

Simo Køppe

Psykologisk Laboratorium, Københavns Universitet

Æstetik og Psykologi

Henrik Høgh-Olsens artikel behandler et så omfattende felt, at det kun er muligt at diskutere enkelte aspekter af mere generel karakter. I bestemmelsen af kunsten og æstetikken vælges i artiklen en bestemt ramme, nemlig den hermeneutiske, og den modstilles ikke til andre tilgange til samme emne, f.eks. den strukturalistisk-semiologiske, den psykoanalytiske eller den neuropsykologisk-kognitivistiske. Andre opfattelser er ikke nævnt, hvorfor det forekommer uhensigtsmæssigt blot at inddrage disse - det vil blot blive en diskussion af overordnede teorier. Jeg vil til gengæld forsøge at fremhæve nogle punkter i Høgh-Olesens argumentation som for mig at se ikke er konsistente.

Total-erfaring og forståelse. I artiklen forekommer der mig at være ret forskellige bestemmelser af hvad kunsten egentlig skal bibringe modtageren. Det er klart nok, at der er tale om, at kunst iflg. Høgh-Olesen på forskellig måde videregiver en indsigt i basale eksistentielle vilkår for tilværelsen. Men denne indsigt bestemmes tilsyneladende forskelligt. I delvis opposition til Bjarne Sode Funch (1997) hævdes det, at når stor kunst bibringer en selvtranscendens så er der tale om en totalerfaring, der overskrider stort set hvad som helst:

“Det vi kommer ud af den transendente oplevelse med, er således en total-erfaring, hinsides fornuft og følelse, og det der via kunstværket konstitueres og får i distinkt form, er et værens-forhold så komplekst, at det ikke bare lader sig fastholde i et simpelt sanseindtryk eller formuleret i den almindelige bevidstheds lineære og dualistiske kategorier.” (s. 25)

Der er altså tale om en erfaring der ligger hinsides det formulerbare, og gør krav på at være af en form som ligger “uden for fornuft og følelse”. Andre steder fremstilles den erkendelse, som kunstværket bibringer væsentligt mere jordnært:

“Når vi møder et kunstværk fylder en strøm af elementære sanseindtryk, diffuse stemninger og basale lystulystfølelser det fænomenele felt. Ved mødet med de personlige menings- og videnshorisonter træder disse rå-indtryk dernæst i figur og antager betydninger, som kan forarbejdes og indordnes. Disse forståelselementer aktiverer på sin side nye associationer, der beriger oplevelsen med andre perspektiver, og det er igenem denne vekselvirkning mellem sansning, oplevelse, association og nyoplevelse, at forståelsen gradvist vokser frem.” (s. 56)

Den sidste beskrivelse indsætter blot kunstværket i en ganske almindelig psykologisk forløbsmodel: sansning - associationer ud fra livshistorie - kategoriel forarbejdning til større forståelsesformer osv. Transcendensen - der jo netop bestemmes som noget “der overskrider fornuft og følelser” er væk. Høgh-Olesens argument mod Funch er baseret på, at kunstoplevelse ikke nødvendigvis er en følelse og transcendensen formuleres op imod sammenknytningen af kunstoplevelse og følelse. I den psykologiske forløbsmodel opereres med sansning, forarbejdning og oplevelse, men tilsyneladende ikke med følelser. Vil det så sige, at det kun er den allermest brillante kunst der bibringer en transcendens, eller skal det forstås således, at enhver form for forståelse indebærer en transcendens. Det sidste kan næppe være tilfældet, hvorfor den første mulighed må være tættest på. Men hvis det kun er en meget lille del af den producerede kunst, der kan bibringe transcendens, så forekommer det uhensigtsmæssigt, at bestemme hele kunsten ud fra dens mulighedsbetingelse.

Videnskab. I stort set alle diskussioner af æstetik indtager Kants *Kritik der Urtheilskraft* en fremtrædende position. Det problem, som Kant forsøgte at løse med KdU er relativt enkelt, nemlig hvordan man kan begrunde at æstetiske domme har almen gyldighed. I en bredere sammenhæng er det problemet med hvordan “korrekte” fortolkninger af kunstværker kan forsvares, og det vil sige hvordan forskellige subjekter kan og bør nå samme fortolkning. Kants løsning var bl.a. knyttet til hans skelen mellem den konkrete smagsdom, der afvises, over for den æstetiske refleksionsdom, der i sig selv er betydningstom, og som er rettet mod den ubesværede og frit dannede harmoniske helhed. Dette er ikke acceptabelt for en hermeneutik, idet hermeneutikken netop gør æstetikken til forsøget på at begribe tilværelsens mest grundlæggende vilkår. Og hvis refleksionsdommen i sig selv er betydningstom, kan den ikke give anledning til forståelse af de grundlæggende eksistentialer. I modsætning til Kants distancerede funktionslyst bliver kunstværket for hermeneutikeren et medium til at reflektere subjektets egne eksistensvilkår i forståelsen.

