer af og må søge deres besvarelse med udgangspunkt i eksistensen af virkelige kunstværker. Spørgsmålene må i første omgang stilles til kunstværkets udspring og grund.
- Hvad man glemmer, er, at spørgsmålene, fordi de stilles i denne generalitet, implicerer, at kunst og kunstværker har én oprindelig betydning og oprindelse på tværs af og bag om enhver historie: et etymon, det drejer sig om at afdække.
- Hvad man også overser: Det er ikke sikkert, at de kunstværker, som skal danne udgangspunkt for en sådan generel spørger, rent faktisk kan bære den. Men ser ikke, at en spørger rent faktisk indebærer en forpligtelse på parerga, på en række ikke-tematiserede rammer, der er med til at konstituere netop dette bestemte værk som kunst. Rammer, der gør, at vi i vort århundrede kalder van Gogh for kunst, mens man i det 19. århundrede nok var knap så sikker. Men ser ikke, at det kan føre til hypostasering af tidsbetingede rammer, når man går ud fra bestemte kunstværker for at spørge sig frem til en oprindelig, generel betydning bag alle værker.
- Hvad man glemmer, er, at vort begreb om kunst har en begrebshistorie, som ikke nødvendigvis lader sig indordne under noget bestemt aspekt eller nogen transcendental signifié. At der ikke er noget "hvad", vi kan spørge om på tværs af og dermed bag om historien, men at betydningen skrider, og der derfor er tale om et åbent, diakront "sprogspil".
- Der er tale om en begrebshistorie, som ikke uden videre lader sig skrive, fordi den ikke lader sig indordne under et bestemt aspekt. En "begrebs"-historie, som kun lader sig skrive ud fra en omskrivning af vort begreb om historie.
- Den hermeneutiske cirkel, Heidegger via van Goghs billede finder ind i, er derfor nok produktiv; den producerer en forståelse. På den anden side risikerer den at blive en lukket cirkel, fordi den sætter van Goghs kunstværk som udgangspunkt (som etymon) og derved lukker af over for den åbnende begrebshistorie og spredningen i begrebet kunst. Den hermeneutiske cirkel risikerer at blive reproduktion af en allerede givet, begrænset forståelse. Og det projekt, som søger at tage et skridt tilbage fra traditionel, ureflekteret æstetik, risikerer ureflekteret at hypostasere og naturalisere et andet miljø og en anden ideologisk æstetik.
- En cirkel, som åbner sig mod en afgrund for derefter at lukke sig igen ....
- Det er ikke sikkert, at det er det sidste ord. At Heidegger kun bruger billedet på denne måde. Sandheden. Jeg siger heller ikke, at det er usandt; det må komme an på en læsning.

- Ja, Du har ret! Det er én bestemt læsning. Vi må multiplicere og tematisere rammerne, mime flere forskellige stemmer og spille dem ud mod hinanden, mens vi følger Heideggers vej.

Vi har med udgangspunkt i Schapiros angreb på Heidegger hevet den citerede passage ud af rammen, den indgår i.

Kunstværksartiklen er ikke blot et forsøg på at komme ind i den rette cirkel: Opgaven på de foregående sider er i første omgang at spørge en række lukkede cirkler, en begrebsmekanik, der lukker sig om sig selv og lukker for den rette forståelse af kunstværket. Der er tale om at spørge en række rammer, som forekommer os så selvfølgelige, at vi må tage os i agt, så vi ikke læser dem ind i den citerede passage.

- Når Heidegger søger en åbning i det - for ham - selvfølgelige, at kunstværker eksisterer på lige med alle andre ting. Når han går opmærksom på, at kunstværket er en forhåndenværende ting, der kan sendes og lagres som alt muligt andet: Så er der nok tale om et forsøg på gennem det tingslige ved værket at finde den rette indgang til kunstproblematikken. Men dette udgangspunkt bestemmes i lige så høj grad af en fornemmelse af, at her er der noget, som den gængse æstetik, der ligger og spærrer for en sand tilgang til kunstproblematikken, ikke formår at gøre rede for (Herrmann, s. 15-17, UK, s. 3-4). Udgangspunktet er i lige så høj grad destruktivt, et forsøg på at hive bunden væk under...

- Så tager Heideggers tilgang til kunstproblematikken da heller ikke - som det blev hævdet før - uden videre udgangspunkt i en naiv og ureflekteret opfattelse, som hypostaseres, men derimod i en destruktion.

- Det er rigtigt. Tingene er mere komplicerede end som så. Men intentionen er stadig en søgen bagom til mere oprindelige begreber, og denne tænknings karakter og status er endnu ikke klarlagt. Faren for et naivt tilbagefald er endnu ikke drevet over...

