

KULT- URO

TEMA:
MASKINER, TEKNIK
OG MEKANISMER

Nº 36 19. ÅRGANG

Træ, tænkning og teknologi

- en kort historie om træ og materialitet i kunst og filosofi

I den amerikanske forfatter og professor Laurence A. Rickels seneste bog *Wood(s): On Identification with Lost Causes* og udstillingen af samme navn ved Zwinger Galerie, Berlin, fungerer træ som omdrejningspunkt for en undersøgelse af forholdet mellem menneske og maskine, natur og teknologi. Som allerede Aristoteles gjorde opmærksom på, er træets formbarhed forudsætningen for en antik teknologi, en tidlig *techne*, hvis stof (*hyle*) muliggør fremstillingen af genstande. Genstande som tjener mennesket i hjemmet, som fremstillingen af en seng i Aristoteles berømte eksempel, eller tjener mennesket i dets higen og på sin færd mod nye horisonter hinsides hjemmets vægge og den hjemlige sfære: Træet til udviklingen af hjul og vogne, årer og både til at krydse land og hav. Måske med samhandel for øje, for nye opdagelser eller nye erobringer. Fra såvel et (idé)historisk perspektiv som i Rickels nye bog synes træet således udspændt mellem det stationære og mobile, mellem hjem og rejse, kultur og natur, territorium og deterritorialisering eller, for at bruge et af Gilles Deleuzes (1925-95) berømte begrebspår, mellem det sribede og det glatte rum. Og netop som Deleuze og Guattari indleder et kapitel om 'krigsmaskinen' i *Tusind Plateauer* med illustrationen af en nomadevogn 'udelukkende lavet af træ' således er Rickels førstnævnte maskine også nomadisk og krigerisk: den trojanske hest, hvorved Odysseus og grækerne overlistede trojanerne. Det er denne træets spændvidde, dobbelthed eller ambivalens som både muliggør en *techne* baseret på træ – dets på én gang plastiske og robuste egenskaber – og samtidig optegner en teknologiens historie som et spændingsfelt af mellemmenneskelige relationer og forhold mellem mennesket og dets omverden. Som kvistene og grenene med hvilke visse fuglearter og aber har lært sig at grave efter insekter skjult bag bark eller i dybe termitbos indre, således findes træet overalt som en forlængelse af mennesket mod potentielt nye eksistensformer, nye (livs)teknikker givende nye berøringsflader. Træets historie beskriver derfor i sig selv en maskine, der gennem årtusinder har været med til at forme mennesket, som mennesket har formet træet. I Rickels bog såvel som i udstillingen *WOOD(S)* bliver træet derfor præcis den forlængelse af mennesket, med hvilken mennesket nu rækker efter sig selv og finder sig selv ved begge ender af denne bøjelige pegepind og løftestang. Både løftestang og pegepind fordi mennesket gennem træet og via træet får øje på og bliver sit eget, særegne tegn – et tegn karakteriseret ved

netop sine løft og løfter om ophøjethed og sine fald og forfald. Således skænker kundskabens træ som bekendt på én gang (selv)bevidstheden som gave og som forbandelse, løfter mennesket ud af sin fredelige selvforglemmelse og ind i sin egen lysning, hvilket imidlertid også er et fald mod dødelighed og væk fra Gud; således optræder træet og dets frugt igen i myten om tyngdekraftens opdagelse som symbol på det lærde menneskes uindskrænkede muligheder og det oplyste menneskes rejsen sig fra uvidenhedens mørke, kun for atter senere og i forlængelse af selv samme oplysning at finde sig falden på ny – forbundet med dyret og aben i Darwins udviklings-træ, hans berømte 'Tree of Life'. Hvor mennesket og træet derfor ikke alene læner sig mod hinanden, men træet viser sig gennem mennesket, og mennesket, ikke mindst, viser sig gennem træet, er også hvor mennesket mest ligner træet: Udstrakt langs en vertikal akse, stræbende på én gang i en evig bevægelse opad og samtidig bundet og fæstnet til sin egen oprindelse (sine 'rødder', sin 'af-stamning').

