

**Benny Karpatschhof**

*Psykologisk Laboratorium, Københavns Universitet*

## Kunstens væsen og menneskets

Med artiklen har Henrik Høgh-Olesen udviklet et central tema af den udsøgte dialektiske art, hvor to genstandsområder støder sammen på en måde der skaber en eminent mulighed for at studere deres indbyrdes sammenhæng og derigennem lade dem belyse hinanden. De to områder er her, på den ene side *kunsten*, og på den anden side *den antropologiske psykologi*. Sagt på en anden måde, *hvad har kunstens væsen at gøre med menneskets?* Hvad siger vores antropologiske og psykologiske viden om det særlige fænomen vi kalder kunst, og hvad fortæller dette særlige antropologiske fænomen om det overgribende fænomen som er mennesket?

Artiklen indledes med nogle refleksioner over den spaltning der har ført til at kunst og videnskab er blevet adskilte projekter, og artiklen problematiser denne adskillelse som et specifikt kulturelt træk ved den vestlige tradition som starter med den græske antik og som er blevet mere og mere markant siden Renaissance.

Jeg bliver her inspireret til at gå en smule længere ind på dette spørgsmål om forholdet mellem kunst og videnskab på en måde som forholder sig en smule skeptisk til forfatterens målsætning, der synes at være om ikke ligefrem en genforening, så i alt fald en tilnærmelse mellem de to projekter. I den forbindelse forekommer det mig relevant at fundere over, dels hvad der forener, dels hvad der skiller disse to former for menneskelig virksomhed. Hertil vil jeg anvende en velafprøvet metode fra denne adskillelses åndelige bagmænd, nemlig Aristoteles, der i sin realdefinitoriske metode anbefaler først se på *hvilket nærmeste overbegreb* et fænomen tilhører, og dernæst *hvad der specificerer fænomenet* i forhold til dette overbegreb.

Hvis vi bruger denne metode på de to fænomener der her skal relateres, så viser det sig at de et langt stykke af vejen har fælles overbegreb, ja måske har de ligefrem et *fælles nærmeste overbegreb*. I første omgang vil kunst og videnskab tilhøre den udsøgte form for menneskelig virksomhed, der kan kaldes for *ikke-praksis*. Selv for en marxistisk funderet virksomhedsteoretiker som undertegnede, er denne virksomhedsform en lige så specifik antropologisk invariant som *praksis* selv. Hvis vi ved praksis forstår alle de aktiviteter der er livsopretholdende i en snæver funktionalistisk-utilitaristisk forstand, som altså sikrer det menneskelige individ eller kollektivs eksistens, så refter der et særdeles interessant residual, som efter alt at dømmes har været en del af vor arts bagage lige fra starten, uanset at det er ganske blottet for overlevelsesrelevans.

En af disse umiddelbart nytte-løse aktiviteter er i øvrigt slet ikke en antropologisk invariant, for den har vi fælles med andre pattedyr, det er nemlig *legen*, som optræder hos pattedyr-unger. Denne aktivitet er imidlertid hos os udviklet til

former som er specielt menneskelige. En fremragende kulturforsker som Huizinga (1970) har faktisk bygget en hel antropologi på dette særkende, ikke på det forhold *at vi leger*, men på den særlige perfektionerede, kulturelt indlejrede *måde vi leger på*.

Men ud over legen er der andre nytte-forladte virksomhedsformer som vi slet ikke finder noget modstykke til hos vore firbenede venner. Det drejer sig om hvad der i vores kultur er udspaltet og begrebsliggjort som *religion*, *etisk refleksion*, *kunst* og *videnskab*. Altså de kulturelle størrelser, der traditionelt står for *det gode*, *det skønne* og *det sande*.

Disse fire former har altså i første omgang blot noget negativt til fælles, nemlig det fælles negative at de ligger hinsides den nytteorienterede praksis. De har også, i modsætning til legen, noget fælles positivt. Det fælles positive er, at de alle pr. definition stræber mod noget universelt, ja ligefrem noget absolut.

