

OPPOSITION VED DISPUTATS
OVER BJARNE SODE FUNCHS AFHANDLING:
»THE PSYCHOLOGY OF ART APPRECIATION«

Judy Gammelgaard

Psykologi og kunst har som alle forhold af lang varighed visse indre spændinger, som er kilde til både uro og udfordring. Den afhandling, der skal forsvares i dag, giver et rigt billede på de mangfoldige og forskelligartede svar, psykologien har forsøgt at give på spørgsmål, kunsten stiller.

Mange vil formodentlig mene, at psykologien ligesom alle andre forsøg på at forklare kunst og kunstoplevelse uvægerlig kommer for sent med svarene (Tøjner, 1989) og derfor bør afholde sig fra forsøg på at forklare noget, som trives bedst uden forklaringer.

Funch synes til en vis grad at have undgået dette dilemma ved at insistere på relevansen ved en tilgang, der ikke vil forklare noget – ikke har kunstværkets ontologi som sit udgangspunkt men kunsterfaringens fænomologi.

Skaber Funch sig hermed ikke blot et andet dilemma? Begrænser vi vores undersøgelse til den rene kunstoplevelse, risikerer vi at havne i en sådan grad af subjektivering og individualisering, at vores udsigelser må undvære den grad af almengørelse, som en videnskabelig undersøgelse nødvendigvis må tilstræbe.

Efter således at have introduceret det, jeg har fornemmet som en indre spænding i afhandlingen, skal jeg forsøge at kvalificere og konkretisere denne spænding gennem nogle udvalgte diskussionspunkter.

Mellem flere mulige tilgange til kunstoplevelse og kunstforståelse fremhæves den æstetiske oplevelse (aesthetic experience) en forholdsvis sjældnen form for kunstoplevelse, der defineres som en eksistentiel aktualisering – konstitueringen af en følelse, der først herigennem får en distinkt form. »The aesthetic experience is an instance in which an emotion is provided with a distinct form« (Funch, 1997 s. 242). (Man bemærker, at det engelske ord aesthetic experience spiller på såvel erfaringens som oplevelsens mulighed.)

Judy Gammelgaard er lektor på Institut for Klinisk Psykologi ved Københavns Universitet og psykoanalytiker, medlem af Dansk Psykoanalytisk Selskab. Blev i 1993 Dr. Phil. på afhandlingen *Katharsis, sjælens renselse i psykoanalyse og tragedie*.

Skønt denne type kunstoplevelse som sagt ikke forekommer særlig hyppigt, bidrager den ikke desto mindre til en generel forståelse af kunsten og dennes betydning for menneskelig existens, konstateres det i afhandlingen side 275.

Funch radikaliserer sit synspunkt yderligere, idet han hævder, at den æstetiske oplevelse fremhæver det unikke og originale ved det enkelte kunstværk, bidrager til en historisk forståelse af skiftende kunstarter, sætter spørgsmålet om det skønne i perspektiv, bidrager til diskussioner af moderne eller avantgardistisk kunst og peger på en erfaringsform, der har vidtrækkende konsekvenser for et menneskes emotionelle liv og personlige integritet.

Ved at fremhæve erfaringsdimensionen i kunstoplevelsen placerer Funch sig indenfor en filosofisk tradition, der siden Kant har subjektiveret kunsten, og som med Adorno, Heidegger og Gadamer har skabt en kunsterfaringens fænomenologi.

Fortjenesten ved denne tradition er forsvaret for en æstetisk erfaring ikke blot som en særlig erfaring men som mønstereksempel på erfaring overhovedet.

Det er Funchs fortjeneste at føre psykologien ind i denne tradition gennem den afhandling, der skal forsvares i dag, omend det må diskuteres, som jeg indledningsvis antydede, om ikke afhandlingen tenderer mod en individualisering, der svækker tesen om eksistentiel generalisering. Det skal jeg i det følgende vende tilbage til.

Det er ikke nogen nem opgave, Funch har sat sig. Vi har at gøre med en radikal subjektivering af fænomenet æstetisk oplevelse, idet denne først virkeliggøres i og med erfaringen som et enestående subjektivt fænomen, et fænomen der ikke lader sig reducere til noget andet. Hvordan retfærdiggøre og forsvare et sådant fænomen overfor den videnskabelige rationalitet? Frem for med det samme at stemple dette som en svaghed, vil jeg fremhæve det som en styrke, der åbner for en undersøgelse af fænomenet kunstoplevelse og placerer denne indenfor en tendensfri humanistisk forskningstradition.