Med denne både træets og menneskets fælles dødelige væren mellem himmel og jord, mellem 'Himmel und Erde', er det næppe overraskende, at Martin Heideggers (1889-1976) filosofi, hans fænomenologiske og ontologiske overvejelser og bestemmelser af menneskets eksistens, spiller en rolle i såvel Rickels undersøgelser som i værkerne udstillet på Zwinger Galerie. Måske mest udtalt i den tyske kunstner Sascha Brosamers værk *Zeitfenster* (- se billede), hvis fotografier af egnen Todtnauberg i Schwarzwald, af landskabets flade sletter kontrasteret af grupper af høje nåletræer, danner basis for produktionen af en række postkort som kunstneren i forbindelse med



Sasca Brosamer, *Zeitfenster*

en udstilling i Kina sendte i forvejen og ønskede returneret. Nu hænger på Zwinger Galeries vægge de kort, som både nåede til Kina og tilbage. Hvert kort er sammensat af to fotografier. Det første er taget om vinteren, under Brosamers første vandring, det andet den sommerdag han vendte tilbage. På sidstnævnte ses i forgrunden et af de blanke, ubemalede lærreder, kunstneren efterlod allerede på sin første vandring, men som på vinterfotografiet ikke lader sig skelne fra sneen, der i sig selv synes at udgøre et uafgrænset lærred. Atter bevidner vi her mødet mellem et stribet og et glat rum: Træernes høje silhuetter der som pejlemærker for øjet og fyrtårne i vinterlandskabet strukturerer det hvide, glatte rum og giver det dets genkendelighed, muliggør en tilbagevenden (en *fort/da* til den kunstneriske urscene) – netop som også det enkelte lærreds egen hvide flade og glatte rum først afgrænses, fastholdes og struktureres af træ-blindrammens *grid* og solide struktur. Men hvis Deleuze her synger med fra en trætop over Todtnauberg, så er grundstammen ikke desto mindre heideggeriansk. Ikke kun fordi lærreder placeret på jorden selvfølgelig udgør en pegende gestus, der peger på såvel 'physis' som 'Erde', men langt mindre abstrakt, fordi Todtnauberg i Schwarzwald ikke alene er Brosamers egen fødeegn og hjemegn, men også området hvor Heidegger fra sin selvopførte træhytte skrev væsentlige dele af *Sein und Zeit* samt en lang række senere skrifter. Vi inviteres derfor også til at høre Heideggers 'Zeit' i Brosamers titel *Zeitfenster*. Men i endnu højere grad end dette filosofiske hovedværk er det måske *Was Heisst Denken?* og *Die Technik und die Kehre*, som vi burde høre. Det er her at træet og teknikken finder sit reneste udtryk og sin klareste lysning blandt Schwarzwalds træer, hvor teknikken atter finder sine græske rødder (techne) som ordet for kunst og håndværk, og hvor såvel kunst, hånd, værk, træ og tænkning derfor viser deres slægtskab og forbundethed. Overfor det moderne vandkraftværk, der som al moderne teknik stiller naturens iboende kræfter som 'bestand' - det vil sige stiller naturen overfor det krav at levere energi, der kan gøres tilgængelig og oplagres som sådan - taler Heidegger i *Die Technik und die Kehre* ('Spørgsmålet om teknikken') om den gamle træbro, der i århundreder har forbundet Rhinens to bredder; og overfor træforarbejdningsindustriens moderne udnyttelse af træ til udviklingen af cellulose, der senere bliver papir og derefter aviser og illustrerede blade, sætter Heidegger skovfogeden, der går sin daglige runde ad de samme skovveje som sin far og bedstefar før ham. Hvis træet derfor for Heidegger synes at være det, som forbinder for at skabe vej og skaber veje, der fører hjem (Haus des Seins), så er hjemmet altid at finde i den værenslysning, hvor mennesker erkender sin væren. Og denne væren åbenbarer sig først gennem menneskets frembringelser: tankens frembringelser, håndens frembringelser. Som i Poul Henningsens gamle vise rimer hånd på ånd også for Heidegger, og det i en sådan grad, at tænkning i *Was Heisst Denken?*

