

KUNSTEN: AT VÆRE MENNESKE

Benny Karpatschof

Artiklen beskæftiger sig med selve begrebet kunst, idet der først argumenteres mod en relativistisk afvisning af, at begrebet skulle have noget ensartet indhold. Der argumenteres imod såvel en kulturrelativistisk institutionsteori som en kommunikationsteoretisk oplevelsesrelativisme ud fra feltantropologisk og kunsthistorisk evidens. I stedet forsøges indkredset en kunstens antropologi med en positiv bestemmelse af kunstens universalitet, altså kunst som en antropologisk invariant. Denne bestemmelse er inspireret af Hegels begreber om modsigelse og ophævelse.

Hvad rummes der egentlig i ordet kunst¹?

Dette temanummer beskæftiger sig med forholdet mellem kunst og psykologi. Det har været intentionen med temanummeret at vise, hvordan dette forhold går begge veje. På den ene side, at psykologien som videnskab har noget at bidrage med til forståelsen af fænomenet kunst. Og på den anden side, at de forskellige kunstformer, sådan som de studeres i de æstetiske discipliner, ikke blot udgør et randfænomen uden nogen særlig betydning for psykologien, men at der tværtimod er tale om et fænomen, som peger på noget afgørende i menneskelivet, noget som enhver almen psykologi nødvendigvis må forholde sig til.

Men inden vi kan gå i gang med disse to projekter, den *psykologiske belysning af kunsten*, og den *æstetiske oplysning af psykologien*, er der en grundlæggende forudsætning, som vi først må have undersøgt. Har ordet »kunst« overhovedet et indhold, som vi kan forholde os videnskabeligt til? Er fænomenet *kunst* om ikke ligefrem veldefineret, så i det mindste nogenlunde velafgrænset? Der har jo altid været store problemer med at opstille kriterier for, hvad der kan kaldes kunst, endnu større problemer har der været med indholdsbestemmelsen, og når vi ser på de æstetiske teorier, der søger at væsensbestemme kunst, så er de selv inden for en overvejende filosofisk disciplin, påfaldende mangfoldige og forskelligartede.²

For et fænomen kan siges at være almenpsykologisk interessant, må det kunne perspektiveres som noget almenmenneskeligt. Hvis vi til sammenligning ser på aggressionsforskning, er fx. hovedjagt jo ikke særligt udbredt i vor del af verden. Faktisk er det så sjældent forekommende, at ordet er blevet kidnappet til at betegne søgningen efter topchefer. Men vi kan perspektivere det inden for det overbegreb, der hedder krig eller

fejde. Så bliver det noget vi kan studere på linie med bandebrige mellem *hip-hoppere* og tilhængere af *heavy metal*.

Men kan vi gøre noget tilsvarende med kunst? Kan vi fx. perspektivere, på den ene side guldaldermalerier, og på den anden side afrikanske masker, så begge dele falder inden for samme kategori? Eller er der i stedet tale om, at de to slags frembringelser er ganske usammenlignelige, fordi deres kulturelle status er fundamentalt forskellig? Er de to slags genstande lige så inkommensurable kulturfænomener som på den ene side jagt blandt buskmænd i Kalahariørkenen, og på den anden side Hubertus-jagten på Eremitagesletten?³ Et andet problem ved kunst er, at der er tale om noget, der – uanset hvad det nu er for noget – i alt fald står og falder med så u håndgribelig en kvalitet som en oplevelse hos den, der oplever kunst. Idet jeg abstraherer fra begrebets endnu undefinerede status, kan vi måske starte med at konstatere, at det der kaldes kunst i alt fald er en aktivitet, hvor »kunstneren« frembringer genstande eller aktiviteter, som fremkalder en eller anden form for oplevelse hos en »modtager«. Det vil sige, at vi ikke kommer ret langt i analysen af æstetiske fænomener uden at snakke om oplevelser. Nu viger psykologien jo ellers ikke tilbage fra at studere oplevelser, men netop i forbindelse med kunstneriske udtryksformer er det virkelig meget svært at sammenholde dels oplevelsen hos forskellige modtagere indbyrdes, og dels mellem den skabende kunstner og modtageren af den kunstneriske oplevelse. Både det førmtalte problem med kulturen som betydningsbaggrund for kunsten, og det andet problem med oplevelsen hos modtageren som en klart subjektiv størrelse, har givet anledning til en udbredt kunstrelativisme, som vi skal se nærmere på i de to næste afsnit.

Kunstrelativisme

Den kunstrelativistiske opfattelse, altså afvisningen af kunst som et fænomen af universel karakter, har to hovedformer: for det første er der relativismen mht. kunst som kulturel *institution*, og for det andet relativismen mht. *kunstoplevelsen*.

1. Kunstinstitutionen – den institutionelle kunstrelativisme

Er der overhovedet en universel kategori, som vi kan kalde kunst? Er kunst en antropologisk invariant eller er det blot en institution, som er ganske specifik for en bestemt kultur eller subkultur. En eksponent for den institutionelle kunstrelativisme er Dicke⁴, der i forbindelse med dadaismens ready-makes (af fx. Duchamp skriver):

[it] reveals the institutional essence of art, because it shows that status as a work of art is something conferred upon artefacts by people acting on behalf of the 'artworld', which is an institution in the sense of 'an established practice'.