Jeg er her ganske enig med forfatteren og vil da gerne lige som ham vedkende mig den romantisk og tysk-idealistske baggrund for denne forståelse af det absolutte. Og i overensstemmelse hermed må jeg også lige som forfatteren afvise den socialkonstruktivistiske opfattelse af videnskabens projekt som begrænsede ad hoc konstruktioner (Se fx Latour 1987). Ja, selve socialkonstruktivismens egne epistemiske konstruktion er måske netop det bedste bevis på min påstand om videnskabens stræben mod det universelle og absolutte, idet socialkonstruktivismens demontering af videnskaben som en stor, men illusorisk fortælling, selv er stor og universalistisk fortælling af den særlige art som handler om umuligheden af at finde sandheden, og om menneskets uhjælpelige bundethed til det relative.

Vi er her ved at nå frem til det nærmeste overbegreb i den Aristoteliske begrebsbestemmelse af de to virksomhedsformer. Sammen med søsterformerne *etisk refleksion* og *religion* er kunst og videnskab ikke-praktiske virksomheder der stræber mod en realisation af det absolutte i den menneskelige tilværelse. Religionen stræber imod en forening med de absolutte betingelser for den menneskelige eksistens. Den etiske refleksion har som mål at afklare og dermed realisere de absolutte kriterier for den rette menneskelige handle. Videnskaben stræber imod det ultimative forståelse af hvordan verden hænger sammen og hvordan selve denne forståelse af sammenhængen er opbygget. Hvad er da kunstens projekt? Ja, det er straks meget sværere, for kunsten er den umiddelbar mindst seriøse, den mest uansvarlige af vore ikke-praktiske menneskelige virksomhedsformer. Kunsten ligner her legen som jo en præ-antropologisk aktivitetsform.

Det er altså meget svært at pege på hvad det er for en absolutthed kunsten stræber mod eller peger på. Men målet for

denne stræben er i alt fald, som det også fremgår af artiklen, i høj grad noget universelt. Dette universelle er imidlertid noget evasivt, u håndgribeligt. Umiddelbart er kunsten ganske vist særdeles specifik. Den består af billedkunst som er konkrete visuelle former, eller af tekster der handler om noget bestemt i en bestemt stilistisk form, eller om tonemæssige eller bevægelsesmæssige udtryk. Og det specifikke er ikke blot knyttet til udtrykket, men også til såvel tilblivelsesprocessen som til kunstoplevelsen. Det er bestemte personer der har frembragt kunstværket, og det bestemte personer der oplever det. Mona Lisa er et ganske bestemt billede, malet af en ganske bestemt maler, og det bliver oplevet af ganske bestemte individer der besøger Louvre, om end det sker i nok så store hold.

Det almene er imidlertid efter seriøse æstetiske studier et *sine qua non* for det vi forstår som kunst, og det både på frembringelses- som oplevelses-siden, sådan som det også er påvist af forfatterens kolleger ud i den psykologiske æstetik, fx Ingemann Nielsen (Nielsen 1986 og 1993) og Sode Funch (Funch 1997). Når vi ser på de eksempler forfatteren fremhæver, fx hulemalerne og de australske sandmalerier, har vi en ofte overvældende oplevelse af, at uanset specificiteten ved emnevalg, fremstillingsmåde og kulturbaggrund, så er der noget alment ved kunstværket der på trods af svælget i forudsætninger, svælget i økologi, kultur, ja i tid og rum, er lige så almen for os som det er eller har været for dem der frembragte kunstværket.

Det der bevæger os, hvis og når vi bliver bevæget, er nogle *eksistentialer* som har med vores fælles livsvilkår at gøre, og med vores fælles betingelser for at gøre disse livsvilkår til livsudtryk.

Kunsten er som fremhævet af Ingemann Nielsen (Nielsen 1993) på ejendommelig vis i stand til at overskride modsigelsen mellem det specifikke og det almene. La Gioconda er et ganske specifik billede af en ganske specifik kvinde malet af en ganske specifik kunstner, men der er samtidig tale om et alment livsudtryk som øjensynligt er umiddelbart opleveligt af millioner af mennesker.

Denne dialektiske forbundethed mellem det specifikke og det almene finder vi også i videnskaben som vi her sammenholder kunsten med. Forbundetheden er nok af en noget anden art, men der er i alt fald også her tale om en indre relation i Østerbergs (1972) forstand, et spændingsforhold der konstituerer fænomenet. I videnskaben består der en nødvendig forbindelse mellem den enkeltstående empiriske iagttagelse på den ene side, og det almene begreb og det almene teoretiske udsagn på den anden.