Funch afslutter sin afhandling ved at henvise til fremtidige studier for yderligere begrundelser for tesen om, at æstetisk oplevelse bidrager til generel eksistentiel erfaring og for tesens forenelighed med psykologiske teorier om emotioner.

Jeg skal i min diskussion med Funch tage opfordringen for pålydende og starte med at diskutere førstnævnte for derefter at konfrontere den æstetiske oplevelse med den kunstforståelse, Funch kalder æstetisk fascination, som psykoanalysen er mønstereksempel på.

Efter at have beskrevet de fire typer af kunstoplevelse, der betegnes henholdsvis æstetisk lyst (pleasure), kunstforståelse, emotionel oplevelse og æstetisk fascination fremhæves det, at disse ikke udtømmende redegør for kunstoplevelsens fænomen. Der findes en femte form, der som nævnt får betegnelsen æstetisk oplevelse (aesthetic experience).

Det er en raffineret og overbevisende argumentation, Funch udfolder i de terminologiske valg, der foretages for disse forskellige forståelses- og oplevelsesformer. Blot undrer det mig, at Funch undlader at kommentere ordspillet om kunst og æstetik, termer som bruges til at udskille den kognitive tilgang til kunst fra de øvrige, som alle betegnes æstetisk. Ligger heri en særlig begrundelse, og peger den på en eksplicit stillingtagen til forholdet mellem kunst og æstetik?

I sin begrundelse for at fremhæve den æstetiske oplevelse som kvalitativt forskellig fra de øvrige typer af kunstoplevelse peges på transcendensfænomenet og på det individuelle aspekt ved kunstværket. Mens de øvrige kunstoplevelser karakteriseres som koncentrat eller forstærkninger af oplevelser, der allerede er kendt fra hverdagslivet, er der ved den æstetiske tale om en oplevelse, der på en gang transcenderer det subjektive og forudsætter det individuelle kunstværks unikke karakter.

Man fristes her til at stille det spørgsmål, om dette er ensbetydende med, at vi her har at gøre med et esoterisk og eksklusivt fænomen? Har vi hermed foruden den subjektivering af kunstoplevelsen, som den fænomenologiske tradition på radikal vis har postuleret, hævdet en individualisering, der gør enhver gentagelse af oplevelsen umulig og enhver generalisering principielt utænklig. Det er næppe Funchs hensigt. Men gemmer der sig en indre modsigelse mellem en insisteren på det unikke i oplevelsen af det enkeltstående værk og den generaliserede effekt, det påstås at have i eksistentiel betydning?

Dette fører mig videre til et spørgsmål om den valgte metode. Det er naturligt, at Funch for at undersøge sin tese om den æstetiske oplevelses følelseskonstituering gennem en visuel form vælger en introspektiv metode, som suppleres med interviews og nedfældede beskrivelser af transcendent oplevelser fra litteraturen.

Da imidlertid den æstetiske oplevelse er flygtig og ugennemtrængelig, er det vanskeligt at reflektere og kommunikere den direkte. For at beskrive den har Funch derfor valgt den retrospektive introspektions metode, hvor der af heuristiske og analytiske grunde skelnes tre aspekter: det visuelle, det emotionelle og det intentionelle.

Jeg skal ikke problematisere disse aspekter, som jeg finder genkendelige og væsentlige men i få ord kommentere metoden.

Der forekommer yderst velvalgte og gode eksempler fra malerkunsten men ikke nogen udpræget systematik. Fremfor en, som det forekommer, noget tilfældig udvælgelse af personlige og litterære eksempler med udgangspunkt i forskellige billedkunstværker kunne undersøgelsen være gjort mere systematisk ved en mere grundig introspektiv redegørelse ud fra et enkelt eller flere kunstværker og ved at lade flere personer beskrive deres oplevelse af disse. Endvidere ville det have styrket tesen om den æstetiske oplevelses særpræg at have diskuteret et kunstværk mere systematisk ud fra de fem valgte typer af kunstoplevelse- og forståelse.

Dette fører mig frem til mit spørgsmål om forholdet mellem de nævnte synsvinkler på kunst. Er det Funch's pointe at disse skal betragtes som inklusive eller og i hvilket omfang eksklusive? Indirekte fornemmer man, at svaret er det første, men det havde været en fordel at få dette ekspliciteret. Hvorfor vil fremgå af min diskussion af de tre aspekter, der som nævnt fremhæves som særlige ved den æstetiske oplevelse, og som er fremkommet som et resultat af den retrospektive introspektion.

