

## SKULPTUREN OG NÆRVÆRET AF DET VIRKELIGE

Torsten Ingemann Nielsen

*Med udgangspunkt i nogle skulpturer af Brancusi gives der en fænomenologisk beskrivelse af, hvordan det det virkelige viser sig for os, når vi forholder os kontemplativt. Det uddybes, hvordan mødet med en skulptur kan gøre os opmærksomme på det, som konstituerer det virkelige, idet det påpeges, hvordan nærværet af det immanent virkelige på én gang falder sammen med og står i modsætning til nærværet af det transcendent virkelige. På én og samme tid er vi intenst bevidste om nærværet af det stoflige og det ikke-stoflige, om nærværet af det finite og det infinite og om nærværet af det relative og det absolutte.*

Når vi bliver fanget ind af en skulptur, om hvilken vi ved det allerførste indtryk i hvert fald kan sige så meget, at den er en ganske særlig ting i forhold til alle de mere almindelige ting, som omgiver den, kan den vække vort udforskende videbegær. Vi kan blive ansporet til at anskue den som noget, der kan gøres til genstand for en erkendelsesbestræbelse, hvor vi undersøger, hvordan den – skulpturen – billedmæssigt henviser til noget uden for sig selv, som ikke er skulptur.

Der er flere måder, hvorpå vi med udgangspunkt i skulpturen kan forholde os *henvisningsundersøgende*.

Således kan vi forholde os *betydningsundersøgende*; vi kan interessere os for, hvad skulpturen billedmæssigt henviser til – hvad den repræsenterer eller refererer til – i naturen, i menneskers almindelige dagligliv, i det religiøse liv, i skulptørens og i andres sjæleliv, osv. Ja, vi kan ofte ikke lade være med at stille betydningsundersøgende spørgsmål, når det ikke øjeblikkeligt er klart for os, hvad skulpturen »ligner«.

Endvidere kan vi forholde os *værdiundersøgende*; vi kan interessere os for, hvordan det afbildede i skulpturen repræsenterer en eller flere former for menneskelig stillingtagen; sagt på en anden måde kan vi interessere os for, hvordan skulpturen refererer til æstetiske, filosofiske, politiske eller religiøse værdier, som findes i skulptørens fjernere eller nærmere omgivelser og hos skulptøren selv.

Sammenfattende kan vi sige om de henvisningsundersøgende forholdelsesmåder – de henvisningsundersøgende erkendelsesbestræbelser – at jo mere vi kan relatere den ukendte skulptur til noget, som er os velbekendt, jo bedre kommer vi til at kende skulpturen. Og omvendt: Jo bedre vi kommer

til at kende skulpturen, jo mere kommer vi til at kende det, den henviser til.

Henvisningsundersøgende forholdelsesmåder, som omtales ovenfor, kender alle, der har haft med kunstværker at gøre, og det er disse, ofte *spontane* måder at forholde sig på, der ligger til grund for de *gennemreflekterede* erkendeindstillinger, der præger den akademiske udforskning af menneskers forhold til kunst: kunsthistorie, idéhistorie, religionshistorie, kunstsociologi, kunstpsykologi. For alle er det et afgørende erkendelsesmål at dechiffre kunstværkers henvisninger til et bestemt afgrænset emnefelt uden for værkerne.

Nu kan det ske, at vi bliver ramt af en skulptur, som er så uafviseligt og mærkeligt tilstede, at alle henvisningsundersøgende erkendelsesbestrebelse bliver trængt helt i baggrunden. Vi mister enhver interesse i at undersøge, hvordan skulpturen eventuelt repræsenterer virkeligheden. Den menneskeskabte skulptur *præsenterer* nemlig selv et virkelighedsnærvær<sup>1</sup> på en så sært fortættet måde, at det bliver altafgørende for os at komme nærmere i kontakt med det, som træder os i møde.

I en sådan situation kan vi forholde os *spontant kontemplativt* til kunstværket: Vi dvæler betragende ved det; vi åbner os uforbeholdent uden henvisningsundersøgende bagtanker for at komme i en fordybende forbundethed med det virkelighedsnærvær, som så dragende, men samtidigt ikke så lidt foruroligende<sup>2</sup> er koncentreret i skulpturen.

At ville udvikle vor *sans* for skulpturens gådefuldt fortættede virkelighedsnærvær gennem en kontemplativ forholdelsesmåde er en fuldgyldig erkendelsesbestrebelse af primær vigtighed. At ville udvikle vor *forståelse* for skulpturens former for virkelighedsrepræsentation er en erkendelsesbestrebelse, som dels kan tilfredsstille vort videbegær, og som dels *kan* understøtte og udvikle vor *sans* for skulpturens særegne virkelighedsnærvær, men hvis vi negligerer kontemplativt at fordybe os i skulpturens eget nærvær og udelukkende beskæftiger os med dens henvisninger til ekstraskulpturelle forhold, risikerer vi at blive fremmede over for det, vi ønsker at blive fortrolige med.