- Også tilgangen til en forståelse af det tingslige generelt (det som udmærker alle ting), som skulle destruere en grundløs æstetik, viser sig imidlertid spærret af en række lukkede begrebscirkler. Disse begreber, det her drejer sig (UK,s.3-16), betegner Heidegger som overfald Überfalle på tingen: der bliver grundløse og bundløse, fordi tingen og det tingslige, når det kommer til stykket, forbliver fremmed for disse overgreb. Det drejer sig derfor for Heidegger om en dobbelt destruktion. I første omgang søges en destruktion af traditionel æstetik. Men denne destruktion forudsætter allerede en destruktion af traditionelle tingsbegreber, en destruktion der må have ontologisk bredde, fordi disse tingsbegreber har ontologisk bredde.

- Heideggers intention er ikke blot at vise en anden sandhed bagved. Umiddelbart søger han simpelthen at vise, at sandheden er en anden ved at trække bunden væk og lade afgrunden arbejde.

- Til et af de begrebsæt, som det drejer sig om at tage skridt tilbage fra og bringe til at svæve, hører en bestemt subjektforestilling, som Schapiro uden nærmere overvejelse bekender sig til. For Schapiro er billedets sandhed uden videre skoens tilhørsforhold til en bestemt person. Og det er af afgørende betydning, hvilket subjekt skoene tildeles. For det er udgangspunkt for al videre bestemmelse af billedet. For Heidegger er et subjekt, som bliver det absolutte, tilgrundliggende imidlertid problematisk (se også Sein und Zeit pgf. 25): En sådan forestilling adskiller subjektet som det tilgrundliggende og det sammenbringende fra dets egenskaber. Det står imidlertid for Heidegger fast, at et subjekt aldrig er givet alene i kraft af sin selvevidens, men altid indgår i en verden og dermed i bestemte ontologiske strukturer. Og det er disse universelle, ontologiske strukturer, det drejer sig om i den citerede passage.

Schapiro tror at have fanget Heidegger, hvis det kan lykkes ham at påvise, at skoene ikke tilhører en bondekone. Men måske spiller det ikke den store rolle for Heidegger. Han kunne godt have holdt en anden diskurs over et par bysko og alligevel have bibeholdt pointen: at tingen og også subjektet hører til i en verden, som indeholder bestemte, generelle strukturer og lever på og af en jord.

- Men... forudsætter ikke netop hævdelser af en sådan udskiftelighed det, der skal bevises? Forudsætter fri udskiftelighed ikke netop eksistensen af transcendentier, størrelser, som strukturerer og gennemtrænger alt, og som alt derfor i sidste instans handler om? Forudsættes det ikke, at alt lader sig deducere transcendentalt, om ikke andet så dog som forfaldsformer og tildækning af det egentlige?

- Så hænger udskiftelighed i erfaringen og muligheden for deduktion sammen med og forudsætter en grundlæggende skelnen mellem egentlighed og uegentlighed, som er problematisk og som gennemtrænger og driver det meste af Heideggers forfatterskab.

- Jeg har på fornemmelsen, at vi bevæger os hårfint frem og tilbage over en grænse, men jeg kan endnu ikke sige, hvornår vi overskrider ... forhaster os.

- Vi har endnu ikke forkastet Heideggers skelnen, men lader vi i første omgang være med at købe den, bliver der en rest tilbage af Schapiros subjektproblematik. Subjektproblematikken forbliver ikke som den transcendentale signifié, hvorom alt drejer sig, men som en usikkerhed. Det forbliver usikkert, om det nu også er så ligegyldigt for Heidegger og andre, hvilken tolkning vi lægger ind i værket. Usikkerheden gælder, om tolkningerne er så udskiftelige. En tvivl på, om Heidegger

virkelig ville kunne holde den "samme" diskurs med en tolkning, der udlægger billedet som et bymenneskes sko. Om ikke resultatet og referenten er påvirket af tilgangen og vejen.

- Så genopstår også spørgsmålet om ideologi. Fx spørger man sig selv, om ikke begrebet "Erde" fremtræder på en bestemt måde for os, fordi det bestemmes med udgangspunkt i en bestemt verden. Om begrebet ville have den hørm af oprindelighed og i den grad ville kunne understrege et krav om forladen-sig-på, hvis Heidegger ikke tog udgangspunkt i en oprindelig verden. Man kan også stille sig selv det spørgsmål, om begrebet "Erde" - hvor meget dets negative aspekt så ellers betones - nogensinde frigøres fra den hørm. Det er tvivlsomt, om grundstrukturer kan undgå at være ideologisk inficerede, men en anden tydning var måske mulig.

- I det tilfælde, hvor Erde-strukturen var blevet søgt udledt med udgangspunkt i en industrialiseret byverden, hvor jorden ikke mere uden videre er det, vi kan forlade os på, havde strukturen Erdes betydning for fx økologidebatten været en anden. Og var der så tale om det samme begreb?

- Det er måske at gå over strengen at udlægge Heidegger på den måde, at alt hos ham drejer sig om egentlighed og oprindelighed. Überfall eller voldtægt? Nogle gange forekommer det naturligt, andre gange tvivlsomt. Det er, som om han, når man udlægger ham, smutter frem og tilbage over en bestemt grænse, og det er måske netop det spil, der driver hans tekst.