Hvis kunsten allerede er relativ i forhold til en skiftende kulturel kontekst inden for en kultur, så er det naturligvis en endnu større metafysisk brøler, hvis man forsøger at operere med et universelt kunstbegreb uden for vores egen kultur. For selv om kunstinstitutionen findes i den lokalt instituerede form, som Dickie hævder den har i vores egen kultur, så er det måske slet ikke den samme institution, der findes i andre kulturer, som frembringer noget, der ganske vist forekommer os smukt eller på anden måde fascinerende, men som tilhører en helt anden slags kontekst end vores kunstinstitution?⁵

Er det fx. en etnocentrisk kategori-fejl at bedømme afrikanske eller oceaniske masker som kunstværker i stedet for at se dem som kultiske genstande? Er det en ahistorisk misforståelse at opfatte hulemalerier eller helleristninger på linie med den nyere vestlige billedkunst, fordi der er tale om manifestationer af en frugtbarhedskult?

2. *Kunstoplevelse – den receptions-mæssige relativisme*

På samme måde kan vi spørge, om selve oplevelsen af et »kunstværk« er fuldkommen bestemt af den kulturelle kontekst, således at hvis ikke den aktuelle modtager tilhører samme kultur, som skaberen og de intenderede modtagere, så vil de enten slet ikke have nogen kunstoplevelse, eller også vil denne oplevelse være kontekstueret af en hel anden og fremmed kultur, således at der ikke vil være nogen lighed mellem den intenderede og den aktuelle kunstoplevelse.

Kunstuniversalisme

Jeg skal her argumentere mod begge disse former for relativisme og istedet være fortalere for en kunstuniversalisme, såvel mht. til kunstinstitutionen og kunstoplevelsen.

Kunsten som kulturel kategori

Den relativistiske opfattelse af kunsten som en specifik kulturel institution vil pege på, at en sådan kun er dukket op i Vesteuropa, og at den først er opstået med Renaissanceen. I Middelalderen var der slet ikke tale om kunst, men om kirkelige ikoner, og dem der lavede dem var slet ikke »kunstnere«, men håndværkere på linie med ligkistesnedkere og kandestøbere. Og, vil relativisten ydermere sige, det er så fald endnu mere meningsløst at tale om kunst i forbindelse med kultgenstande i ganske andre kulturer end vores egen.

Vi skal nu konfrontere dette synspunkt med de antropologiske og historiske data.

I (Layton 1981) gennemgår en række eksempler på fremstilling og brug af skulpturelle genstande (masker og 3-dimensionale figurer) i en række Vestafrikanske kulturer. Det fremgår heraf, at disse genstande synes at

forekommer i 3 forskellige funktionelle typer: kultfigurer uden kunstnerisk kvalitet, kultfigurer med *nødvendig* kunstnerisk kvalitet og kunstværker uden kultisk betydning.

Kult uden kunst

Om Bwami-selskabet hos legakulturens i Congo hører vi.

In some communities [...] a piece of naturally twisted wood may be substituted for the carving. In another instance [...] a ceremony normally required the production of a large animal carving, but on this occasion the sculpture was replaced by four sticks of parasol wood laid on the ground, roughly in the form of an X. If a carving was broken or lost, or taken by an outsider, most initiates are not unduly worried, replacing it with 'something that is functional and is the semantic equivalent'.

Her har vi øjensynligt at gøre med kultgenstande, som der ikke er nogen som helst grund til at betragte som kunstneriske, hverken for relativister eller universalister. De sidste har endnu ingen grund til bekymring. Vi betragter jo heller ikke et alterbrød som et kunstværk, selv om det repræsenterer noget så kultisk som Jesu legeme.

Kunst for kultens skyld

Om Kalabarierne i Nigeria berettes:

[...] although beauty does not enter into them, there are criteria for judging whether a carving is a 'good' sculpture or a 'bad' one. The crucial thing is that a carved spirit figure should resemble the decayed object that is replaced: 'If an object is so crudely carved as to be virtually unrecognizable, it will certainly be rejected... Closely related to this criterion is the insistence that no cult-object should resemble that of any other spirit more than it resembles its own previous versions... Productions of a cult-object appropriate to the wrong spirit is not only useless; it is positively dangerous to the carver'.

Her har vi da et reelt kunstnerisk engagement. Dårligt arbejde er ikke blot æstetisk kritisabelt, det er simpelthen livsfarligt.

Kunst uden kult

Endelig berettes om den førnævnte Lega-kultur:

Among the natural object the Lega use as symbol for beautiful and pleasing things are *bongo* antelopes, the white *buculus* birds that follows the hers and white *kinsamba* mushrooms. It is significant that all these are light-coloured and therefore somewhat shiny or glossy, and that the same qualities make ivory very attractive. When an ivory carving is made, it lacks the patination which it will gain through repeated rubbing with ointment – castor oil sometimes mixed with red pigment, polished with leaves – a treatment which is called *kubongia*, meaning to bring in harmony, to produce unison... the reference is to beauty. Initiates rub their own bodies with the same ointments, and apply the same term to themselves, comparing themselves to *bucullus* birds floating in the air. Ivory and well-polished wooden carvings which possess this quality are reserved for the highest grades of initiation.

Among the other implicit characteristics of the Lega aesthetic code are smoothness of surface, lightness and smallness of the object, and overall simplicity of the forms, which are usually stripped of excessive ornamentation.