Det visuelle aspekt ved malerkunsten er distinkt. »It appears as a unified whole with a remarkable lucidity and eminence« (Funch, *ibid.* s. 216).

To fænomener fremhæves som væsentlige, det helhedsprægede og endhedsprægede som en momentan og umiddelbar gestalt og lyseffekten. Billedet stråler af lys. De valgte eksempler er Paladinos *Easter Night*, Bellinis *Woman with a mirror*, og Mark Rothkos *Red, Brown and Black*. I Rothkos billede er det vanskeligt at tale om lys overhovedet. »There is rather a luminosity that makes the color planes vibrant« (*ibid.*, s. 220).

Personligt har jeg erfaret denne lyseffekt i oplevelsen af bl.a. van Goghs billeder, hvor jeg specielt kan henvise til hans *Solsikker*, der er udstillet på National Gallery i London. Van Gogh er en af de kunstnere, der eksperimenterede med og rendyrkede lyseffekten. I et brev til søsteren Wilhelmina skriver han. »Ved at intensivere alle farverne når man igen til stilhed og harmoni«, (Bernard B., 1985, s. 173), og han fortsætter: »Der optræder i naturen noget, der ligner det, der sker i Wagners musik, som, skønt den spilles af et stort orkester, ikke desto mindre er blot antydet« (*ibid.*, s. 173). Og til broderen Theo skriver han. »I et billede ønsker jeg at sige noget trøstende, lige som musik er trøstende. Jeg ønsker at male mænd og kvinder med et skær af det evige, som glorien plejede at symbolisere, og som vi søger at gengive med den virkelige udstråling og vibration fra vores farver« (*ibid.*, s. 185).

Med henvisningen til van Gogh vil jeg formulere det spørgsmål, om denne lyseffekt eller stråleglans kunne være formuleret fyldestgørende med Rudolph Arnheims terminologi om visuelle kræfter (*forces*), som præces henviser til i afhandlingens kapitel 4, eller skal fænomenet forstås så metaforisk, at det også ville kunne omfatte en oplevelse af Marcel Duchamps *Bruden afklædt af sine ungarle* og Paul Delvaux's *Spitzners museum*? Tilhører denne dimension med andre ord ikke såvel den fysiske manifesterede form som et aspekt af den æstetiske erfaring? Eller igen, er dette særlige lysaspekt et sine qua non for den form kunstoplevelse, der her er tale om, eller bør det fremhæves som kendetegn ved udvalgte kunstværker?

Det visuelle aspekt omfatter også det sublime. »The picture in question appears during the aesthetic experience with such a profound eminence and vital power, that it transcends what is pictorial represented« (Funch, *ibid.*, s. 221).

Eksemplet er Bellinis *Woman with a mirror*, som ikke blot er et billede

af en nøgen kvinde men et symbol på »divine intimacy«. Hun repræsenterer et ideal, der udtrykker de højeste værdier i livet. Befriet for sin individuelle begrænsning tager hun guddommelig skikkelse og befrier tilskueren fra enhver sækulariseret bekymring og interesse.

Uanset at det sublime her knyttes til det visuelle aspekt og synes at centrere sig om billedets centrale figur, kan denne ophøjede dimension ikke føres tilbage til billedets visuelle egenskaber som sådanne. Funch henviser igen til hele grundlaget for sin undersøgelse, og fremhæver, at det er vigtigt at skelne mellem den fysiske og fænomenologiske virkelighed.

Det sublime – fænomenologisk forstået – refererer ikke til vores følelser ved oplevelse af kunst men til selve den visuelle fremtoning.

I dette felt af uendelighed og transcendens støder vi ind i en problematik af teologisk karakter, og man kunne stille det spørgsmål, om Funchs analyse tenderer mod det mystiske?

Denne formodning synes at blive bekræftet gennem den meget velvalgte henvisning til den jungianske analytiker E. Neumann, der har kaldt den sublime kvalitet i bl.a. kunstoplevelsen for »the eternal dimension«. Kunstværket får denne dimension, fordi det synliggør den autentiske realitet, der har sin grund i arketyperne som en oprindelig essens, og den sublime oplevelse bekræfter de arketypiske billeders sublime kvalitet (Funch, *ibid.*, s. 225).