- Jeg ved det ikke endnu. Jeg mangler stadig rammen for at kunne afgøre det og burde fx inddrage 'das Ding'. Heideggers tekst er for åben. Vi må videre med Heidegger.

- Den subjektforestilling, der relativiseres, er forbundet med en anden begrebsmekanik, et bestemt tingsbegreb, som Heidegger også søger bagom (UK, s. 7). Inden for en bestemt forestillingsverden, der karakteriserer sig selv som humanisme, bliver 'mennesket' subjectum i dette ords oprindelige betydning. Det bliver i den moderne tid det bagvedliggende og tilgrundliggende 'væsen', omkring hvilket alt andet grundes, har sin berettigelse og sandhed. Bestemmelsen subjectum har imidlertid ikke altid været forbeholdt det, vi i dag betegner som subjekt. Anvendes den tilsvarende begrebsmekanik som en generel udlægningsstruktur og altså også i en søgen efter tingenes væsen generelt - dvs. i en søgen efter, hvad tingen (det tingslige) egentlig er - bestemmes tingens væsen som substans: Tingen bliver den størrelse, om hvilken alle egenskaberne (accidenser) samles, og dens væsen bliver det bagvedliggende og tilgrundliggende, som alt samles om.

En sådan udlægning synes at stemme med vores umiddelbare erfaring, at tingen er den indtil videre undefinerede størrelse, som "har" egenskaberne. Men i sin yderste konsekvens fører bestemmelsen af tingen ifølge et begrebskema, der bestemmer væsen som det bagvedliggende, til en uoverstigelig differens: Tingen deles op i p.d.e.s. accidenser og p.d.a.s. tingens væsen: substans, det

bagvedliggende, der netop ikke kan vise sig. For en sådan begrebsmekanik må tingens væren nødvendigvis falde ud af bunden af sproget og erfaringen. Og den erfaring af tingen, der finder udtryk i vor sprogbrug, må nødvendigvis blive bodenlos, en tildækning af tingen. opgaven bliver derfor også at søge bag om vores sprogbrug mod tingen, mod en mere oprindelig erfaring, der ikke uden videre er den oprindelige erfaring.

- Jeg sagde det nok: Du var for hastig før!

- Subjectum-substans-accidens-begrebsmekanikken er for det første bodenlos, fordi den er en oversættelse af de græske begreber hypokeimenon, hypóstasis og symbébakos, som er inadækvat. Begrebsmekanikken er en tildækning af disse ords oprindelige betydning. Hypokeimenon betyder nemlig den grundlæggende hændelse, der samler noget omkring sig. Søges det derfor via begrebet hypokeimenon bestemt, hvad tingen egentlig er, bliver tingens væsen derfor nok det tilgrundliggende eller underliggende, som samler (hypóstasis). Men som sådant er det kun, idet det samler det samlede (tá symbebákóta). I de græske begreber ophæves differensen mellem tingen og dens egenskaber, der gør tingen til en metafysisk størrelse, i en forestillingsverden, der ser den dybe samhörighed eller gensidige henvisning som forudsætning for og i sammenhæng med forskelle. Bag de græske begreber, som de latinske skjuler og tilslører, må der skjule sig en oprindelig (ursprünglich) græsk erfaring af det tingslige. Det er en grunderfaring, der ikke lader tingen og det tingslige fortabe sig, men lader det fremstå i nærvær (Anwesenheit). Det er derfor en erfaring, som må have haft bund under fødderne, må have haft udgangspunkt i tingen selv og i det tingslige. Og det er mod en tilsvarende - ikke den samme, men en tilsvarende - grunderfaring, Heidegger sigter: en parallel grunderfaring til den grunderfaring, som er tilsløret både bag vore latinske begreber og af den forkerte oversættelse. Altså søges en grunderfaring, som heller ikke sætter absolutte skel mellem tingen, tingens væsen, erfaringen af tingen og de begreber, denne erfaring af tingen udtrykkes i. Der søges en samlet præsentation, der præsenterer alle aspekter i deres sammenhæng og forskelle. En grunderfaring altså, der kan overvinde de absolutte differenser, som metafysikken og dens substanserfaring sætter. Jeg burde egentlig her indføje en hel tekst omkring "Das Ding", der netop bestemmes som et forsøg på at tænke bag metafysikkens differens og ud mod en sådan oprindelig erfaring (se "Identität und Differenz", s. 7-8). Men det er der ikke plads til inden for de afsatte rammer; det forbliver parergon og forhindrer mig i at lukke min tekst.

- Omkring den Anwesenheit og den præsentation, som Heidegger stiller op, har Derrida et og andet at sige, fx. i 'Ousia et Grammé' i 'Marges'.