Her synes vi at have en figurproducerende aktivitet og en figurbrugende praksis, som grangiveligt ser ud til at have noget at gøre med æstetik. Og vel at mærke en æstetik, der ikke er kultisk, eller i alt fald ikke ligner de religiøse aktiviteter vi har set på i de to tidligere eksempler.

Spørgsmålet er nu bare, om der er andre end legaerne vil være enige med dem i, at disse fænomener er fascinerende. Jeg personligt kan nu godt følge dem i, at det må være rigtigt rart at se ud som en buccellus fugl, der svæver i luften.

I disse eksempler har vi holdt os til feltantropologiske eksempler, som er hentet fra kulturer, der ikke har noget skriftsprog, og som i imperialismens troskyldige sprogbrug blev karakteriseret som primitive, mens vi idag mangler et adækvat udtryk for kulturer, der er negativt karakteriseret ved ikke at være en højkultur som vores egen. Vi skal nu se på nogle vidnesbyrd om kunstens status i andre højkulturer.

Antikken udviklede som bekendt, hvad der siden Renaissance har været betragtet som en forbilledlig kunst, og det gjaldt så sandelig også i samtidens vurdering. Det var ikke blot kunstværkerne, der blev dyrket, men også kunsterne, der – i alt fald for digternes vedkommende – udskilte sig af håndværkerens anomymitet, og fremstod som unikke personligheder, ja ligefrem som kulturheroer. Det var iøvrigt under hellenismen, at forløberne for musæerne opstår, og kunstdyrkelsen er ikke mindre i det romerske imperium.⁶

Udviklingen af en egentlig kunstinstitution i antikken implicerer også, at der opstår en meta-disciplin, der gør det muligt at reflektere over kunstens væsen, altså en æstetik. Dette gælder i alt fald for poetikken, der udvikler sig til en høj grad af sofistikation i den romerske æra. Og allerede med Plotins neoplatonisme formuleres der en æstetisk filosofi, der placerer kunsten i transcendentale højder som en afgørende måde at opnå den mystiske erkendelse.⁷

Men det er ikke kun i vores egen fortid, vi kan betragte kunstinstitutionen i en kulturel kontekst, der afviger fra den nutidige vestlige kultur. Også i Asiens højkulturer, især i Mellemøstens islamiske kulturer, i Indien og i Kina og Japan udvikler der sig længe før Renaissance moderne vestlige kunstinstitution raffinerede former for skabelse og oplevelse af kunst, og der opstår en særlig kategori af kunstnere med tilhørende socialkarakter, og der udvikles endelig en æstetisk meta-diskurs til at reflektere over disse fænomener.⁸ I Kina hæmmes kunstnerens sociale opstigning fra den håndværksmæssige anomymitet ligesom i de antikke kulturer af nedvurderingen af kropsarbejdet og af varesalg, og det er derfor karakteristisk for de kinesiske kaligrafer og malere, at de må illudere at være høj-kultiverede amatører, der skænker deres værker til gode venner, men iøvrigt ligner

den kinesiske kunstner-ideologi (ganske som den indiske og japanske) det romantiske kunstnerportræt til forveksling. De store kunstnere er ego-centriske, socialt utilpassede, håbløst ulykkelige, og ikke sjældent direkte sindssyge.⁹

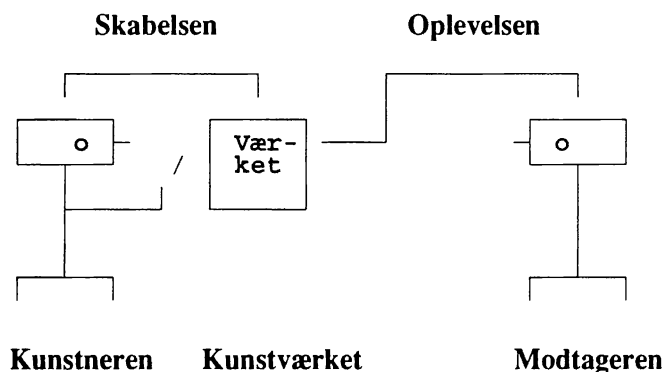
Samtidig udvikler der sig også i de asiatiske højkulturer en æstetisk meta-diskurs. Således får Kina en kunsthistorie i det niende århundrede, og i det elfte århundrede også en så sofistikeret kalli- og ikonografisk æstetik, at man fik et våben mod den kunstforfalskning, der synes at høre med til en fuldtudviklet kunstinstitution.¹⁰

Der er nu fremført nogle argumenter for kunstkategoriens universalitet, selv om den slet ikke er defineret, end sige væsensbestemt endnu. I al foreløbighed kan vi skitsere kunst som en hypotetisk kategori, der ser ud til at være beslægtet med *legen*¹¹. Lige som legen er kunsten en aktivitet eller oplevelsesform, hvis formål ligger i den selv, og ikke i et eksternt formål, som den er instrumentel over for. Også legen kan i det ydre meget ligne andre, fx. kultiske aktiviteter. Vi kan ikke umiddelbart se, om en dans er religiøs, som på Bali, eller tilhører kategorien leg, som i vores selskabsliv (eller for den sags skyld kategorien kunst, som når det er den kongelige ballet).