Jeg er ikke helt klar over, i hvilken udstrækning Funch deler ikke blot Neumanns rammende fænomenologiske beskrivelser men også hans forklaringer?

For ikke at risikere at havne i begreber, der ikke bidrager til den fænomenologiske beskrivelse og tillige postulerer en mystisk essens, vil jeg foreslå at bringe diskussionen af kunstens sublime aspekt ind under en diskussion af en psykologisk forklaring på sublimeringsprocessen.

Sublimering er et begreb, der knytter sig til psykoanalytisk teori og bliver derfor behandlet i afhandlingens diskussion af psykoanalytiske teorier om kunstoplevelse. Jeg kunne tænke mig at udvide perspektivet en smule for denne diskussion, idet jeg mener, at Funch har en – ikke forkert – men noget snæver forståelse af sublimering i psykoanalytisk teori. Men først nogle betragtninger ud fra afhandlingens kapitel 8 om det sublime som et aspekt af den visuelle oplevelse.

Det sublime er fænomenologisk set en effekt i subjektet, der vidner om noget udenfor. Det er altså erfaring i emfatisk forstand. Med understregningen af den visuelle fremtrædelse peger det på en tilblivelse af noget – på en begivenhed snarere end på en tilstand, som kun kan indtræffe overfor den erfaring, der er åben overfor noget andet og altså ytrer sig som brud. (Tøjner, *ibid.*)

Som sådan peger kunsterfaring ud over sig selv eller frem for sig selv med den triumferende følelse, der knytter sig til overbevisningen om at

al ting kunne være på en anden måde. Der ligger heri en henvendelse til teologien, som har fået mange navne: det numinøse, det hellige. Synd at Funch ikke placerer sin diskussion i dialog med filosofien, ikke mindst traditionen fra Hegel og Heidegger, af den grund, at hans æstetikdiskussion ville undgå skæret af mysticisme og hans erfaringsbegreb tilsvarende undgå tendensen mod det konserverende og antyde en kritisk dimension.

Tilbage til det psykoanalytiske sublimeringsbegreb.

Psykoanalysen er begrænset af det, som retfærdiggør den, nemlig i kultur og kunst at genfinde udtrykkene for begær og fortrængning, som Ricoeur har udtrykt det, og jeg deler hans synspunkt, at denne faste forankring er at foretrække for Jungs psykologi, hvor al ting risikerer at blive blandet sammen: niveauet for det psykiske med det arketyperiske og det hellige. (Ricoeur, 1970)

Ikke desto mindre er der i det freudske sublimeringsbegreb et transcendensperspektiv, som allerbedst lader sig belyse i hans Leonardo-analyse.

Funch skriver side 147 om Freuds tolkning af Leonardos billede af Den hellige Anna, Maria og Jesusbarnet, at den »repræsenterer en syntese af historien om Leonardos barndom«, og »at billedets detaljer må forklares i lyset af de personlige indtryk fra Leonardos liv«. Da Leonardo møder florentinerinden Mona Lisa del Gioconda bliver han tryllebundet af hendes smil, som vækker noget, der har ligget latent, formodentlig en barndomserindring af hans inderlige forhold til moderen. Leonardo overfører dette til de to kvinder i sin glorificering af det moderlige, og lyder det på side 144, Freud slutter, at barnet er Leonardo selv, og kvinderne en gentagelse af moderen, der kan have været den, der oprindeligt var i besiddelse af det mystiske smil.

Læser vi Freuds tekst, bliver det klart, at der ikke er tale om, at Leonardo overfører smilet til de to kvinder, at kvinderne er en gentagelse, og at moderen oprindeligt var i besiddelse af dette smil.

»Da Leonardo var på højdepunktet af sit liv og atter mødte det saligt ekstatiske smil, som engang havde spillet omkring hans moders mund ved hendes kærtegn, havde han for længst stået under herredømmet af en hæmning, der forbød ham nogen sinde igen at begære sådanne fra en kvindes læber. Men han var blevet maler og så bestræbte han sig for, at genskabe dette smil med penslen og han gav det til alle sine billeder..... Disse billeder udstråler en mystik hvis hemmelighed, man ikke vover at trænge ind i; man kan højest prøve at etablere forbindelsen til Leonardos tidligere værker. Skikkelserne er atter mand/kvindelige.... Det er smukke ynglinge af kvindelig sarthed med kvindagtige former; de slår ikke øjnene ned, men har et gådefuldt triumferende blik, som om de kendte til en stor lykkefølelse, som man må tie om, det kendte bedårende smil lader ane, at det er en elskovshemmelighed. Det er muligt, at Leonardo i disse skikkelser har fornægtet og kunstneriske overvundet ulykken i sit

kærlighedsliv, idet han fremstillede opfyldelsen af den af moderen bedårede drengs ønsker i en sådan salig forening af det mandlige og det kvindelige væsen« (Freud, 1910, s. 189).