Og der er en fare for, at vi over for skulpturen og andre billedværker kommer i denne golde situation, for i vor videnskabelige kultur er vi under indflydelse af det – falske – credo, at erkendelse alene er ensbetydende med udfoldelsen af henvisningsundersøgende forholdelsesmåder med den konsekvens, at vi afviser den kontemplative forholdelsesmåde som »uvidenskabelig« og dermed uden erkendelsesgivende værdi.

Selv om vi erkendelsesteoretisk akcepterer, at den kontemplative forholdelsesmåde *er* en fuldgyldig erkendelsesvej, opdager vi gang på gang, at vi har svært ved at virkeliggøre den: Bliver vi optaget af skulpturens særegent fortættede virkelighedsnærvær, kan vi nok dvæle ved det et lille øjeblik, men i stedet for at lade dette nærvær udfolde sig over tid og blive mere og mere uddybet, ved at vi *forbliver* kontemplativt indstillet, så

opdager vi gang på gang, at vi uafvidende *er* sprunget ud af nærværfor-  
dybelsen for at beskæftige os med noget uden for skulpturen, som den  
henviser til.

Dette gør det indlysende, at det er en vigtig opgave at øve sig i at fast-  
holde en kontemplativ forholdelsesmåde over for skulpturen: At lære at  
være fuldstændigt upåvirket af alle henvisningsundersøgende indskydelser  
og af al uro og utålmodighed, som måtte dukke op, mens alene nærværet  
af skulpturen folder sig ud under vor kærligt opmærksomme fordybelse<sup>3</sup>.

Opøvelsen i den kontemplative erkendelsesmåde skal ikke behandles  
mere indgående i denne artikel. Derimod skal der tages udgangspunkt i  
et andet problemfyldt forhold, som også står i forbindelse med det at  
forholde sig kontemplativt til skulpturen: Når vi betragtede dvæler ved  
skulpturen, er dens intenst og sært fortættede virkelighedsnærver fuldstæn-  
digt sprogløst. Brændende ønsker vi ofte i ord at kunne dele det ordløse,  
som viser sig for os, med andre. I vor ensomme erkendelsesbegejstring  
ønsker vi, at vi kunne rapportere direkte fra det ordløse nærvær af virkelig-  
hed, som skulpturen gør præsent.

Det er på denne baggrund, at det skulpturfænomenologiske projekt kan  
blive eksistentielt relevant: Hvis vi kan få påpeget det, som *i det væsentlige*  
karakteriserer skulpturens virkelighedsnærver, får vi stillet en beskrivelses-  
ramme til rådighed, som kan fremme vore muligheder for *konkret nuan-*  
*ceret* at kunne samtale om den ordløse virkeligheds erkendelse, som mødet  
med skulpturen præsenterer os for.

I hele artiklen vil der være et uadskilleligt indre forhold mellem det  
ontiske (det virkelige) og det epistemiske (det erkendelsesmæssige)<sup>4</sup>. Når  
der tales om, at skulpturen viser sig med et virkelighedsnærver, der kan  
karakteriseres på den og den måde, så indebærer det en påstand om, at  
sådan *er* virkeligheden, men samtidigt indebærer det en påstand om, at  
det ikke har mening at tale om, hvordan virkeligheden er, uden at det sker  
i forbindelse med en undersøgelse af, hvordan den viser sig for os i den  
menneskelige livsverden.<sup>5</sup>

I mine påpegende beskrivelser bruger jeg pluralis majestatis (*vi* erfarer  
det og det, det og det er givet for *os* osv., osv.) I stedet for at føle sig  
påduttet nogle bestemte oplevelsesmåder bedes læserne opfatte sådanne  
formuleringer som *forslag* til sproglige væsenskarakteriseringer af skulp-  
turens ordløse virkelighedsnærver og som en *opfordring* til dem om at  
afgøre, om de i beskrivelserne kan genkende det, som for *dem* er væsent-  
ligt, når *de* har mødt en skulpturs koncentrerede virkelighedsnærver. Senere  
i artikelen skal disse spørgsmål behandles mere indgående.

I mine forsøg på sprogligt at beskrive det, som i det væsentlige karak-  
teriserer skulpturens ordløse virkelighedsnærver, bruger jeg nogle værker  
af Brancusi, som påpegende eksempler. Fig 1.<sup>6</sup> er en gengivelse af en  
gengivelse af Brancusis egen fotografiske gengivelse af nogle skulpturer  
i det værksted, hvor han skabte dem. Det er Fig 1, jeg henviser til under



Fig. 1. Fra Brancuis værksted, 1933-1934

mine beskrivelser og overvejelser. Det jeg beskriver tager primært udgangspunkt i mit møde med skulpturerne, hvor de findes i dag, nemlig i Brancusis genopbyggede atelier på pladsen foran Pompidou Museet i Paris.

Det er den fænomenologiske traditions særkende – med Edmund Husserl<sup>7</sup> som en af de centrale skikkelser – at den baserer sine erkendelser af de mest grundlæggende forhold på det direkte erfarede, og mine forsøg på at beskrive det erfarede virkelighedsnærvær, som skulpturen konfronterer os med, når vi møder den kontemplativt, er i høj grad inspireret af denne tradition.