I denne modsigelsesfulde sammenknytning mellem det specifikke og det almene løser såvel kunstneren som forskeren en opgave der uden overdrivelse kan kaldes for et kunststykke, hvis den da bliver løst. Brandes beskriver denne side af kunstens væsen som foreningen af *det uendeligt små* og *det uendeligt store* (Brandes 1963). Når forskeren beretter om, hvordan det er lykkedes at konkretisere vidtrækkende teoretiske perspektiver i form af det helt konkret iagttagelige, taler hun eller han i reglen om sin intuition, ganske som kunstneren gør det. Og i begge tilfælde er termen blot et udtryk for, at de selv ingen viden har om den måde hvorpå der er opstået en impuls eller idé som forener det specifikke med det almene.

Jeg har indtil nu koncentreret mig om hvad kunst og videnskab har til fælles og vil nu gå over til hvad der adskiller dem. En væsentlig forskel er netop knyttet til forbindelsen mellem det almene og det specifikke. Som sagt søger videnskaben det begrebsligt almene, det som i Ingemann Nielsen teori kaldes for det *kategoriale* (Nielsen 1983, 12), mens kunsten søger noget alment der netop ikke er begrebsligt (eller i alt fald ikke primært er begrebsligt), men derimod qua en sanselig og følelsesinvolverende fremtrædelse henviser til noget alment der selv involverer andet og mere end hvad vi begrebsligt forholder os til. Ingemann Nielsen kalder denne alternative henvisningsform for *symboliseren* og det der henvises til for *det symbolske*.

Jeg har netop henvist til at selve den kreative proces i såvel kunst som forskning basalt vedrører den for den involverede person uerkendte proces som vi kalder for intuitiv. Men i forlængelse af Ingemann Niensens skelnen mellem kategoriseringen og symboliseren må det samtidig fastslås, at hvor det for såvel kunst som videnskab handler om en skabelsesproces hvis udfoldelse er spontan og som prospektivt henligger i det dunkle, så er der en afgørende forskel når vi vurderer produktet retrospektivt. For kunstens vedkommende kan vi på ingen måde forvente, endsige forlange, at der nogenside optræder en nøgle til den måde kunstværket er skabt.

Med hensyn til det videnskabelige resultat må vi derimod altid retrospektivt kunne kræve, dels at dette forskningsprodukt fremlægges transparent, i en sådan begrebsmæssig, kategoriell, diskursiv form, at det ganske vist på ingen måde behøver at være ukontroversielt, men i alt fald kan gøres til genstand for en offentlig debat i gruppen af interesserede forskere. Og ikke alene det. Ud over forskningsresultatets kategoriale betydning må også den *fremgangsmåde*, hvorpå forskningsresultatet er indhentet, gøres til genstand for offentlig diskussion. Det er her vigtigt at skelne mellem på den ene side, forskningens intuitive *opdagelsesproces* som sjældent bliver ekspliciteret og endnu sjældnere begrundet, og på den anden side forskerens diskursive *begrundelsesproces* hvor der efterfølgende er sket en planlagt, systematisk afprøvning af den hypotetiske påstand om naturen af det opdagede fænomen.

Ved et kunstværk kan vi derimod aldrig på præcis, begrebsmæssig måde vide, *hvad det er vi oplever*, og vi kan endnu mindre afkræve kunstneren en præcis, begrebsmæssig redegørelse for *den metode der er anvendt ved frembringelsen af kunstværket*. Hvor vi i forskningen altså forlanger, hvad videnskabshistorikeren Whewell (se Finch 1991) kalder for *justification*, altså empirisk bekræftelse af en teoretisk påstand (men ikke af den heuristik, hvorigennem forskeren er kommet frem sin empiriske opdagelse eller teoretiske indsigt), og desuden både en specifikation af den hertil anvendte empiriske fremgangsmåde samt begrundelse for dens gyldighed, kan vi kunsten højst ønske os en *udlægning*. Et afgørende spørgsmål er da, i hvilken udstrækning vi i de æstetiske discipliner kan forlange at denne udlægning af kunstværket, såvel som af den foregående kunstneriske skabelsesproces, skal være *kategoriale* og *ikke symbolske* sådan som den æstetiske genstand og den æstetiske proces. Her er det ikke kunstneren selv, men derimod evt. en sagkyndig ud i æstetikens discipliner og i særdeleshed ud i den kunstform som kunstværket tilhører, der foretager en *udlægning*, og denne udlægning har hverken karakter

af en begrundelse for kunstværket eller for "gyldigheden" af den fremgangsmåde som kunstneren har anvendt.