Freuds tolkning skal ikke forstås på den måde, at han bag eks. Mona Lisas smil afdækker en erindring, som kan forklare os, hvad det egentlig og dybest set er, Leonardo har villet fremstille.

Det, man må advare imod, er den reduktion, der opstår, når man forsøger at tvinge en analyse ned over den kompleksitet, et kunstværk er, som indsnævrer blikket og fører forståelsen tilbage til et bestemt punkt – erindringen om moderens kærlighed i dette tilfælde eller i den jungianske psykologi til et mystisk begreb om arketyper – hvorudfra man så forstår hele sammenhængen.

Ikke at jeg hermed vil beskyldte Funch for en sådan reduktionisme i den fænomenologiske analyse, men man aner den i gengivelsen af den freudske tilgang til kunst og ser den gengivet i den lidt ukritiske redøgørelse for Neumanns arketyperiske postulater.

Den virkelighed, der kan ligge til grund for Leonardos Mona Lisa skikkelse af den kyssende og kærtegnende moder, er ikke til stede som et konkret referencepunkt for analysen af kunstværket. Som Paul Ricoeur har udtrykt det »hvis kunstnerens pensel har genskabt moderens smil, så må det slås fast, at erindringen om det ikke eksisterer noget andet sted end i smilet, som selv er uvirkeligt på Giocondaen, der er betegnet blot ved tilstedeværelsen af farverne og mønstret i maleriet« (Ricoeur, 1970, s. 173).

Pointen er den, at ganske vist kan Freud have ret i sin antagelse, at Mona Lisas smil fører os tilbage til Leonardos erindring, men denne eksisterer kun som »et symboliserbart fravær dybt bag ved Mona Lisas smil« (ibid., s. 174). Som et sådant fravær giver erindringen om moderens smil os ikke nogen forklaring på gåden om smilet – den forøger blot denne.

Leonardos erindring forudsætter med andre ord ikke moderens tilstedeværelse som erindringens konkrete fikseringspunkt – men derimod hendes fravær. I sin fantasi som i sin kunst er der ikke blot tale om, at Leonardo gentager den traumatiske erindring om den tidlige barndoms elskede objekt. Dette eksisterer først med fantasien og den kunstneriske skabelse, som derfor er mere end en genskabelse. »Leonardos pensel genskaber ikke erindringen om moderen, den skaber den som et kunstværk ... Kunstværket er derfor både et symptom og en helbredelse« (ibid., s. 174).

Freuds Leonardo-analyse fortæller, at erindringer ikke kan forstås som simple gentagelser men som genskabelser – ikke af noget – må vi tilføje, der lå som et konkret aftryk i psyken. Tværtimod beror den elaborerede erindring – som i dette tilfælde har fået et kunstnerisk udtryk på det svælg der eksisterer mellem det jeg, der erindrende skuer tilbage og en fortid,

som for altid er tabt og netop kun kan indfanges i en skabende proces.

Hans-Georg Gadamer har defineret erindringen som et spørgsmål om at tillade noget at være. Men dette at lade være betyder ikke en gentagelse af noget, vi allerede ved. Vi lader fortiden være for os nu – ikke ved en gentaget erfaring af den, men gennem et møde med den.« (Gadamer, 1987 s. 49).

En af de kunstnere, der giver os den mest fuldkomne beskrivelse af erindringsdimensionen i den kreative proces, er Marcel Proust. Ud af de flygtige og pludseligt opståede erindringer »intermittences du coeur« hjertets periodiske indfald skaber han sit værk og genskaber fortiden og dens skikkelser. I det berømte citat om madelaine-kagen indgår en beskrivelse af den triumferende følelse, som også Freuds Leonardocitat antyder. Proust reflekterer over erindringens kreative kraft i lyset af den oplevelse, der forbinder sig med den sansede fornemmelse af kagen dypet i te. »I samme øjeblik som den med kagesmuld blandede te rørte min gane, kom jeg til at skælve i følelsen af, at der foregik noget usædvanligt inden i mig. Et sælsomt velbehag opfylder mig, og jeg vidste ikke hvorfor. Det havde øjeblikkelig gjort livets omskiftelser til noget ligeegyldigt, dets ulykker til noget uskadeligt dets kortvarighed til noget illusorisk« (Proust, 1963, bd. 1, s. 53).