defineres som hånd-værket par excellence. I en længere passage omhandlende forskellen mellem dyr og menneske, er det først og fremmest hånden ved hvilken mennesket adskiller sig og udmærker sig. Selvom eksempelvis aben også har organer med hvilke, den kan gribe, forbliver dette netop 'gribe-organer' på linje med tænder, kæber, kløer, poter. Hånden adskiller sig ved en afgrund af essens og forbliver uendeligt anderledes. Den ikke alene griber og fanger, men rækker, udstrækker, peger, inviterer og giver, og to hænder som mødes bærer mennesket ind i enhed. Men som sagt er det ikke kun enheden, ligheden mellem mennesker og menneskets essentielle forskel fra dyret, som her interesserer Heidegger. Det er snarere en søgen efter menneskets væren, dets *Dasein*, gennem håndens og tankens enhed. At tænke kan ikke længere forstås som et spørgsmål om at be-gribe, således som Hegel yndede at se det, men som et hånd-værk, der mere end en griben er en lytten og en relation. Og hånd-værket med hvilket Heidegger ynder at sammenligne tankens arbejde, sit eget arbejde, er snedkerens. Langt fra savværkets og fabrikkens maskinelle massefremstillinger, hvor arbejderens hænder griber om værktøj og træ uden skelnen, uden lytten og uden tøven, består snedkerens arbejde først og fremmest i en relation til træet og de former, som allerede bor i træet, og som snedkeren med sin høvl bringer frem. Snedkerens hænder som formgiver, er derfor hænder som giver til træet, hvad træet på sin side tilbyder snedkeren, og hvorved de mødes. Formgivning er under snedkerens hænder en gave snarere end en tvang, hænder der rækker og tilbyder fremfor at holde og manipulere. Og det som gives og rækkes frem i formens given af træet og træets given af formen er tilsynekomsten af såvel træets som menneskets væren. Gaven er med andre ord en hjemvenden til det, som træet og mennesket er, en frembringelse som driver frem for at kunne bringe tilbage. Det er den *Heimweh*, den hjemvé som altid er medunderskriver af Heideggers skrifter - og mellem ude og hjemme, glemsel og ihukommelse, står *techne* som den vidensmåde, der véd at vise tilbage. Ganske som Brosamer sender sine postkort af Todtnauberg ud for senere at få (nogle af) dem retur og forlader sine lærreder på sletten for senere at vende tilbage. Dog med den væsentlige forskel at de postkort som aldrig kom retur ikke i mindre grad er centrale for værket, end de som gjorde. Endda synes det at være de udstillede postkorts væsentligste opgave at pege på de lærreder og de postkort, som ikke er mere, som forsvandt undervejs, at dokumentere denne forsvinden. Mellem gentagelse og tilbagevenden, langs postkortenes rejse og Brosamers vandring indskyder der sig en forskel, sætter tiden forskel. Men dette synes uden nostalgi i Brosamers kunst, for tidens gang er ikke udelukkende en svinden, forårsager ikke kun fravær og død (den 'Tod' der allerede er i Todtnauberg), men er også en skaber, der i *Zeitfenster* synes at træde i håndens sted som den egentlige skaber og giver af værket. Og selvom der endnu må siges at være en forbindelse

mellem træet og hånden, mellem Todtnaubergs nåletræer og Brosamers hænder, etableres forbindelsen nu gennem fotografiapparatets mekanik og ikke høvlens skær. I modsætning til Heidegger synes Brosamer hermed at ville vise, at den moderne teknik i ikke mindre grad end den ældre er i stand til at lytte, relatere og at formgive som gave snarere end tvang. At vise at sensibilitet og eftertanke ikke altid fortrænges af maskinen og i maskinens tidsalder. Og ikke kun fordi, som Heidegger citerer Hölderlin, at '(...) hvor faren er, vokser også det reddende,³[Heidegger, 1999, s. 58] men også fordi spørgsmålet om, hvori farerne og redningen først og fremmest består, næppe lader sig besvare så entydigt, som Heidegger gerne gør. Som bekendt rummer Heideggers egen tænkning også sine egne farer og faldgruber og tynges af sine egne skygger fra fortiden. Denne ambivalens, denne både tiltrækning og afstandtagen som mange læsere føler i forholdet til Heideggers skrifter kommer også til udtryk i området for deres tilblivelse. Som en hyldest til Todtnaubergs mest berømte bysbarn bærer en vej i området i dag Heideggers navn: *Martin Heidegger Weg*. Men, som Rickels bemærker, lyder der bag hyldesten også et mindre flatterende udsagn om ikke imperativ: *Heidegger weg!* Heidegger, gå bort!

Litteratur:

Laurence A. Rickels (2013): *Wood(s): On Identification with Lost Causes*, Archive Books

Gilles Deleuze og Felix Guattari (2005): *Tusind Plateauer*, Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler

Martin Heidegger, (1996): *Kunstværkets oprindelse*, Gyldendal

Martin Heidegger (1999): *Spørgsmålet om teknikken*, Gyldendal

Martin Heidegger (1954): *Was Heisst Denken?*, Max Niemeyer Verlag