

INDLÆG VED
BJARNE SODE FUNCHS
DISPUTATS:
»THE PSYCHOLOGY OF ART APPRECIATION«

Alice Theilgaard

Som medlem af bedømmelsesudvalget vil jeg gerne knytte nogle kommentarer til dit disputatsarbejde og drøfte visse spørgsmål vedrørende indholdet med dig. Men først vil jeg gratulere dig med den meget smukke form, som dit arbejde fremtræder i. Og vi kan begge nikke accepterende til Gilbert Rose's bog "The Power of Form". Din bog kalder – omend ikke på the *aesthetic experience* – så dog både på *aesthetic pleasure* og *aesthetic fascination*. Det er en nydelse at læse dine velformulerede betragtninger; dit engelske hæver sig over det, man gængs træffer i oversatte afhandlinger; du går ikke ad vejen for at anvende ord, som ikke just hører til basic English, f.eks. 'harangue' eller 'apotropaic'. Eet sprogligt problem løber du dog ind i adskillige gange, og det er din anvendelse af ordet 'cognition', som du i flere tilfælde stiller op som modsætning til 'perception', hvad der kan føre til begrebsforvirring. Efter min opfattelse er 'cognition' et overordnet begreb, der dækker over flere processer, som f.eks. 'perception'. Jeg kunne forestille mig, at det drejede sig om, at du tænkte på 'erkendelse', som Engelsk ikke har noget præcist ord for. Er det korrekt?

Din grundighed foranlediger, at du af og til bliver lidt repeterende, men det er din fortjeneste, at repetitionerne oftest har den paradoksale karakter af 'non-identical repetition', variationer over et tema, men undertiden fører din grundighed dig også lidt på afveje – hvad du til en vis grad selv er opmærksom på – når du f.eks. i omtalen af de psyko-fysiske rammer inddrager forskning og teoretiske synspunkter, der ikke er overensstemmende med de psyko-fysiske rammer, der udgør din afhandlings første del omfattende to kapitler: 'Formal Beauty and Aesthetic Pleasure' og 'Image and Idea in Visual Art'. Som titlen på afhandlingen angiver, er vægten lagt på en psykologisk tilgang til emnet, men burde titlen ikke rettelig være *VISUAL Art Appreciation*? I din artikel i Nordisk Psykologi har du rådet bod på dette ved i titlen 'Kunstopplevelsens psykologi' at tilføje 'med fokus på billedkunst'.

Det er så indlysende, at det er billedkunsten, din afhandling drejer sig om, at jeg har funderet over dine grunde til at undlade at præcisere dette i titlen og overskrifter. Kunne det være, at 'ART' i den engelsksprogede verden i almen tale er synonymt med visual art, mens andre kunstarter bliver benævnt som 'performing arts', 'music' etc.?

I forbindelse med din omfattende og indsigtfulde præsentation af de *kognitionspsykologiske* tilgange til kunstforståelsen, vil jeg lige opholde mig ved afsnittet 'Aesthetic Behavior', som helt er viet til Berlyne. Psyko-biologien er hans udgangspunkt, hvad der berettiger hans placering i bogens første del, men Berlyne går langt videre end de øvrige psyko-fysiologer ved at lægge vægt på 'arousal-potential, motivational factors and curiosity' – vigtige fænomener i både kunst og videnskab.

Lige siden Moruzzi & Magoun (1949) viste, at stimulering af det ascenderende reticulære aktiverende system (RAS) på en diffus måde aktiverede cortex og bevirkede en desynkronisering af EEG alfa-aktivitet, har der været en øget interesse for arousal, selv om man med dette begreb – som med så mange andre – har været tilbøjelige til at overse, hvor kompliceret det er. Een ting står imidlertid fast, og det er vigtigheden af nyhedskvaliteten ved stimulus, når en tilstand af arousal skal opretholdes. I parentes bemærket er dette neuro-psykologiske begreb homologt med begrebet 'poesis', som optræder i Platon's Symposium og som henviser til 'at bringe noget i eksistens, som ikke var der før'. Det fører videre til emnet kreativitet, som jeg vil vende tilbage til. Hele spørgsmålet om arousal-niveauets betydning for intensiteten af oplevelsen kan også ses i lyset af Sartre's udtryk 'The aesthetic imperative', som med Bateson's definition af aesthetic: 'The pattern which connects' mere end antyder nyhedskvalitetens og den gode gestalts rolle i oplevelsen af kunst. Billedkunst udøver et æstetisk imperativ. Ikke-naturalistiske billeder kalder på vores opmærksomhed gennem brug af uvante former, dristige forskydninger og abrupt modifikation af intensiteten af farver og kontrast. Som Coleridge og senere Yeats peger Berlyne på betydningen af 'the mingling of contraries', som han ser som arousal potentials snarere end som principper for formel skønhed. Han kunne have tilføjet, at spændingspotentialet mellem polariteter også danner grobund for kreativitet.