Kunstopplevelsens transcenderende aspekt er analogt til kunstska-bel-sens og peger på en forståelse af sublimering, der som udtrykt i Leonardocitatet har erstattet hæmningen med en progressiv forløsning i kunstværket. Sublimering er ikke blot et spørgsmål om målhæmmet driftsyt-ring men også om genskabelse af det tilhørende objekt og er derfor, som de kleinianske psykoanalytikere har foreslået, analogt til sorgarbejdet.

Det er undgået Funchs opmærksomhed, at Freud i sin analyse af Michelangelos Mosesskulptur har demonstreret, hvordan sublimeringen forudsætter hæmningen af såvel de libidinøse som destruktive impulser. I fantasiens grænseland giver kunstneren disse impulser frit spillerum, således at de ødelagte og tabte objekter her kan genskabes og finde nyt liv, præcis som Proust i erindringsværket har levendegjort fortidens skikkelser.

Det er i analysen af Michelangelos Mosesskulptur, at Freud kommer tættest på en redegørelse for den æstetiske erfaring.

»Det er mit synspunkt, at det, der griber os så magtfuldt, kun kan være kunstnerens intention for så vidt det lykkes ham at udtrykke den i sit værk og ved at få os til at forstå den. Dette er ikke blot en intellektuel forståelse; hvad han tilstræber er at vække i os den samme emotionelle holdning den samme mentale konstellation, som i ham frembragte impulsen til at skabe« (Freud, 1914, s. 173). Freud ser i Mosesskulpturen en stor mand overvinde en kolossal vrede, og han viser, hvordan denne følelse er standset i en bevægelse. Som i Leonardo-analysen er det fraværet af en handling, der peger på impulsens overvindelse og skaber den følelse af

triumf, som gør det muligt for os at forstå den æstetiske oplevelse hinsides lystprincippet.

Et psykoanalytisk bidrag til kunstoplevelsens psykologi må overskride den simplificerede energetiske tolkning af sublimeringsbegrebet. I min afhandling om katharsisbegrebet i psykoanalysen og tragedien (Gammelgaard, 1993) har jeg forsøgt at vise, at psykoanalysens rensende effekt ikke på noget tidspunkt i Freuds forfatterskab blev tolket som en simpel afreagering af følelser. Såvel sublimering som den æstetiske renselse må knytte driftens skæbner sammen med objekternes og de ubevidste fantasier for at kunne begribe, hvorfor eksempelvis Leonardos målhæmmede libido kunne udnyttes kunstnerisk i skabelsen af det objekt, som uigenkaldeligt var tabt og herefter kun eksisterer i det gådefulde smil. Og tillige forklare, hvordan det lykkes Michelangelo at transcendere den subjektive beherskelse af en stor vrede ved at forløse den i en form, der peger tilbage på en intention, der standsede i sin bevægelse.

Jeg vil godt vende tilbage til van Goghs Solsikker og det indtryk, maleriet gjorde på mig, og som bekræfter Funchs tese om en visuel form, der konstituerer en følelse. Ligeledes synes jeg, at min oplevelse finder støtte i Funchs beskrivelse af billedets idé, dets eidolon.

Van Gogh var selv klar over, at han i dette billede havde udtrykt en idé og han talte om, at solsikkerne udtrykte taknemmelighedens idé.

Billedet af solsikker i en vase repræsenterer på en gang en enhed en harmoni og skønhed skabt gennem formen og den stærke gule farve og noget foruroligende modsætningsfyldt og nærmest sørgmodigt i motivets gengivelse af solsikker i blomst og afblomstring – liv og død.

I en retrospektiv introspektion, hvor jeg har stillet mig selv det spørgsmål, hvordan jeg kunne beskrive den oplevelse van Goghs Solsikker gav mig, vil jeg forme mit svar som et spørgsmål til Funchs fænomenologi.

I van Goghs maleri bliver noget virkeligt – for mig i første omgang en særlig blanding af noget dybt foruroligende og en forsoning med det, som får et navn ved kendskabet til, at billedet udtrykker taknemmelighedens idé, noget jeg spontant forstår. På en gang virkeliggør maleriet taknemmelighedens tilblivelse, og overbeviser mig om noget grundlæggende genkendeligt.