Men vi skal senere forsøge en nærmere bestemmelse af begrebet kunst. Inden vi kan skride til noget så alvorligt, må vi imidlertid først behandle problemet om kunstoplevelsen lidt mere detaljeret.

Den kommunikationsteoretiske model for kunst

I argumentationen for den oplevelsesmæssige relativisme er der implicit indbygget følgende skema:



Hvis vi går ud fra en sådan kommunikationsteoretisk model, så har vi 3 genstande, 2 processer og 2 relationer at holde rede på.

De 3 genstande er *kunstneren*, *kunstværket* og *modtageren*. De to processer er den kunstneriske *skabelsesaktivitet* og den kunstneriske *oplevelse*. De to relationer er for det første relationen mellem kunstneren og hans eller hendes værk, og for det andet relationen mellem kunstværket og modtageren. Derimod kan vi måske afvise relationen mellem kunstneren og modtageren som et i sig selv metafysisk forhold, der kan reduceres til de to mere direkte relationer.

Men allerede med denne model får relativismen gode argumenter ihænde. For hvordan kan vi for det første slutte fra kunstner til værk, og især omvendt? Og hvordan kan vi for det andet slutte fra værk til oplevelse hos modtageren? Og a fortiori, hvordan kan man slutte hele vejen fra kunstner til modtager?

Næsten alle sådanne forsøg på ækvivalenser indeholder, hvad der er kaldt den *intentionelle fejlslutning*: det vil sige at slutte fra en bestemt opfattelse af et værk, fx. fra den subjektive oplevelse hos en modtager til den intention, som kunstneren formodes at have haft under skabelsen af værket.

En metodisk stringens i æstetik skulle derfor indebære først en principiel adskillelse af de tre konstituer, og derefter en evt. korrespondensanalyse, der evt. kunne vise bestemte relationer mellem konstituenterne. Altså først en analyse af selve kunstneren og hendes eller hans skabelsesproces, dernæst en immanent analyse af værket og så en receptionsanalyse. Og først derefter en undersøgelse af, om der er træk i de tre konstituer, som svarer til hinanden. Dette er jo allerede for konstituer inden for samme kulturkreds et overmåde svært og endnu slet ikke gennemført forehavende. Hvis dertil kommer at skaberen og modtageren tilhører hver sin kulturkreds, så synes det ganske håbløst at jævnføre personlighedstræk og intentioner hos kunstneren med oplevelseskvaliteter hos modtageren.

Her er det imidlertid på sin plads at skelne mellem et fuldstændigt (og altså p.t. uigennemførligt) æstetisk forskningsprogram, og så et mere ydmygt forsøg på at angribe spørgsmålet om oplevelsesmæssig universalitet.

Hvor det første er et maximalt projekt, kan vi måske definere et minimalt projekt i form af en i alt fald delvis tilbagevisning af den oplevelsesmæssige relativisme. Et sådant minimumsprogram søger blot at påvise eksistensen af visse overensstemmelser, for det første mellem forskellige modtageres oplevelser, for det andet mellem sådanne oplevelsestræk og immanente træk i kunstværket, og for det tredje mellem disse oplevelsestræk hos modtageren og personlighedsmæssige og intentionelle træk hos kunstneren.

Et argument for at holde sig til et sådant minimumsprogram kunne meget vel være, at det maksimale program i den kommunikationsteoretiske model ikke blot er empirisk uigennemførligt, men også teoretisk forfejlet. Denne model lægger nemlig op til en adskillelse af de tre konstituer, som er

dybt problematisk og altså muligvis ligefrem forkert. I Aristoteles' kategori-begreb må vi jo skelne mellem egenskab og relation. Dette gælder også for begrebslige tilskrivninger. Når vi nu ser på de 3 konstituenten, så lægger de begrebslige kategorier: kunstner, kunstværk og modtager umiddelbart op til, at de er simple klassifikatoriske begreber. Men faktisk er der jo tale om relationelle begreber. En kunstner og hans eller hendes kunstværk er jo ikke to genstande med en ydre forbindelse, men der er derimod tale om en konstituerende relation. Et kunstværk betegner ikke bare en isoleret genstand, sådan som et stykke lærred. Når vi omtaler en genstand som kunstværk, så er der tale om en relationel prædikation, hvor forholdet mellem den kunstneriske frembringer og den kunstneriske frembringelse er indbygget i selve betydningen. Det samme gælder for forbindelsen mellem kunstværk og modtager.

Selv om de æstetiske discipliner har en indbygget drift mod en metodisk renselse, så *kunstner-analyse*, *immanent værkanalyse* og endelig *receptions-analyse* bliver metodisk og teoretisk adskilt, så er en sådan adskillelse ud fra den her foretagne analyse faktisk uigennemførlig.