Mens ikke-naturalistiske billeder efter min opfattelse oftere vil nå de dybere lag af bevidstheden – 'the sunken images' – end naturalistisk kunst, vil disse sidste også kunne udøve et æstetisk imperativ og opretholde iagttagere's opmærksomhed ved at genlyde i hukommelsen og kalde på det associative reservoir.

Så vidt jeg har forstået, skelner du mellem den oplivende ekstatiske følelse af velvære, som mødet med et kunstværk kan give, og den transcendent lystfølelse, som selve oplevelsen giver. (p235). Ekstases etymologiske rod er græsk og betyder 'at stå uden for sig selv', hvad 'transcendent' jo også lægger op til.

Har du nogle kommentarer til disse betragtninger?

Uden at vi skal fordybe os i neuropsykologiske fænomener, som du jo selv flere gange strejfer i bogen, vil jeg henlede *din* opmærksomhed på, at Sokolovs hypotese om orienteringsrefleks og habituering er i overensstemmelse med Berlynes tanker om nyhedskvalitetens betydning. Sokolov's model går endvidere ud på, at et stimulus modtages på et cortikalt niveau, før det når RAS. Det betyder, at der kan foregå en kortical 'evaluering' af stimulus før det selvsamme stimulus initierer reticulær aktivitet. Dette sker ved at hæve stimulations-tærsklen, så en bevidst perception hindres – hvilket ikke skal udlægges som tegn på, at det ingen betydning har på et ubevidst plan. Men nyhedskvaliteten kan øge sandsynligheden for at omgå fortrængningen.

I kapitlet om 'Image and idea in visual art' kommer du ind på hjernens funktionelle asymmetri og omtaler samtidig analoge og digitale symboler ad modum Vitz. Kort forinden har du nævnt Eysenck's og Child's forsøg på at bidrage til forståelsen af kunstoplevelsens psykologiske natur. Kodeordet for dem begge er æstetisk sensitivitet, som de kun definerer i operationelle termer. I stedet for at tale om personlighedstræk, som begge forskere gør, var det måske mere berettiget at tale om 'kognitiv stil'?

Det ville også være i overensstemmelse med de neuropsykologiske synspunkter, og selv om een teori ikke nødvendigvis gør en anden overflødig, kan det være tilfredstillende at se, at teorier fra et felt støtter teorier fra et andet felt.

Afsnittet om analog og digital kunst starter som nævnt med en gennemgang af Vitz' sofistikerede forsøg, som inspireret af computer- og hemisfære-teorier, beskæftiger sig med analoge og digitale symboler i kunsten. I denne forbindelse nævnes en passant 'Pointilismen', hvad der fik mig til at tænke på, hvilken afsmittende effekt kunst og videnskab har på hinanden. I lighed med fysikkens påvisning af atomet, interesserede man sig i perceptionspsykologien for 'de rene sansedata' – en slags psykologiske 'atomer' – og altså i malerkunsten for pointilismen.

Teorierne om hemisfære specialisering er blevet folkeeje og dermed undergået en utilladelig forenkling, hvilket sidste du også er opmærksom på. Men eet står fast: Hos personer med preference for højre hånd er de analoge processer repræsenterede i højre hemisfære, de digitale i venstre, svarende til, at de sproglige funktioner overvejende, men ikke udelukkende, er kontrolleret af venstre, de spatiale af højre. Ved scanning undersøgelser har man f.eks. påvist, at non-figurativ tale som ventet giver aktivitet i venstre, mens metaforer, som jo både har et sprogligt og et ikonisk indhold, viser aktivitet i begge hemisfærer. Når du skriver (p66) 'Very few encounters outside of the arts, if any, provide the same favorable possibility for an interchange between the capacities of the brain', vil jeg spørge dig, hvor meget du omfatter med udtrykket 'the arts'?

J.Semmes udsiger at: 'I venstre hemisfære er funktionerne mere lokaliserede og egnede til at realisere senso-motoriske koordinationer, der er komplicerede. I højre hemisfære er der en mere diffus repræsentation, der tillader en mere polysensorisk integration gående på tværs af modaliteterne. Hendes hypotese støtter den opfattelse, at højre hemisfære i høj grad medvirker til den holistiske oplevelse, som du beskriver som den æstetiske. På side 218 skriver du i forbindelse med et citat fra Vitz, som anfører, at højre hemisfære står for syntesen snarere end analysen, at 'it is interesting that observations from different areas have a remarkable correspondance'. Det er jeg – som berørt tidligere – helt enig med dig i. Men det er ikke alene interessant. Det giver en æstetisk lystfølelse.

Forøvrigt vil jeg gøre opmærksom på, at Coleridge for næsten 200 år siden uden at kende betegnelserne analog og digital slog fast, at 'Pleasure from art consists of integration of two opposite elements: sameness and variety.