Men hvad er egentlig det psykologisk relevante i disse ting. Hvad er det for et genstandsområde som psykologien skal beskæftige sig med i forbindelse med reception af kunst? Er det en “kunstpsykologi”, der beskriver menneskets omgang med kunsten og de psykologiske processer der er involveret heri? Til tider virker Høgh-Olesens projekt mere som en eksistensfilosofi, der i lige linje fra Heidegger og Gadamer ønsker at bestemme de humane eksistentialer, der normalt er vanskelige, måske umulige, at indfange i dagliglivet, men som kunsten netop giver mulighed for. Men så er det jo ikke en videnskab, men en filosofi. Og hvad er det for en type videnskab

der diskuteres? Er det en fortolkningsvidenskab, der som æstetisk disciplin er rettet mod at opstille kriterier for den rette fortolkning af værket - eller er det en psykologi. Eller er det sådan af Høgh-Olesen mener, at psykologi og fortolkningsvidenskab er det samme?

I begyndelsen af artiklen henvises der til Diltheys skelnen mellem åndsvidenskaber og naturvidenskaber, og naturvidenskabernes objektivitet m.m. levnes ikke megen plads. Et par steder i artiklen henvises der til en definition af videnskab, som er ret banal. Videnskab er systematisering slet og ret. Således vil frimærkesamleren også udøve en videnskabelig praksis og det forekommer at være lidt af en "nødløsning", at vælge en så diffus definition. Senere i artiklen udvides systematiseringen med en tilføjelse af yderlige kriterier: udsagnene skal være kohærente og skal i sidste ende kunne underlægges en konsensusvalidering. Det bliver det næppe mindre banalt af. Hvis ethvert systematisk sammenhængende udsagn, som mere end to personer kan blive enige om er det samme som videnskab, så er det en definition, der enten er så bred at den dækker enhver regelret tænkning eller også er den i sidste ende betydningsløs. Videnskabsteoretisk mangler en helt række bestemmelser, bl.a. spørgsmål om empiri og den empiriske relation.

Noget andet er, at definitionen forsåvidt også er utilstrækkelig udfra en hermeneutisk vinkel. Den er ikke i overensstemmelse med Gadamer's opfattelse, men ligner mere en fremsat af en hermeneutiker som E. D. Hirsch. Hirsch (1967) har dog en væsentlig mere detaljeret teori om hvordan det er muligt at opstille kriterier for den rette tolkning, - eller den valide udlægnings gestalt. Problemet er blot, at denne tilgang (altså Hirsch's) er uforenelig med og formuleret i direkte opposition til Gadamer's, hvorfor den er uforenelig med forståelsen set som refleksion af eller blot møde med subjektets eksistensvilkår.

Der forekommer således at være en uklarhed omkring videnskabeligheden i projektet. Hvis der vælges en Heidegger-Gadamer hermeneutik så er det helt foreneligt med kunstværket som spejl for subjektets eksistentialer. Men så er det ikke nogen videnskab - højst en filosofi. Hvis der derimod, som der lægges op til sidst i artiklen, er tale om en strikt videnskab med forskellige kriterier for sine udsagn, så er det til gengæld ikke foreneligt med eksistentialerne og det går jo heller ikke.

Jung, Gadamer og historiciteten. En betragtelig del af Høgh-Olesens artikel vedrører det fylogenetiske perspektiv. Spørgsmålet om universaliteten i kunsten - "hvorfor kan vi stadig få noget ud af at beskæftige os med oldtidens kunstværker" - forbindes med spørgsmålet om historiciteten i de kunstværker mennesket som art har frembragt. Det er formentlig sådan, at fra at mennesket som art begyndte at eksistere i en genkendelig form har det skabt kunst. Disse forskellige perspektiver knyttes nu sammen med et Jung-inspireret begreb om arketyperne, som fylogenetisk opsamlende artens kulturelle erfaring. Arketyperne bliver således det, der sikrer universaliteten og gentageligheden i de kunstneriske symboler.

Denne antagelse er problematisk af flere grunde, og forekommer at være inkonsistent med den hermeneutiske eksistentielle tilgang.