Jeg tror ikke jeg tager helt fejl, når jeg forstår denne dobbelthed af en første gang oplevet og en gentagelse i lyset af Funchs to aspekter ved den fænomenologiske redegørelse: den emotionelle og den intentionelle, hvor der på en gang tales om følelsesmæssige kvaliteter i den æstetiske oplevelse, der ikke har eksisteret før og om en fond af erfaringer som forudsætninger for selve denne kunstoplevelse.

Man aner en vis spænding i disse to aspekter, og mit spørgsmål angår denne spændings antagonisme.

I sin betoning af det fænomenologiske som forskelligt fra det objektive og fysiske risikerer Funch, vil jeg mene, at adskille eksempelvis det fø-

lelsesmæssige aspekt fra værket som kunstværk. »It is my assumption that emotions during the aesthetic experience are without previous cognitive structure, which means that they do not relate directly to anything, not even the picture that triggered the experience« (Funch, *ibid.*, s. 231). For at undgå en sådan grad af emotionel subjektivering som i sin yderste konsekvens ville betyde, at vi ikke behøvede kunstværket for at bringe os denne exceptionelle oplevelse, ville jeg foretrække at tale om, at min oplevelse af taknemmelighedens idé bliver virkelig i og med van Goghs maleri, at kunstværket som værk lader mig vide, hvad taknemmelighedens idé er, ved at lade den ske, ikke ved en reference og ikke ved en på forhånd given erfaring, som projiceres ind i værket. Den virkeliggøres først herigennem. I sin undersøgelse af van Goghs billede af et par bondesko har Heidegger beskrevet dette i uovertruffen form.

»Hvad sker der her? Hvad er i værk i værket? Van Goghs maleri er en åbning af hvad tøjet, dette par bondesko virkelig er. Dette værende træder frem i sin værens uskjulthed. Grækerne kaldte det værendes uskjulthed for *aletheia*. Vi siger sandhed og tænker for lidt over, hvad vi mener med dette ord. Såfremt der i værket sker en åbning af det værende i henseende til hvad og hvordan det er, er en sandhedens skeen i værk i værket« (Heidegger, 1950, s. 42).

Er denne forståelse af, at noget sker i og med værket i betydningen åbenbares, synliggøres eller afdækkes, i overensstemmelse med Funchs begreb *eidolon*?

Måske kan jeg forfølge denne tankegang yderligere ved at hæfte mig ved genkendelsesaspektet og spørge, hvad det er, vi genkender?

Funch kommer ind på genkendelsesaspektet i forbindelse med sin diskussion af det sidste aspekt af den visuelle kvalitet ved den æstetiske oplevelse.

Det intentionelle refererer med velkendte termer til, på den ene side den disinteresserede nydelse, eller med et andet velkendt udtryk, til psykisk distance og på den anden til en tilstand af tab af selvbevidsthed og fuldkommen fordybelse. »The focus of the aesthetic experience is very different from ordinary states of mind because it is unusually complete in itself and personally engaging« (Funch, *ibid.*, s. 237).

Med den fænomenologiske redegørelse for dobbeltheden af distance og fordybelse får Funch endnu engang demonstreret værdien af en fænomenologisk tilgang til kunstoplevelsen, som på en gang formår at vise, at den æstetiske oplevelse er et subjektivt fænomen, og at den ved at forbinde sig med dybt eksistentielle erfaringer får den grad af almengørelse, der kvalificerer, at vi overhovedet kalder oplevelsen æstetisk.

Det foretrukne eksempel i denne sammenhæng er Bacons Mand med vaskebalje. Udtrykkene eksistentiel »density« og »intimacy« bruges til at indfange erfaringsdimensionen i oplevelsen. »The aesthetic experience is intimate in the same sense as spontaneous devotion when inner life is opened to an outer image« (*ibid.*, s. 238).

I mødet med Bacons maleri konfronteres vi med erfaringen om vores biologiske krop og dens forfald og vores viden om, at dette forfald ikke blot er et produkt af alder og usund levevis men af skyld og objektiverende distance fra vores egen krop. »Spiritual reflection« kalder Funch hele den subjektive dimension i sin personlige fylde (ibid., s. 241).

Genkendelsesaspektet træder endnu engang frem. Maleriet møder os med en familiaritet og med en følelse af intimitet, som om vi selv bliver synlige i billedet. For Funch betyder dette en retfærdiggørelse af tesen om, at i den æstetiske oplevelse får en følelse for første gang distinkt form.