Som et alternativ til den kommunikationsteoretiske forståelsesmåde kan man da supplere den relationelle begrebsdannelse med enten en fænomenologisk tilgang, som i dette temanr. anvendes af Ingemann Nielsen, Cawasjee og af Schultz eller bruge en mere kollektivt orienteret referensramme, som fx. en virksomhedsteoretisk analyse, hvor kunst forstås som en virksomhed, der er overgribende i forhold til på den ene side frembringeren og på den anden side modtageren. En sådan tilgang er især velegnet, hvor afstanden mellem de to roller er udvisket eller minimeret i forhold til det, som vi kender fra et museum, hvor den ene part, kunstneren, ofte fjernkommunikerer i forhold til modtageren, idet de to personer er uhjælpeligt adskilt i rum og tid, og hvor der iøvrigt er den klart asymmetriske rollefordeling, at kunstnere er (eller har været) den aktive part, mens modtagerens rolle er reduceret til en passiv kontemplation. Men i sine oprindelige former er kunstnerisk virksomhed ofte en meget mere intim og symmetrisk aktivitet, som vi ser det i dens kultiske former eller i ved en rock-koncert, hvor publikum er en aktiv del af det totale lydbillede. Efter at have afvist såvel den institutionelle kulturrelativisme, som den telekommunikative oplevelsesrelativisme, kan vi nu fortrøstningsfulde gå over til artiklens anden og mere konstruktive del, argumentationen for kunst som en universel kategori.

Kunstopplevelsen som universel kategori

Når vi ser de førømtalte skulpturer fra Oceanien, fx. rigt udsmykkede bægre udformet af hovedskaller, så er det evident, at vi vesterlændige oplever noget andet end de melanesiere, for hvem bægeret indgik i en forfædre- eller i en hovedjæger-kult. Men oplever vi noget totalt anderledes, eller kun noget delvis anderledes? I det sidste tilfælde er der åbnet for

en undersøgelse af en vis overensstemmelse. Det kunne in casu være de numinøse følelser som Ingeman Nielsen omtaler i sin artikel om skulptur.

Men lad os nu i stedet vende os mod en anden kunstart, digtekunsten:

Whenever I pause
the noise
of the village

(Chippewa)

It is only crying about myself
That comes out in song

(Nordamerikansk indianer)

The odor of death
I discern the odor of death
in front of my body

(Nordamerikansk indianer)

The sound of a cracked elephant tusk
The anger of a hungry man

(Bantu)

In the sky, a moon
On your face, a mouth
In the sky, many stars
On your face, only two eyes

(Mexico¹²)

Good friend Grasshopper
Will you play the caretaker
For my little grave

(Issa, japansk Haiku-digter, 1763-1827¹³)

Når vi se på disse digte, der kommer fra vidt forskellige kulturkredse jorden rundt, er det ret slående, at de ligner hinanden ikke bare i deres udtryksform, men også i deres indhold. Hvad kan vi nu udlede af det? Ja, vi kan selvfølgelig ikke slutte direkte til en æstetisk antropologi ud fra denne noget selektive poetiske lystvandring. For vi kunne jo lige så let finde nogen andre digteriske udtryk, der var helt forskellige. Men det kunne vi for den sags skyld finde ikke bare *mellem*, men også *inden for* en bestemt kulturkreds.

Den afgørende pointe er imidlertid, at vi *kan* finde noget fælles, noget overgribende, som modsiger den konteks-dogmatiske oplevelsesrelativisme.

Men hvad er dette overgribende da for noget? Her kan vi diskutere, om det er noget fylogent nedarvet, noget økologisk alle mennesker må opleve, eller måske noget helt tredje. Inden Jungianere giver sig til at skændes med genspejlingsteoretikere, bør vi imidlertid se lidt på den enighed, de er fælles om, snarere end den antropologi, de er uenige i. I det næste afsnit skal jeg med et noget bævende hjerte (som det hedder i en lang række kulturer) se på, om der er sådanne invariante træk ved den endnu udefinerede størrelse, som vi kalder for kunst.

Et forsøg på en definition af kunst

Ved kunst vil jeg forstå:

Den type aktivitet inden for en bestemt kultur, som består i en frembringelse af genstande eller begivenheder, hvor det for det første er en forudsætning for, om denne aktivitet bliver kulturelt accepteret, at den fremkalder oplevelser, hvortil bestemte kvalitative normer er institueret og i en vis udstrækning begrebsliggjort, og hvor der for det andet sker en *autonom* værdsættelse af disse oplevelsesnormer, uanset om den kunstneriske frembringelse har en anden basal funktion, som ikke er af kunstnerisk art.

Denne anden basale funktion kan så være kultisk som ved de afrikanske eksempler i starten af artiklen, eller de kan være instrumentelle som ved det såkaldte kunsthåndværk.

Vi kan nu vende tilbage til forholdet mellem leg og kunst. I begge tilfælde har vi at gøre med en type virksomhed, hvor målet ikke kan placeres uden for virksomheden selv, eller i alt fald ikke fuldstændigt uden for den selv. Men ved simpel leg hersker der en hedonisme, hvor glæden ved virksomheden i sig selv blot indebærer opfyldelsen af visse forholdsvis enkle »spilleregler«. Ved kunsten foreligger der imidlertid desuden en *kvalificering* af oplevelsen ved at deltage i eller modtage resultatet af den kunstneriske skabelsesproces. Når vi spiller kort er denne virksomheds mål alene knyttet til spændingen og underholdningsværdien, og hvis vi iøvrigt undlader at snyde kan en medspiller ikke med rimelighed blive bebredt, at vedkommende spiller på en sådan måde, at det ikke kvalificerer spilleoplevelsen. Men det ikke alene kan man, det vil man faktisk mene, hvis det fx. er en musiker, der spiller dårligt.

Og efter nu omsider at have vovet mig ud i en forsøgsvis definition, vil jeg tage springet ud på 70.000 favne, først en med indholdsbestemmelse og derefter en væsensbestemmelse af kunsten.