- a) For det første er der ikke ret mange biologer der ønsker af vende tilbage til denne lamarkistiske version af evolutionsteorien. At hævde, at artens kulturelle erfaringer nedskrives i DNA'et (der som bekendt ikke gør andet end at kode for proteiner) er mildest talt problematisk. Det er kun de mest reduktionistiske sociobiologer der mener at kultur er et spørgsmål om biologi, og synspunktet har også så mange uheldige ideologiske konsekvenser, at det burde undgås. Er det virkelig nødvendig med en biologi for at sikre det artsmæssige fællesgods?
- b) For det andet er tankegangen inkonsistent hvis man betænker den meget hastige udvikling i kunstens udtryk. Den udvikling der er sket i den moderne kunst i de sidste ca. 100 år kan jo ikke have haft nogen fylogenetisk baggrund (fylogenetiske effekter strækker sig over tusinder af år). Så enten sker der intet nyt i den moderne kunst, eller også er den jungianske tankegang forkert. Høgh-Olesen berører kun moderne kunst (fra vores århundrede) på 1/2 side (side 58), og det defineres ved den er tilsyneladende, at den er "åben for fortolkning" - hvad det så ellers vil sige. At forbinde den moderne kunsts udvikling med samfundets udvikling i almindelighed, gør blot det hele værre. For hvis kunsten på denne måde afspejler samfundets udvikling, og altså udtrykker nogle samfundsmæssige-ideologiske forandringer, så er disse forandringer netop samfundsmæssige og ikke fylogenetisk baserede. Hvis udviklingen er, som den beskrives: arketyper som fylogenetisk opsamlende, kunstværket som stadigt formulerende de samme temaer osv. - hvordan kan kunsten så pludselig se så anderledes ud. Enten har arketyperne ændret sig meget hurtigt - så hurtigt at enhver ide om en fylogenese er tilside - eller også er den moderne kunst ikke særlig forskellig fra den gamle kunst. Ingen af delene forkommer at være gyldigt. Enten er kunst i sidste ende reproducerende - den gentager altid det samme, blot i historisk forskellig iklædning. Den historiske ændring af udtrykket bliver her ved kun til kosmetik- der er reelt ingen forskel på epoker. Eller også afspejler den moderne kunst den historiske udvikling, og dermed den historiske forandring af subjektet - både ideologisk, kulturelt og samfundsmæssigt. Men hvis denne ændring er så hastig som udformningsændringen lader ane, så kan arketyperne ikke være på spil. Altså enten en for hastig historie - og så må arketyperne opgives. Eller også er stilændringer rent kosmetiske.
- c) Såvidt jeg kan se må den konsistente konklusion for Høgh-Olesen være, at den moderne kunst i det store og hele ikke er relevant, ikke introducerer nogen egentlig nyudvikling eller nybrud. Hvilket også kan være forklaringen på at det hele tiden er den klassiske gamle kunst der bruges, eksempelvis oldtidens frembringelser, Shakespeare osv.

For det tredje er den biologiserende tilgang helt fremmed for den hermeneutiske. Det er simpelthen ikke muligt konsistent at forene en jung-inspireret lamarkisme og en Gadamer'sk anti-metodisk og anti-videnskabelig tilgang. De er stort set så langt fra hinanden som det kan lade sig gøre for to teoretiske antagelser. I forlængelse af dette forekommer det besynderligt, at Høgh-Olesen ikke vælger den almindelige hermeneutiske opfattelse af historien og sam-

fundets udvikling. Hvorfor dog vælge en biologisk teori, når man starter med at slå fast, at kultur har eksisteret lige så længe der har eksisteret mennesker. Den nærliggende alternative løsning er, at kulturen netop udgør et lager for almenmenneskelig og fylogenetisk erhvervede erfaringer, og således fungerer som en parallel til det biologiske lager - DNAet.

Implicit er der i øvrigt her en interessant modsætning i hemeneutikken. På den ene side er den om noget rettet mod historien, kultuens udvikling osv. Dette gælder både Dilthey, Gadamer og Hirsch, selv om de på mange andre punkter er uforenelige. For Dilthey var ethvert kunstnerisk udsagn knyttet til den historiske epoke det blev fremstillet i, og det var muligt at specificere nogle retningslinjer, således at den historiske binding mellem værk og epoke kunne reflekteres. For Dilthey skulle man så at sige påtage sig den givne epokes ideologi, for herefter langsomt at rekonstruere værkets betydning. Hos Gadamer opgives dette principielt objektivistiske approach, og der lægges op til en historisering der nærmer sig det relativistiske. Vi kan ikke rekonstruere en epoke fordi vi selv er bundet til en anden epoke. - jvf. begreberne om horisont, fordomme, virkningshistorie osv. På den anden side stiler hermeneutikken tilsyneladende efter at genfinde de humane eksistentialer i ethvert kunstværk, altså på én gang historisering og universalisering.