- Ja, men der er jo her tale om et nærvær, som også er et fravær, en forestilling om en grunderfaring, som ikke ville være hele sandheden eller en hel sandhed, men som også ville være en tilsløring af det tingslige. Og indtil videre er det idealet om en grunderfaring, der tillader os en afdækning af et helt kinesisk æskesystem af slørende fordrejninger, som tildækker tingen. Idéen tillader os at trække bunden væk under fordrejningerne og lade afgrunden arbejde, at deplacere de gængse tingsbegreber til en anden topik eller måske en mangel på topik, hvor...

- Er det uvæsentligt, at det er et begær om at sætte fødderne på jomfruelig jord eller grund, som driver hele denne deplacering udenfor og bagved? Rummer dette begær efter en erfaring, der har til huse og bor oprindeligt på en oprindelig jord, ikke netop faren for en for tidlig neutralisering af sig selv, så at vi i afgrunden foregriber grundens nærhed og derfor alligevel forbliver i Schwaben resten af vore dage? At vi blot naivt og forhastet tror at have fast grund under skoene. ...?

- Det er sikkert: her er vi ved at gå over stregen. For Heidegger kommer afgrunden til at befinde sig imellem det, som er uden grund og bundens eller grunderfaringens grund. Og afgrunden risikerer at blive en parodi på en afgrund, der blot tjener til at lukke afgrunden inden for en ny topik. Måske fordi afgrunden aldrig er opfyldelse, tilstrækkelig, kan den aldrig få det sidste ord ....

- Derridas tekst synes snarere at gå mod et stadigt deplacement uden nærvær og søger at bryde med enhver topik, så afgrunden kan komme til at arbejde.

- Også for Heidegger vil begærets opfyldelse være begrænset, hvor drømmen om fast grund under fødderne opfyldes; for den faste grund, vi forlader os på, er jo netop som Erde, grund, også udtryk for en begrænsning af vor erfaring. Og den kan som noget ukendt måske vise sig at skride.. ...

- ... selvom den sidste mulighed nu nok spiller en mindre rolle for Heidegger. Men skal boet gøres op, kræves en gennemarbejdning af metaforikken i "...dichterisch wohnet der Mensch". Faren for Heidegger er snarere, at vi foretager en Verstellung, så afgrunden igen kiler sig ind mellem vore begreber og en grunderfaring.

- I det hele taget betoner hermeneutikken - måske pga. dens udgangspunkt/rødder i romantikken - stærkt nødvendigheden af at forlade sig på størrelser, vi ikke har magt over eller kan udgrunde: på værket og den hermeneutiske cirkel; på den jord, vi bor på. En forladen sig på, som bygger på en tro eller forladen sig på (Martin Luther), at der i sidste instans er en grund. Grammatologien er langt mere kritisk orienteret, dog uden at en transcendental forankring eller grund søges i en oplysningsutopi.

- Selvom det for Derrida ikke er muligt at tale om nogen sidste grund, får på den anden side heller ikke afgrunden det sidste ord. Heller ikke den bliver grund eller ny transcendental signifié, der kan

bygges på. Derrida banker kiler ned i grunden, så afgrunden kommer til syne og grunden forandrer sig og aldrig bliver som før.

- Kun for den, der søger grunden og sandheden, kan sandheden og grunden blive afgrunden.

- I hvert fald kan begæret efter at sætte skoene på en oprindelig grund forklare den naive udlægning af van Goghs billede. Hvis den da er så naiv og forhastet. For der er jo ved nærmere eftersyn tale om et helt spil omkring billedet i den citerede passage. Og det er et spil, billedet ikke nødvendigvis er centrum i, og som måske bevirker, at der slet ikke er ét svar på spørgsmålet, om Heideggers udlægning er naiv.

- I begyndelsen er det i hvert fald en erfaring med brugstingen, det drejer sig om. Tilgangen til kunstværket og det tingslige som sådant viser sig at være spærret af en række gængse tingsbegreber. Men det mest generelle tingsbegreb henviser til sit "udspring" i en bestemt slags ting, nemlig brugstingene. Herved bliver Heidegger opmærksom på, at brugstingene har en central mellemstilling som en art blanding af eller mediation mellem kunstværket og den blotte ting: Brugstingen er "halvt ting", fordi den hviler i sig selv som den rene naturting. Samtidigt er den mere, fordi den er noget fremstillet og tjener en bestemt brug. Som fremstillet er brugstingen halvt kunstværk og samtidigt mindre, fordi den mangler kunstværkets selvtilstrækkelighed og evne til at stå alene (Selbstgenügsamkeit, UK, s. 13). Modsat kunstværket viser brugstingen sig altid for os inden for visse sammenhænge, nemlig de brugssammenhænge, den tjener. På grund af brugstingens formidlende særstilling mellem ting og værk bliver det nærliggende at søge afdækning af det, der udmærker brugstingen, for derfra at kaste lys over ting og kunstværk. Især da brugstingen er det værende og den ting, vi i vor daglige omgang er mest fortrolig med og allerede har en – omend inadækvat - foregribende forståelse af i kraft af begrebet tjenlighed.