Æstetiske invarianter

Når det er så svært at finde frem til invarianter inden for kategorien kunst hænger det ikke bare sammen med de vanskeligheder, vi allerede har været inde på, den kulturelle kontekst og den subjektive oplevelseskvalitet. Det skyldes også, at der ser ud til at være noget iboende modsætningsfyldt ved kunst, som vel at mærke ikke bare er nogle tilfældige paradokser, men essentielle modsigelser, ja modsigelser der konstituerer kunst som kunst.

Modsigelsen mellem refleksion og spontanitet

Scharfstein har nogle bud på et par af disse modsigelser. Der er for det første spændingen mellem *refleksion* og *spontanitet*, som kunsthistorisk viser sig som en svingning mellem »klassicistiske« og »romantiske« epoker, og som ligeledes ofte kommer til udtryk som modsigelsesfulde krav til de æstetiske kvalitetsnormer. Tendensen til refleksion hænger selvfølgelig sammen med, at kunstneren og den kunstneriske frembringelse skal honorere sin genres æstetiske kvalitetsnormer, men dette er ikke nok, ja det kan endog være direkte ødelæggende, fordi det isoleret kan være til en perfektionistisk goldhed, der er oplevelsesødelæggende og derfor destruktivt over for den primære eksistensbetingelse for kunst, nemlig at være oplevelsesfremkaldende. Derfor har kunstnere i vidt forskellige kulturer ofte givet udtryk for, at den kunstneriske virksomhed skulle komme spontant, på en involuntær måde, man ganske vist kunne ønske sig, men ikke direkte stræbe efter som en bevidst målsøgning. Således refererer Knud Rasmussen til eskimoiske sangere, der fortalte, at under den årlige fest for hvalens sjæl skulle sangene »tage form i menneskers sind og stige op som bobler fra havets dyb, bobler der søger op mod luften for at bryde«. ¹⁴

Og fra et helt andet verdenshjørne citeres en kinesisk kalligraf Ts'ai Yung fra det andet århundrede e.v.t.

Kalligrafi er befriende. Hvis en person ønsker at skrive, må han først sætte det fri, som er i hans hjerte... Ved først at sidde i stilhed med tavse tanker kan han måske gribe idéerne som de kommer. Ord strømmer ikke længere fra hans mund; forstanden tænker ikke længere. Dyb og mystisk, åndfuld og smukt, intet kan være mere fuldkomment. Tegnene kan synes at sidde eller gå, være flyvende eller i bevægelse, gå væk eller kommer tilbage, være bedrøvede eller glade. Sådan er kalligrafi. ¹⁵

Modsigelsen mellem forstand og følelse

En mere psykologisk tolkning af denne spænding er modsigelsen mellem forstand og følelse. Såvel hos kunstneren som hos modtageren er der et konfliktuelt forhold mellem intellekt og emotionalitet. Et af kravene til den kunstneriske oplevelse synes at være, at de skal fremkalde følelser hos os, på den anden side er dette krav ikke tilstrækkeligt, for de fremkaldte følelser skal have en i alt fald potentiel kognitiv karakter, således

at man undervejs eller efterfølgende kan reflektere over disse følelser. Det ser ligefrem ud til, at en kunstnerisk genre med nødvendighed må udvikle et metasprog, hvor ikke blot dens kvalitetsnormer bliver artikuleret, men også de emotive oplevelseskvaliteter.¹⁶

Modsigelsen mellem traditionalisme og traditionsbrud

Tæt forbundet med denne modsigelse er der en spænding mellem dels traditionalisme og traditionsbrud og mellem de upersonlige kvalitetsnormer og den idiosynkratiske for ikke at sige egocentriske personlige udtryksform. Det er således bemærkelsesværdigt, at den europæiske individualisme, som vi lærer først bryder frem i Renaissance, for så at blive forstærket under Reformationen og den frembrydende borgerlige kultur, er karakteristiske træk ved de mest berømte kinesiske landskabsmalere, hvor den første Scharfstein omtaler, Ni Tsan, levede på Marco Polos tid. Ni, der havde en næsten minimalistisk stil, var som det må kræves af en sådan romantisk kunstnerpersonlighed svært emotionelt forstyrret med kliniske træk af såvel melankoli som tvangsneurotisk renlighed. Han levede en bohèmetilværelse på en husbåd, og fornærmede sine kunder, da han endelig fik succés. Således svarede han, når han blev spurgt, hvorfor der ikke *var* nogen mennesker i hans landskaber, at han ikke vidste af, at der var nogen i verden. Og da en general sendte silke og penge med henblik på at få Ni til at male et maleri, svarede Ni brysk »jeg har aldrig hoppet og danset for krigsherrer og fyrster«. Og dette i hvad, vi er opdraget til at betragte som selve den kulturelle arketype på traditionalisme og kollektivismen.

Modsigelsen mellem det situationelle og det universelle ved oplevelsen

Et andet spændingsforhold er modsigelsen mellem det situationelle og det universelle ved oplevelsen. Dette falder ikke sammen med modsigelsen mellem det overpersonligt kulturelle og det idiokratisk personlige, som vi behandlede før. Den nye modsigelse handler om, at en kunstnerisk oplevelse på den ene side indebærer en unik oplevelsessituation i sin særlige udtryksmåde og det kognitive og emotive »indhold«, den manifesterer eller præsenterer. Det er dette Ingemann Nielsen behandler i sin analyse af skulpturer, og det samme vil man finde ved andre kunstarter eller genrer.