Æstetik og reduktion. Hvis man vurderer teorier om æstetik i almindelighed fra en psykologisk vinkel, kan man undre sig over, at langt hovedparten søger at reducere oplevelsen af kunstværker til et begrænset sæt af universalier. Det gælder Jungs arketyper, strukturalismens og semiologiens semer og narrativer, og det gælder de hermeneutisk-eksistentialistiske eksistentialer. Og det er ikke bedre blandt nyere bud på æstetiske teorier, såsom den kognitive semantik, herunder Lakoff og Johnsons metafor-teori (jvf. Johnson 198.). Sidstnævnte reducerer oplevelsen til variationer af en række kognitive og kropsligt bunde skemaer, som godt nok erstatter den meget abstrakte reduktion, med en mere enkel tredimensionel og tidslig logik, men resultatet er det samme. Enhver oplevelse søges reduceret til et fast inventar af på forhånd givne størrelser. Blandt de aller nyeste skud på stammen, kan man se en retning inspireret af moderne kognitions- og neuropsykologi udsprunget inden for filmvidenskab, T.K.Grodals konstruktivistiske. En kritik af denne vil føre for langt (jvf. Helles og Køppe 1998), men resultatet er interessant nok, at æstetikken her nærmest forsvinder. Der virker som om, at der ikke er noget alternativ. Enten kan man vælge blandt en række universalistiske versioner eller vælge teorier, der helt nedlægger æstetikken.

Hvis man tager sit udgangspunkt i psykologien vil man ved en række ikke specielt udviklede argumenter komme til et andet resultat. Et interessant aspekt ved universalisterne er, at de stort set alle tager for givet, at alle kunstværker kan bringes på samme formel. Med alle kunstværker menes her alle kunstarter, altså musik, maleri, skulptur osv. Men det forudsætter igen, at sansemodaliteterne kan transformeres til hinanden, at kunst i sidste ende indebærer en amodal perception. Hvis man i stedet insisterer på, at hver sansemodalitet til en vis grad er

irreduktibel, - hvilket ikke indebærer et postulat om at den amodale perception ikke findes - så må der altså være nogle kvaliteter ved hver enkelt modalitet som ikke lader sig omsætte. Hvis man desuden hævder, at kunstværker netop forsøger at indfange denne kvalitet og i sin indfangning dermed reflekterer sit eget grundlag, så er man nået en definition som for mig at se er væsentlig mere interessant for en psykologi end universaliseringerne.

Hvis man ser på et maleri af Kandinsky, så tror jeg ikke at der er mange der overmandes af en refleksion af deres eksistensvilkår. Der er snarere tale om at en maler opbygger et formsprog og et univers hvor geometriske grundfigurer (punkt, linjen og fladen) indgår forskellige former for relationer, kombineret med tilsvarende spændinger i farverne. Frem for at tematisere eksistensvilkår udgør det mere en udfordring til vores visuelle perception, hvor vi kan forundres, interesseres, glædes, foruroliges osv. Og hvis modaliteterne er specielle, da er den forundring, foruroligelse osv. der fremkommer ved at se et billede af Kandinsky og høre noget musik af Stravinsky ikke den samme, og vil aldrig kunne blive det. Hvilket igen afføder en problematisering af fornemmelse-følelse-sansnings begreberne. Herfra er der igen langt til de narrative kunstarter (film, teater osv.) og i det hele taget spørgsmålet om narrativernes fundering, hvor der kan føres en paralleldiskussion til universalierne: er de biologisk-strukturelt begrundet (Bruner) eller er de samfundsmæssige og dermed socialisations-specifikke (jvf. Køppe 1998).

Referencer

- Helles, R. og Køppe, S (1998): Æstetikken der forsvandt. *Papir*
Hirsch, E.D. (1967): *Validity in interpretation*. London
Johnson, M.(1987): *The Body in the Mind*. The University of Chicago Press
Kant, I. (1983): *Kritik der Urtheilskraft*. Sonderausgabe. Darmstadt
Køppe, S.(1998): Virkeligheden er narrativ. *Kritik* nr. 131: 27-32,
Sode Funch, B. (1997): *The Psychology of Art Appreciation*. Museum Tusulanum Press,