Hermed har jeg behandlet forholdet mellem kunst og videnskab generelt og kan gå over til forfatterens primære ærinde: *at åbne kunstens videns-skab for psykologien*, et projekt der er baseret på en overbevisning om den afgørende korrespondance mellem de respektive kulturformer, og især ud fra en vurdering af den rigdom som kunsten besidder og som den psykologiske videnskab ofte mangler. I dette spørgsmål vil jeg ikke anfægte de oplagte inspirationsmuligheder kunsten tilbyder psykologiske forskere, sådan som der er oplagte eksempler på faghistorien, tænk blot på Freud og Jung, deres på afgørende punkter kontrære kunstforståelse ufortalt.

Én ting er imidlertid inspiration, og i opdagelsesfeltet er enhver i sig selv ueksplíciterbar og ubegrundet inspiration ikke blot tilladelig, men utvivlsomt nødvendig. Noget ganske andet er en decideret erkendelsestransport. En egentlig penge-skabstømning af kunstens herligheder. Sådan en transport tror jeg mindre på. Det betyder selvfølgelig ikke, at kunstens fænomener ikke kan gøres til genstand for en psykologisk æstetik, sådan som sidst Bjarne Sode Funch (Funch 1997) har bidraget til, eller som genstand for antropologisk psykologiske overvejelser som i vores aktuelle target-artikel. Men det indebærer efter min opfattelse, at selve karakteren af den kunstneriske skabelsesproces, af kunstværket og af kunstoplevelsen ligger hinsides den diskursive form som er et konstituerende træk ved den *videnskabelige* virksomhed.

Tilbage er da kunsten som genstand for psykologisk udforskning, og altså ikke blot som genstand for psykologisk æstetik, men også for en psykologisk antropologi. Forfatteren argumenterer her for en Jungiansk farvet teori om det almene i kunsten, det almene som udtryk for fylogent nedlagte arketyper. Nu er det muligt at den fremstormende kortlægning af det menneskelige genom inde for en overskuelig årrække vil komme denne hidindtil af de fleste biologer og psykologer uglese teori om arketyperne til undsætning, men indtil da vil jeg personligt hæge om min vellagrede skepsis. I stedet vil jeg foreslå en alternativ teori der sikkert er lige så metafysisk i sin form, lige så vanskeligt at afprøve, og oven i købet temmelig prosaisk, for ikke at sige plat. Denne alternative forståelse af kunstens universalier er, at de *i stedet for at være anlæg* nedlagt i generne er *tilegnede eksistentialer* der er almene, fordi de er udtryk for almene træk ved selve den menneskelige eksistens.

Jeg er altså enig med forfatteren i at det almene er universelle eksistentialer, men hvor han mener at disse antropologiske invarianter eksisterer, fordi de er en del af vore fælles fylogene arvelighedsanlæg, der vil jeg argumentere for at disse invarianter ved menneskets udtryk og oplevelsesmåde er epigenetisk almene, fordi de repræsenterer nogle grundvilkår for mennesker til alle tider og til alle steder, som ganske vist i en betydelig udstrækning forudsætter nogle almene fylogene anlæg, men som også er knyttet til almene træk ved den økologi vi lever i. Forfatteren anfører selv tre hovedtyper af sådanne universelle eksistentialer som kaldes hhv. eksistentielle fordringer, socialitetens fordring og individuationens fordringer, og disse hovedtyper er med deres i alt 9 undertyper en ganske udmærket liste over nogle af de vigtigste universelle eksistentialer.