- Der gemmer sig måske en slags konstitutionsproblematik, som ikke tager tingenes natur for givet, bag det skildrede skema, en formening om, hvorledes ting, brugsting og kunstværk konstituerer sig som det, de er, og i den givne orden. Men Schwamm d'rüber. Det er nok en sådan problematik, Heidegger arbejder sig ud imod på sin egen måde.

- Det er under alle omstændigheder ikke muligt at følge spillet i den citerede passage uden at kende det skildrede skema: Heidegger væger et par bondesko, som får overordentligt central betydning som paradigme på den nu centrale, formidlende brugsting. Det er dem, der skal tillade os at bryde igennem til en mere oprindelig erfaring af brugstingen, som kan belyse kunstværket og det tingslige. Men et billede indføres også lidt nonchalant og stilles et stykke borte. Billedet er bare



medhjælp, er til stede, fordi det måske kunne med en god idé at lette anskuelsen. Og alligevel. Spillet kan begynde.

- Vi har i begyndelsen i centrum en ting, der allerede, idet den bestemmes som bondesko og brugsting er indskrevet i sin tjenlighed. Og vi har et ikke nærmere defineret van Gogh-billede, der, idet det hævdes at repræsentere sko, anvises sit sted i udkanten og sin rolle som en belysning af brugstingen.

- Altså et værk, som repræsenterer noget (brugstingen), som er halvvejs det selv (kunstværk). Og alligevel mindre, fordi det repræsenterede mangler værkets evne til at stå alene.

- Der er altså tale om et værk, der som billede af et par sko udstiller det, denne brugsting mangler for at kunne stå alene, for at kunne væe sig selv. Den opfyldning, som er nødvendig for en oprindelig erfaring bag om den tjenligheds-kategori, brugstingen middelbart er indskrevet i.

- Måske er det spillet mellem sko/brugsting udenfor og indenfor rammen: Passagen ud og ind af rammen, men også deplaceringen af skoene udenfor og indenfor en tjenligheds-kategori, der gør det muligt at bryde igennem til en mere oprindelig erfaring af både brugsting og kunstværk. Spil, hvor begge bliver parergon for hinanden. På én gang udenfor og indeni hinanden. Et spil, som muliggør skiftende accentueringer og bringer traditionelle indskrivninger ud af balance.

- Men lad os droppe billedet, for det er paradoksalt nok det, Heidegger i første omgang gør: han henter blot billedet for at betragte det og konstatere, at det er unyttigt til vort formål: "Aber was ist da viel zu sehen?" Billedet kan ikke bruges til at lære os noget nyt om brugstingens tjenlighed, for i billedets sko er ikke andet at se, end det vi godt ved i forvejen: at skoene er lavet af et bestemt stof og har en bestemt form, og at stof og form bestemmes af den brug, skoene skal tjene. Men endnu værre: Skal vi have mere at vide om den tjenlighed, som indtil videre synes at vise brugstingens væsen, må vi opsøge tingen der, hvor den tjener, i dens brug. Vi må opsøge skoene, som bondekonen bruger dem på marken. Som van Goghs billede præsenterer skoene, synes det imidlertid netop at hive dem ud af enhver tjenlighedsøkonomi. Blot "ein Paar ungebrauchter Schuhe".

- Billedet synes overflødigt og uanvendeligt i Heideggers sammenhæng, fordi det er ubrugeligt, i dobbelt forstand unyttigt og ubrugeligt. For det første fordi det, der fremstiller, er noget selvtilstrækkeligt og enestående, fordi et kunstværk som kunstværk er indrammet og derved i sig selv hevet ud af enhver tjenlighedsøkonomi. For det andet fordi det, der fremstilles, brugstingen, i billedet fremstilles på en sådan måde, at brugstingen står frem uden for enhver brug og brugsøkonomi. Alene.

- Indtil videre er det billedets og kunstværkets væsen i passagen: en generel løsrivelse, en ståen uden for sammenhænge. Og det er denne billedets sandhed, van Gogh har fremstillet i skoene ved at male skoene, som han gør, så skoene overskrider rammen og siger: 'Vi som løsrivelse er en allegori, der fremstiller det idiomatiske ved kunsten. Vi er som løsrivelse det særegne ved maleri, fremstillet i et billede. Maleris oprindelse er løsrivelse. Enhver diskurs, der vil fremstille billedets sandhed, bliver også ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter, bliver et billede på denne løsrivelse". Så det billede, der rammer skoene ind, altså også omvendt siger: "Jeg er som maleri generelt et par gamle alenestående sko".

- Det er ikke den autoriserede udgave af Heidegger, der taler på denne måde. En sådan udgave foregriber og ophæver den passage, jeg beskæftiger mig med i det efterfølgende. Den trækker en linie gennem teksten og søger at indordne hele teksten under det hermeneutiske aspekts altomfattende orden.

- Jeg er ligeglad. Jeg holder mig indtil videre til min passage og væver omkring den. Indtil videre er skoene og billedet denne løsrivelse eller måske snarere løsgjortheden fra enhver økonomi, og den gør det svært at tillægge Heidegger en naiv udlægning af billedet: der er i passagen en stærk bevidsthed om enhver udlægnings relative gyldighed.