Som allerede nævnt kan det forekomme modsigelsesfyldt at tale om kunstopplevelsens unikke, originale momentane og uudsigelige karakter og samtidig henvise til den eksistentielle erfarings fond som en forudsætning for denne oplevelse.

Når jeg ser van Goghs Solsikker er det for mig ikke alene et eksistentielt tema, der bliver til i værket men en livserfaring i betydningen resultatet eller formen for en proces, hvor modstridende kræfter, i dette tilfælde tab, død og sorg, kæmper med håb, tillid og medfølelse. Det er ekkoer af kampen mellem disse følelser dybt i mit eget indre, der virkeliggør sig i maleriet.

Denne dimension betyder så vidt jeg kan se, at kunstværket ikke kan forstås uden forbindelse til tidslighed. Som æstetisk erfaring ophæver maleriet det flygtige i det blivende. Genkendelsen eller kunstens mimesis refererer ikke til noget uden for sig, og derfor forstår jeg ikke udsagnet om, at det emotionelle aspekt ikke relaterer sig til noget ikke engang til det billede, der har fremkaldt det. Tværtimod vil jeg tillægge kunsten den funktion at lade noget fremtræde for genkendelsen – at konstituere denne, hvilket er det samme som at lade kunsten blive ensbetydende med en tilegnelse.

Måske vil Funch svare, at det kan han være enig i, blot er det ikke den form for oplevelse han har ønsket at fremhæve som den æstetiske oplevelse.

Lad mig imidlertid afslutte med et sidste spørgsmål: 10.000 kr's spørgsmålet. Et spørgsmål som Funch selv stiller, og som lyder således: hvad er det ved kunsten, der er så specielt, at vi behøver den for at aktualisere et eksistentielt tema, hvor en følelsesmæssig kvalitet får en distinkt form for første gang? Svaret er, at nogle følelser de såkaldte spirituelle ikke har noget modstykke i den empiriske virkelighed. »On this point a work of art has the advantage over the real world in that it is formed in a medium that permits composition, abstraction, distortion along with other elaborations in order to create a distinct form that will conceive the emotion that has already been made« (ibid., s. 265). Skal jeg forstå det således, at følelsen bliver til før den overføres på billedet, hvilket ville medføre en ganske ufrugtbar grad af subjektivering?

»Det ville«, siger Heidegger, »være det værste selvbedrag, hvis vi ville mene at vores beskrivelse som en subjektiv handling havde udmalet alt således og derpå lagt det ind i maleriet« (Heidegger, *ibid.*, s. 41).

Og endelig – kan vi overhovedet bidrage til noget som helst i det vigtige spørgsmål om, hvordan vi definerer god kunst. Funchs svar er – måske ikke overraskende entydigt afhandlingens hele sigte taget i betragtning: at god kunst er den kunst, der fremkalder den æstetiske oplevelse. (Funch, *ibid.*, s. 264)

Hvordan ville han stille sig til det modsatte synspunkt, at kunstens virkning beror på dens sandhed, et synspunkt der således formuleret er lige så ensidigt som det første og derfor peger på nødvendigheden af at samle dem i en dialektik, der efter min mening er nødvendig for at indfange forholdet mellem værk og oplevelse.

LITTERATUR:

- BERNARD, B. (1985): *VINCENT by himself*. Little, Brown and company. Boston, New York, Toronto, London.
- FREUD, S. (1910): Eine Kinderheitserinnerung des Leonardo da Vinci. I: *Gesammelte Werke*, bd. VIII. Imago Press, London.
- FREUD, S. (1914): Der Moses des Michelangelos. I: *Gesammelte Werke*, bd. X, Imago Press, London.
- FUNCH, B. (1997): *The psychology of art appreciation*. Museum Tusulanum, København.
- GADAMER, H-G (1975): *Truth and method*. Shied and Ward, London.
- GAMMELGAARD, J. (1993): *Katharsis. Sjælens renselse i psykoanalyse og tragedie*. Hans Reitzel, København.
- HEIDEGGER, M. (1950): *Kunstværkets oprindelse*. Gyldendal, København.
- PROUST, M. (1963): *På sporet efter den tabte tid*. Martins Forlag, København.
- RICOEUR, P. (1970): *Freud & philosophy. An essay on interpretation*. Yale University Press, New Haven, London.
- TØJNER, P.E. (1989): *Poetik. At tænke med kunst*. Gyldendal, København.