Og så lige en lille korrektion: Det er ikke korrekt, når du anfører p. 63, at højre og venstre hemisfære er fysisk ekvivalente. Blandt andre har Norman Geschwind påvist, er der foruden den funktionelle asymmetri også tale om en anatomisk forskel de to hemisfærer imellem, en forskel, der endda er så udtalt, at den kan iagttages med det blotte øje.

Inden vi forlader det neuropsykologiske felt, vil jeg knytte en kommentar til din nuancerede fænomenologiske beskrivelse af din udsigt fra dit kontor over down-town San Fransisco. Du slutter med at anføre, at de to oplevelsesmåder – den contemplative og den analyserende - ekskluderer hinanden, og det svarer vel meget godt til, at enten er højre eller venstre hemisfære i kontrol over den perceptuelle proces?

Den mere udifferentierede, emotionelt farvede og intense måde at opleve på – den som Werner kalder den physiognomiske modus – er jo ikke blot en, man ser beskrevet i udviklingspsykologien, men som du også er opmærksom på er karakteristisk for mange kunstnere. Morgenstern mener, at alle måger ser ud, som om de hedder Emma! Kandinsky skriver i sin selvbiografi: 'På min palet sidder høje, runde regnedråber, der skalkagtigt flirter med hinanden, svejende og rystende. Uventet forener de sig og bliver til sky tråde som forsvinder blandt farverne.'

Denne livfulde måde at percipere på har lighedspunkter med primær processen, som beskrevet af Freud: fortætningen, forskydningen, modsætningerne, tidsløsheden karakteriserer primær proces materialet - that stuff which dreams are made on – og som vel danner grundlaget for intentionalteten og kreativiteten i kunstneriske ydelser. Selv om jeg godt kan følge Kris i hans beskrivelse af 'regression in the service of the ego', er jeg ikke glad for udtrykket 'regression' i denne forbindelse. Jeg er nemlig af den opfattelse, at primær-proces tænkning ikke er synonymt med kaos eller random error. Den formidler netop den syntetiske proces

og kan siges at have en egen logik. Den er ikke en levende anakronisme i konstant konflikt med egoet, og specielt kunstnere kan udvise en højt udviklet og forfinet primær proces-tænkning.

I dit meget fængslende kapitel om 'Art and Experience' har du valgt udtrykket 'abstract emotions' med den begrundelse, at de ikke er en del af tilskuerens etablerede emotionelle repertoire, og fordi, de er abstrakte i den betydning, at de fremtræder i bevidstheden uden at være begrebsmæssigt indordnet. Det er som i de mystiske oplevelser det tidsløse, ukendte, udifferentierede, intensive og transcendent, der er fremherskende, og det ligger efter min opfattelse langt fra 'det abstrakte', også når vi ser det i neuropsykologisk lys. Hvis den emotionelle oplevelse skal beskrives kort er Bell's udtryk 'aesthetic emotion' at foretrække. Kommentar?

Jeg omtalte før mystiske oplevelser, et emne du også selv strejfer, og i den forbindelse vil jeg nævne Michael Paffards bog: 'Unattended Moments', som beskriver oplevelser og tilstande, som kan minde om aesthetic experience. Udtrykket unattended moments, som Paffard har lånt fra T.S.Eliot, lægger sig tæt op ad de beskrivelser af bevidsthedstilstanden, som du fremfører på p237: Psychical distance, detachment of affect, og de illustrerer vanskelighederne ved at beskrive oplevelser, domineret af den ordløse højre hemisfære, som selv om de, som du skriver (p237), 'linger on the fringes of experience' paradoksalt nok er af stor intensitet og dybde. Og det minder om Bachelard: 'The poetic image has reached the depth before it disturbs the surface', hvad der igen leder tanken hen på Sokolov's model. Og her mødes så filosofien og neuro-psykologien: A pattern which connects.

Din hovedtese, at en distinkt form ved et kunstværk kan give en hidtil ukonstitueret følelse et klart og konstitueret nærvær, leder tanken hen på Shakespeare: 'And as imagination bodies forth, the forms of things unknown, the poets pen turn them to shapes, and gives to airy nothing a local habitation and a name.' (Midsummer Night's Dream, V.1.14.)

Både du og jeg er glade for citater, og jeg håber, vi ikke føler os ramt af digteren Housman's beskrivelse af en forfatter, 'That he used quotations as a drunkard uses lampposts, more to support his instability than to illuminate his path.'

Du har på forbilledlig måde fulgt Husserl's fænomenologiske anbefaling: At sætte sine fordomme i parantes; nok kan man næppe møde helt forudsætningsløs, men man kan disciplinere sin subjektivitet, og du har med din afhandling givet en sober, reflekteret og original fremstilling af et fascinerende, men også meget vanskeligt emne: Kunstforståelsens psykologi. Den vil jeg ønske dig og dine utvivlsomt mange læsere fra et bredt tværdisciplinært område til lykke med.