Ligesom på andre felter er der her en faglig uenighed mellem nativister og empirister, idet jeg dog vil påberåbe mig en variant af empirismen der kommer nativismen en smule i møde ved at acceptere nogle semi-kantianske, aprioriske forudsætninger for den tilegnelsesproces hvorigennem vi kommer til erfaring om den verden vi lever i. Nylige undersøgelser af spædbørn (Stern 1985) peger på at kategorier som substans og kausalitet snarere er forudsætninger for den kognitive tilegnelse end resultatet af den. Og tilknytningsteoriens undersøgelser (Bowlby 1969) indikerer at spædbarnet har en fylogene disposition for at hengive sig til den moderlige omsorg (herunder den der kommer fra faderen). Men behøver der at være en arketypisk moderfigur som er anbragt i barnets gener? Er det ikke nok at vi har en fylogene disposition for hhv. at vise omsorg og for at modtage, og dernæst for at udvikle dels almene begreber om *moderskab*, dels almene symboler for det?

Et andet punkt hvor jeg har lyst til at modificere, snarere end at negere, artiklens synspunkter, vedrører beskrivelsen af den æstetiske oplevelses *epifani* og *transcendens*. Der er som sagt ikke tale om en negation, da jeg er ganske enig med forfatteren i at transcendens er noget konstitutivt ved kunstoplevelsen. Transcendens her forstået som hvad Ingemann Nielsen kalder "det som er helt anderledes" (Nielsen 1983), altså den paradoksale oplevelseskvalitet at vi oplever noget der ligger hinsides vores almindelige oplevelser i det almindelige praktiske liv. Denne transcendens er, selv om den er konstitutiv, i øvrigt ikke nogen specifik kvalitet ved kunstoplevelsen, samme transcendens kan fx foreligge ved religiøse og mystiske oplevelser og ved natur- eller kærlighedsoplevelser.

Jeg er således ganske enig med forfatteren i transcendens som et afgørende træk. Det forhold, hvor jeg føler behov for modifikation, vedrører imidlertid det modsatte forhold. Altså det træk ved kunstoplevelsen, at den også nødvendigvis må være *immanent*, indskrevet i vores helt almindelige, banale, ja ofte ligefrem vulgære hverdagsliv. Det er måske snarere *denne dialektiske spænding mellem immanens og transcendens* der er kunstens særkende. Verlaine blev engang opsøgt af en litterært interesseret kvinde, der betroede ham, at hun så gerne ville skrive digte, lige som digteren selv. "Jeg har så mange følelser jeg gerne vil udtrykke", sagde den litterære dame. Verlaine svarede kun: "Madame, digte skrives med ord, ikke med følelser". Her er der selvfølgelig ikke tale om, at Verlaine fornægter poesien transcendens, men han understreger samtidig dens nødvendige immanens.

Om det er ikke kun kunstneren der må fastholde det materielle, det prosaiske ved verden, ved skabelsesprocessen og ved kunstværket. Det samme gælder også kunstlæreren. Den der oplever det kunstneriske udtryk kan slet ikke forholde sig til transcendensen, hvis hun eller han ikke også forholder sig til immanensen. Her står vi nemlig igen over for et universelt eksistentiale, en antropologisk invariant. I vores oplevelse af verden er vi altid på én gang universalister og nominalister. Vi forholder simultant til den absolutte idé, udtrykt begrebmæssigt eller symbolsk, og til dens sanselige, hverdagsagtige inkarnation i vores liv, sådan som den konkret og specifikt foreligger her og nu, og sådan som den er udtryk for *noget helt andet*.

## *Referencer*

- Bowlby, J. 1969 *Attachment and loss: Vol 1. Attachment*. New York: Basic.
- Brandes, G. 1968 *Essays*. Kbh.: Gyldendal, 1870
- Finch, M. 1991 *William Whewell, Philosopher of Science*, Oxford: Clarendon Press.
- Funch, B.J. 1997. *The psychology of art appreciation*. København: Musæum Tusculanum.
- Huizinga, J. 1970 *Homo Ludens : a study of the play element in culture*, London: Temple Smith, 1944.
- Latour, B. 1987 *Science in Action*, Stratford: Open University Press.
- I. 1986 *Bevidstheden og det som er helt anderledes*. Psykologisk Skriftserie, Psykologisk Laboratorium.
- Nielsen, T. 1993 Skulpturen og nærværet af det virkelige. *Psyke & Logos*, 14, 268-283.
- Stern, D. 1985 *The Interpersonal World of the Infant*. New York: Basic Books
- Østerberg, D. 1972 *Forståelsesformer*. Oslo: Pax.