- Og, alligevel. Løsrivelse er ikke det sidste ord. Hverken den sidste sandhed om maleri generelt eller den sidste sandhed i Heideggers tekst.. ...

- Fremstillingen om billedets sandhed som løsrivelse er ikke det sidste ord, for løsrivelse gør en tilknytning så meget mere mulig. Det løsgjorte (de løsgjorte sko) kalder eller indbyder til en gentilknytning, på et nyt tilhørshold uden at der kaldes på et bestemt tilhørsforhold. Det, der stilles hen - alene og uden for enhver økonomi - besidder og giver ved genindsættelse anledning til en merværdi: Det kan frit forsøges belagt med libido og spekulation og søges udnyttet inden for en række forskellige økonomier. Netop det løsrivne kan udsættes for overbud på overbud og indsættes i parergon på parergon.

- Jeg har ellers berøringsangst over for den slags spørgsmål, men måske er det de virkelig skønne ting i hvert fald her i passagen: De ting, der som løsrivne helheder samtidig lader sig indsætte i yderligere sammenhænge, som man behager. Og det skønne selve denne frie indsætning ... Parergon.

- Det geniale eller taskenspillertricket i passagen? Heidegger introducerer først en brugsting, dernæst en analog brugsting i et billede. Det tillader ham at passere fra den "oprindelige" brugsting gennem brugstingen i billedet til billedet og billedet i dets ramme og tilbage igen. Det tillader ham

at passere fra den egentlige brugsting, som vi altid ser inden for en bestemt økonomi eller ramme/parergon gennem skoens løsrivelse fra et bestemt parergon i billedet og vende tilbage til den oprindelige brugsting med et supplerende parergon.

- Under alle omstændigheder lykkes det Heidegger at indsætte skoene og dermed billedet i ny brugssammenhæng, som tillader os at se skoene i deres tjeneste. Vi ser "die Mühsal der Arbeitsschritte". Men skoene i billedet tillader også et overskud, som tillader os at "se" bag om den rene brug til det, der er grund og baggrund for brugen: Skoenes tjenlighed i vor brug viser hen til en mark eller jord som forudsætning for, at skoene overhovedet kan tjene. Skoene tjener endvidere altid kun inden for en bestemt tilværelsesforståelse, en livsverden, Welt. Brugstingen kan være brugsting, for så vidt de hører til på en jord og hører hjem i en verden. (For en mindre malebarisk gennemgang se Hermann s. 71-82).

- Så er sandheden ikke umiddelbart en sko: hverken som brugsting eller som løstrevet ting i billedet. Sandheden findes eller gives som et supplement som en tilbagevenden til en oprindelse.

- Schapiro og mange andre lægger vægt på, at der for Heidegger er tale om et nødvendigt supplement og derfor om en naiv udlægning. Men der er måske også en og anden, som kunne få lyst til at lægge hovedvægten på den foregående løsrivning af en sko som brugsting fra alle umiddelbart givne sammenhænge.

- Så bliver supplementet Welt-Erde måske altid muligt, men til gengæld aldrig fuldstændigt nødvendigt. Måske endda udskifteligt med andre analoge (yderligere) supplementer.

- Det er voldtægt i forhold til gangs Heidegger-forståelse og sandsynligvis også i forhold til hans egne intentioner. Men i øjeblikket synes jeg, at det er sjovt og produktivt. Man burde føre en sådan læsning igennem engang.

- Det kolliderer med egentligheds- og oprindelsesmetaforikken.

- Strengt taget kan skobilledet efter at have været sat i centrum også sættes til side igen. I afsnittet efter "Aber all dieses... .." gøres opmærksom på, at bondekonen i sin brug af skoene kender den bund eller det supplement, som er grundlag for brugen. For i en ikke restringeret erfaring af skoene i deres brug lever også denne bund med som en forudsætning for brugen. Heidegger benævner denne erfaring "Verlässlichkeit": som en erfaring af, at vi kan forlade os på brugstingen.

Verlässlichkeit som tingens tilforladelighed og vor forliden os på: to størrelser, der gensidigt viser hen til hinanden, er den måde, Erde og Welt spejler sig på i tingen.

- Verlässlichkeit bliver nu for Heidegger det sted, inden for hvilket alle tidligere anvendte begreber må indskrives, og deres betydning omskrives, for at deres tilforladelighed og rækkevidde kan vurderes: Verlässlichkeit betyder en omskrivning af brugskategorier og dermed en relativering af begrebsparret tjenlighed-unyttighed, som var den begrebsramme, inden for hvilken tilegnelsen af billedet og skoene i den famøse passage fandt sted. Overhovedet betyder Verlässlichkeit en omskrivning (relativering) af enhver anden form for absolut tilknytning: af brugstingen til sin brug og til et subjekt og dermed af billedets absolutte tilknytning til et subjekt, til en brug og til en verden. Al tilknytning - også den, som lader os se skoene i billedet og billedet inden for Welt-Erde-strukturen er kun mulig, for så vidt skoene er til at forlade sig på og vi forlader os på dem. Det er den pointe, Heidegger indtil videre først og fremmest vil nå frem til. Det tager Schapiro ikke højde for.