Modsigelsernes enhed og kamp

Sådan kunne vi utvivlsomt fortsætte med adskillige andre modsigelser. Men mit ærinde er ikke så meget at pege på de specifikke spændingsforhold i kunsten, men snarere på modsigelsen som et grundlæggende træk ved kunst.

Med den Cusanus som Ingemann Nielsen refererer kan vi tale om ikke bare Oppositiones, men om Coincidentia Oppositorum. For der er jo lige-

frem ud over modsigelsen som generaliseret, abstrakt træk, også tale om en slags meta-kontradiktion, nemlig modsigelsen mellem konflikt og op-hævelse af konflikt. Og hermed er det måske på sin plads også at nævne en sen filosofisk ætling af Cusanus, nemlig Hegel, der i sit altomfattende system, selvfølgelig også havde en kunstfilosofi. Den var iøvrigt, som det meste i hans imponerende system, konsistent med resten, idet Hegel så kunstens opgave i at være en forløber, som i en endnu ukomplet, visionært anet form, gav udtryk for den kommende ophævelse af alle modsigelser i verden, når Verdensånden kom til selvbevidsthed. Dermed er der iøvrigt det negative træk ved Hegel, at kunsten kun er et interim, en parentes, hvis opgave og dermed værdi forsvinder i det absolutte stadium, for hvilket filosofien var langt mere relevant.¹⁷

Et forsøg på en psykologisk væsensbestemmelse af begrebet kunst

Før jeg går over til det endelige spring ud på væsensbestemmelsens 70.000 favne, vil jeg lige nævne en specifik psykologisk teoretiker inden for den æstetiske boldgade, nemlig Freud. Freud, der iøvrigt selv var et smukt udtryk for klassisk europæisk dannelse, så kunstens psykologiske kilde i en ubevidst personlighedskonflikt, typisk knyttet til driftens undertrykkelse under de kulturelle normer, der er interioriseret i overjeget. Og han så kunstens psykologiske funktion som en *sublimeret*, en symbolsk og fra driften abstraheret erstatningstilfredsstillelse.

Dette er jo umiddelbart en æstetisk teori, der er reduktionistisk i dobbelt forstand. For det første reducerer den kunsten til at være en af jegets forsvarsmekanismer, og for det andet gør den kunst til en af flere former for sublimering, der ikke er teoretisk klart adskilt fra andre former, fx. videnskabelig aktivitet¹⁸. Imidlertid vil jeg ikke uden videre afvise Freuds teori, for den er nok ikke helt forkert, min kritik går alene på, at den er utilstrækkelig. Det den siger er sikkert essentielt for kunsten, men den har ikke hele essensen med.

Her vil jeg vende tilbage til den Cusanus- og Hegel-inspirede analyse af kunstens modsigelsesfylde. Hvis denne dialektiske kunstforståelse skal givet et psykologisk indhold, kan man fx. lade sig inspirere af en teoretiker, der forsøger at kombinere dialektikken med Freud-inspiration. I bogen *Psychologie der Kunst* skriver Vygotsky om hvad han kalder den æstetiske reaktion:

Den indeholder en affekt, der udvikler sig i to modsatte retninger, og som fra sit eget toppunkt samtidig bliver tilintetgjort i en kortslutning.¹⁹

Den opfattelse Vygotsky her fremfører, vil jeg formulere på følgende måde: Kunsten er en virksomhed (såvel i sin expressive som impressive form), der bearbejder og artikulerer det konfliktfyldte og dermed også det tragiske

ved den menneskelige eksistens. Og den gør det ikke bare ved at skabe symbolske udtryk for konflikten, men den skaber ligeledes et symbolsk udtryk for en løsning eller en ophævelse af konflikten.

Det der imidlertid underspilles ved en sådan funktionalistisk teori er kunstens egenverdi, dens tendens mod funktionel autonomi²⁰. For udover det tragiske ved den menneskelige eksistens, og det funktionelle ved en symbolsk konfliktløsning, må vi også inddrage det opløftende ved selve den kunstneriske oplevelse. En opløftelse på trods af den eksistentielle elendighed og det fiktive ved den symbolske forløsning, ja måske det opløftende ved at kunsten slet ikke kræver en reel forløsning, men simpelthen er et subliment²¹, snarere et sublimeret udtryk for menneskelivets modsigelsesfyldte mangfoldighed.

En psykologisk teori, der udtrykker dette forhold må bestemme kunstens væsen som en higen efter en tilstand, hvor psykens indre modsigelser er midlertidigt ophævede, eller snarere er konverteret fra en knusende byrde til eksistentiel rigdom.

Kunsten er således et afgørende udtryk for et forhold, der er grundlæggende ved det at være menneske. Kunsten handler således til syvende og sidst om kunsten at være menneske. Den kunstart, hvor vi alle medvirker som håbløse diletanter, fordi den er lige så livsnødvendig, som den er umulig.