-Schapiros fejl var at tro, at grænserne for den diskussion, han startede, på forhånd lod sig afstikke: som et "videnskabeligt" spørgsmål om billedets rette tilhørsforhold til et subjekt og dette subjekts brug. Teksten omkring den "famøse passage" viser imidlertid en sådan heterogenitet, at den vanskeligt lader sig dominere ud fra en synsvinkel eller et aspekt. Heideggers styrke over for Schapiro er hans bevidsthed om de fleste rammers relativitet.

- Men en absolut indskrivning af alle disse andre tilknytningsproblematikker kræver på den anden side, at det supplement til tingenes "for-at", som Verlässlichkeit i første omgang er, i grunden er alts yderste tilknytning, moderskød og grund. Den yderste topik. Og netop idet Verlässlichkeit beskrives som yderste tilknytning, indskrives det selv i en tilknytningsproblematik inden for en anden topik.

- Heidegger er selv klar over, at der ikke er tale om det sidste ord: Han indskriver i "Das Ding" brugstingen i et helt Geviert (firklæng?) og et Spiegel-spiel (spejlen), som både er en udfoldelse af og en bevægelse bag om tingen som Verlässlichkeit. Og han indskriver igen denne firklæng i tingen. Hele denne runddans må med. Hele den citerede passage i UK lader sig strengt taget kun forstå ud fra en sammenskrivning med en anden læsning af "Das Ding", "Heideggers smukkeste postkort".

- Heller ikke i UK er tyngdepunktet uden videre brugstingens sandhed som Verlässlichkeit. Siden efter placeres billedet i centrum. Og brugstingen, dens brug og dens grund i Verlässlichkeit placeres inden for rammen: Det var kunstværket, der lod os vide, 'was das Schuhzeug (skoene som brugsting og for-at) in Wahrheit ist'.

- Så har Schapiro alligevel ret. Der er tale om en naiv udlægning af billedet i passagen. Og det har fatale følger, hvis udlægningen er forkert eller et overfald, for resten af artiklen bygger på erfaringen med værket som sandhedshændelse.
- Det er ikke sikkert; vi besidder ikke rammen til at afgøre det endnu. Det kommer også an på, hvad der menes med sandhedshændelse.
- Den ramme kan vi ikke til at besidde her. Det er for stort, det fører for langt; det giver mig også berøringsangst. Jeg må nøjes med spredt forpostfægning.
- Der er i hvert fald ikke for Heidegger tale om en adækvat repræsentation eller anskueliggørelse af en allerede givet virkelighed eller sandhed i værket. Snarere er der tale om en sandhed, der ytrer sig som en slags præsentationshændelse: en "Vorschein" eller en "Eröffnung" (UK, s. 20), som er en præsentation og en åbning for noget andet, som er af en sådan art, at dette først vises i sin helhed og i sit væsen ikke står uden for sandhedshændelsen, men først virkelig viser og åbner sig selv i den. Der er tale om en sandhedserfaring af samme art som den, Heidegger tidligere har søgt og skjult bag repræsentations- og overensstemmelsessandhedsbegreberne i det græske ord *alætheia*.
- Allerede forsøgene på at tænke bagom de begreber, inden for hvilke tingen og brugstingen i første omgang er givet os, søger en vej ud af den metafysiske begrebsforståelse. Men først med bestemmelsen af kunstværket som sandhedshændelse anvises kunstværksartiklen den tiltænkte plads inden for Heideggers projekt, der går ud på at destruere metafysikken, idet det er et forsøg på at tænke *væren* (Sein).
- Heideggers udgangspunkt er allerede i "Sein und Zeit" at genåbne den afgrund, som metafysikken viser hen til og sætter, en afgrund, som samtidigt plastres for hurtigt til: Der er tale om afgrunden mellem Sein og Seiendes eller den ontologiske differens. På den ene side stiller metafysikken (som ontologi) spørgsmålet om grunden for alt det, der er: spørgsmålet om det værendes (des Seiendes, "tingenes") *men* (Sein). Og spørgsmålet stilles også sådan, at det i kraft af sin generalitet er forskelligt fra andre spørgsmål. På den anden side besvares spørgsmålet enten for hastet ved at udpege et eller andet værende som grund, eller også opgives en besvarelse helt. I hvert fald forbliver metafysikken på denne side af afgrundens rand, lukker af over for afgrunden og når derfor ikke fast grund på den anden side. På kanten af denne afgrund må Heidegger starte, åbne vore øjne for afgrunden igen ved påny at stille værensspørgsmålet og søge at bygge bro over den kløft, vi indtil videre end ikke kan se over.
- Allerede i "Sein und Zeit" ses spørgsmålet om sandhed imidlertid i en dyb og oprindelig sammenhæng med værensspørgsmålet (s. 213), og en genåbning af sandhedsproblematikken ses