REFERENCER

- ALLPORT, G.W. (1937) *Personality: A psychological interpretation*. New York: Henry Holt.
- BEILENSON, P. (1980) *A little treasury of Haiku*. New York: Peter Pauper.
- COTHEY, A.L. (1990) *The Nature of Art*. London: Routledge & Kegan Paul.
- DICKE, G. (1974) *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, N.Y. Cornell University Press.
- HAUSER, A. (1977) *The Social History of Art. Vol. 1. From prehistoric time to the Middle Ages*. London: Routledge & Kegan Paul.
- HUIZINGA, J. (1949) *Homo Ludens*. London: Routledge & Kegan Paul.
- KARPATSCHOF, B. (1981) »Leontjews virksomhedsbegreb og menneskets virksomhed« *Psyke & Logos* p. 51-70.
- LAYTON, R. (1981) *The Anthropology of Art*. London: Granada.
- SCHARFSTEIN, B.-A. (1988) *Of Birds, Beasts and other Artists – an Essay on the Universality of Art*. New York: New York University Press.
- SCHMALENBACK, W. (1991) »Kunst eller ikke kunst – det er spørgsmålet«, *Louisiana Revy 32:1*, p. 4-9.
- VYGOTSKY, L. (1979) *Psychologie der Kunst*. Dresden: VEB.

NOTER

1. I denne artikel bruges ordet »kunst« (lige som i selve titlen på dette temanummer) i det brede betydning, det vil sige omfattende alle de såkaldte kunstarter, og ikke kun billedkunst.
2. Cothey (1990) gennemgår over 60 forskellige æstetiske teorier lige fra Platon (der iøvrigt nærmest var imod) og Aristoteles til Adorno og Merleau-Ponty.
3. Her er nemlig den første jagtform en subsistensaktivitet, mens den anden er et socialt organiseret arrangement, der tilhører kategorien leg.
4. Se (Dicke 1974).
5. Spørgsmålet om de såkaldt primitive skulpturer er kunst eller ej rejstes fx. af Schmalenback i forbindelse med den oceaniske træskærer-kultur.
6. (Se Hauser, 1977). Hauser peger på, at dyrkelsen af kunstneren forsinkes af den nedvurdering af lønarbejde i almindelighed og fysisk arbejde i almindelighed, som karakteriserer de antikke slavesamfund. Allerede i det antikke Grækenland begynder digterne at blive opvurderet (og individualiseret), og denne udvikling forstærkes under Hellenismen og helleniseringen af det romerske kejserdømme.
7. (Se Cothey 1990). Det er iøvrigt karakteristisk for den udvikling, der sker fra den græske klassisme til hellenismen, at Plotin afviger radikalt i sit kunstsyn fra Platon, der havde et ret negativt syn på kunst og kunstnere. Kunstneren var et tre-dobbelt skin efter Platons mening. Hvor sanseerfaringen dog giver et ganske vist forvrænget billede af de genstande, der i sig er forvrængede udtryk for de sande idéer, der er kunstneren et forvrænget billede af de forvrængede sanseindringer af de forvrængede genstande.
8. Se (Scharfstein, 1988).
9. Scharfstein har et helt kapitel i sin bog om »Egocentric Intruders«.
10. (ibid.)
11. Legen som antropologisk invariant er formuleret af Huizinga i det smukke værk *Homo ludens*
12. Dette er såvel som de foregående digte citeret fra (Scharfstein 1988, p.88)
13. Citeret fra (Beilenson 1980).
14. Her citeret fra (Scharfstein 1988, p.90).
15. Oversat fra (Scharfstein 1988, p.91).

16. En lignende modsigelse synes at være knyttet til kunstens niveauforskelligheder. Jeg har tidlige (Karpatschof 1981) fremsat en hypotese om 3 niveauer i den menneskelige psyke, nemlig som den mest primitive et *tonisk* niveau, derefter et *ikonisk* og højest et *tetisk*. Det toniske er før-perceptuelt, det ikoniske er perceptuelt, men før-symbolsk, og det tetiske er symbolsk, dvs. knyttet til kulturelle betydningssystemer. Hvis vi nu ser på kunstarterne kan de inddeles i 3 hovedgrupper. Den toniske er musik og dans (ballet), den ikoniske er billed- og rum-kunstens genrer, mens den tetiske er skønlitteratur. Det er nu karakteristisk, at alle disse 3 typer udvikler sig ud over deres kategoriale niveau. Musik og dans udvikler figurer og symbolsk henvisning. Billedkunsten arbejder nedadtil med toniske materiale-kvaliteter og opadtil med symbolske referencer. Endelig supplerer de skønlitterære genrer deres kategoriale tetiske niveau med ikonisk figurer (fx. metaforer) og toniske kvaliteter, såsom rytme, vokalharmoni og alliteration.
17. (Se Cothey 1990, p.64)
18. Gammelgaard argumenterer i dette nummer for, at Freud i sine konkrete analyser af kunst er langt mere sofistikeret og langt mindre reduktionistisk end i sine teoretiske bestemmelser af sublimering.
19. (Vygotsky 1979, p. 250).
20. Se (Allport 1937)
21. Kant er ophavsmanden til begrebet om det sublime, hvilket han i Kritik der Urteilkraft beskriver som »Evidenser af en evne i vort sind til at overskrive enhver sansemæssig standard« (Her citeret fra Cothey 1990, p.53). Hermed vil han indfange de kvaliteter ved kunsten, der ikke vedrører det *smukke* i almindelig forstand, men som fx. kan være skrækindjagende.