som en ny ansats eller åbning, der kan føre os over afgrunden. Den traditionelle filosofiske sandhedsopfattelse, der bestemmer sandheden som overensstemmelse (mellem det, jeg ser og det sete, erkendelsen og det erkendte, det betegnende og det betegnede), hviler nemlig på den forudsætning, at det sete overhovedet viser sig. Sandheden som overensstemmelse forudsætter, at sandheden også er en afdækning, hvor noget viser sig eller afslører sig, som det er, at sandheden er a-lætheia, det ikke-skjulte. En tænken af det positive i og bag dette privative ord (Platons Lehre von der Wahrheit), den positive grunderfaring, kan måske tillade os at bygge bro over mod en bestemmelse af Sein. Den kan måske fortælle os, hvad det værende i sin grund må være for at præsentere sig på denne oprindelige måde.

- Det er ud fra bestemmelsen af kunstværket som sandhedshændelse, at kunstværket og kunstværksafhandlingen indskrives i hele denne bevægelse. Kunst og kunstværk bliver som præsentation og eksemplificering af denne sandhedserfaring en størrelse vi kan tage udgangspunkt i for en positiv bestemmelse af sandhedens væsen, som kan vise os vej over kløften.

- Det er en bestemt historie, du fortæller. Dogmatisk.

- Ja, men lad os nu prøve.

- Under alle omstændigheder lugter det af traditionel kunstfilosofi og æstetik: Det er kunsten som midte, forsoning, stedet, hvor to ekstremer mødes. Det er den bestemmelse af kunsten som symbolon, som det, der samler ekstremer. Og det er en bestemmelse, Heidegger netop søgte at undgå (UK, s. 4).

- Men for at kunsten kan spille denne rolle som overgang fra sikker grund til fremmed grund og dermed som mødested, kræves netop, at kunsten præsenterer sig på en sådan måde, at der kan bygges på den. Det kræver præcist, at vi når om bag sløret til det ikke skjulte, når frem til en præsentation eller nøgenhed, det muliggør en vejvisning. Heideggers projekt indebærer et begær efter en præsentation af sandheden, som lader sandhedens væsen fremstå i sit nærvær.

- Og alligevel: jo mere sandhedens væren søges præsenteret som noget, der kan danne grundlag for denne brobygning, jo tydeligere viser det sig, at sandhedens væsen ikke er denne præsentation. I Heideggers senere forfatterskab lægges vægten i stigende grad på tilsløringsaspektet ved sandheden. I begyndelsen var sandheden hos Heidegger den nøgenhed, der lå bag sløret og manglede, så vi måtte søge at komme over til den. Senere bliver sandheden i stigende grad selv mangel, bliver selv gennemtrukket af et slør, der gør en overgang til sikker grund på den anden bred problematisk.

- Der er måske tale om den linie, vi fortalte om. Den manifesterer sig i sandheden,

- Der er også tale om en stigende nærhed til Derrida.

- Og alligevel: Den sandhed, der søges kan være nok så begrænset. Der er stadigvæk tale om en sandhedsdrift, som bestemmer alle Heideggers løsninger. En søgen efter en nok så begrænset nøgenhed, som bevirker mistillid til alle fænomener, sådan som de fremtræder. Den bevirker, at der til stadighed søges bag om fænomenerne til denne sandhed, som mangler.
- For Derrida er der ingen sådan dybde dimension.

#### Litteratur:

- M. Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, Holzwege 1980.
- M. Schapiro: The Still Life as a Personal Object -A Note on Heidegger and van Gogh, The Reach of Mind, Essays in Memory of Kurt Goldstein 1968.
- J. Derrida: Restitutions de la vérité en peinture, La vérité en peinture, 1978.
- M. Heidegger: Sein und Zeit , 1979.
- M. Heidegger: Platons Lehre von der Wahrheit, 1947.
- M. Heidegger: Identität und Differenz, 1957.
- M. Heidegger: Das Ding og Dichterisch wohnet der Mensch, Verträge und Aufsätze, 1971
- F.-W.von Herrmann: Heideggers Philosophie der Kunst, 1980. (tages i små doser under lægetilsyn);
- H.-G. Gadamer: Wahrheit und Methode, 1972.
- J. Derrida: Economimisis, Mimesis, 1975.
- J. Derrida: La question du style, Nietzsche aujourd'hui? I, 1973.
- Ph. Lacoue-Labarthe: Thypographie, Mimesis, 1975.
- Ph. Lacoue-Labarthe: Nietzsche apocryphe og L'obliteration, La sujet de la philosophie, 1979.
- J.-C. Lebensztein: L'espace de l'art, Zig-zag, 1981.
- P. Bornedal: Sandhedens figur, Tid Skrift II, 1983.
- K. Hvidtfelt Nielsen: Den differerende grafi, Tegn, tekst, betydning, 1972.