Overalt i min artikel vil det endvidere fremgå, hvordan Rudolf Ottos<sup>8</sup> beskrivelse af det numinøse – af det »helt anderledes« – kan finde anvendelse ved beskrivelsen af mødet med skulpturen.

I Mircea Eliades<sup>9</sup> artikel om Brancusi, hvor han omtaler dennes fuglemotiv (i Măiastra-skulpturerne) siger han afslutningsvis, at Brancusi her når frem til en *coincidentia oppositorum*, hvor tyngde og flugt falder sammen i et og samme objekt.

Min ledetråd i denne artikel er en fri anvendelse af Nicholaus af Cusas<sup>10</sup> begreb om modsætningernes sammenfald (*coincidentia oppositorum*) som er i slægt med den måde, hvorpå Mircea Eliade bruger begrebet i nævnte artikel og overalt i sine værker. I mine konkrete beskrivelser af nogle skulpturer af Brancusi er det min hensigt at sige noget *alment* om skulpturers måde at vise sig på: *Enhver* skulptur forener i sig et koncentreret nærvær af det i livsverdenen iboende *og* »det helt anderledes«.

Når jeg nævner, hvordan jeg i mine beskrivelser og overvejelser er *inspireret* af Edmund Husserl, Rudolf Otto, Mircea Eliade, Nicholaus af Cusa (og af andre som jeg nævner i teksten og/eller i noterne) indebærer det ikke, at jeg føler mig forpligtet til at være i overensstemmelse med disse forfattere (en overensstemmelse, der heller ikke forekommer)<sup>11</sup>. Derimod føler jeg mig forpligtet til med mine ord så omhyggeligt som muligt at være i overensstemmelse med det særegne nærvær af ordløs virkelighed, som gennem skulpturen kommer os i møde.

## I Skulpturen og nærværet af det immanent virkelige

Nu tilbage til Brancusis atelier.

Både skulpturer som »le Poisson« (midt i billedet), »Leda« (på billedet nederst til højre for »le Poisson«) og »Colonnes« (på billedet til venstre for »le Poisson«) har uafviseligt hjemme i den samme livsverden som alle de ikke-skulpturelle ting i værkstedet. Sagt på en anden måde: Gennem skulpturerne såvel som gennem de andre ting erfarer vi – med en kontemplativ forholdelsesmåde – et nærvær af det immanent virkelige, men vi erfarer også, at dette nærvær umiddelbart er langt mere intenst, når vi betragter skulpturerne, end når vi ser på alle de ikke-skulpturelle ting.

Hvordan vi mere uddybende kan beskrive disse gradforskelle m.h.t. det immanent virkelige nærvær skal vi beskæftige os med i det følgende.

*1. Skulpturen og det sanseligt anskuelige nærvær af materialitet.* Alle ting i værkstedets livsverden, skulptur som ikke skulptur, viser sig for os som værende til i kraft af en sanselig anskuelig materialitet. Den elektriske pære er således sanseligt nærværende i kraft af glassets, metallens og bakelitens særlige former for stoflighed. Men vi bemærker det næppe; så vanemæssigt er vort forhold til denne ting.

Ved Brancusis skulpturer sker der det, at vi, i forhold til en almindelig ting som en elektrisk pære, møder en uhørt *intensitet* af det stofliges, af det materielles sanselige ærvær: Marmoret er pudset op indtil dets dybdestruktur lige netop bryder frem i den på én gang bløde og spændte overflade («le Poisson»). Bronzen er højpoleret; den er så utroligt spejlende blank, at det virker, som om vi står over for en overflade uden masse («Leda»). Træbjælkernes overflade har den regelmæssige ruhed, som er fremkommet ved sikre hug med en bredbladet økse. Her er det netop det *massive* ved en skulptur, som er sanseligt nærværende («Colonnes»).

En skulptur, ligesom et hvilket som helst andet billedkunstværk, vil altid få det sanseligt materielle til at vise sig med et *overrumplende* nærvær.

Søjleskulptureernes øksbearbejdede bjælker forstærker det nærvær af træ-masse, som vi ofte knapt nok bemærker, når vi træffer på et stykke træ. Leda-skulpturen fremstår som en spejlende bronze-overflade, mens bronzens masse er ejendommeligt fraværende, men det er netop dette *tilsyneladende fravær* af masse, som intenst gør os opmærksomme på, at skulpturen *har* en metallisk masse (hvad vi kan have en uimodståelig tilskyndelse til at få bekræftet ved – uset – at banke let på den for at høre, at det er tilfældet).

*2. Skulpturen og nærværet af afgrænset form, af afgrænset tid og af afgrænset mening.* Alle ting i Brancusis værksted, skulptur såvel som ikke skulptur, viser sig for os med et nærvær af afgrænset form, af afgrænset tid og af afgrænset mening. Hvordan nærværet af det afgrænsede, af det finite, umiddelbart viser sig på en langt mere intens måde gennem skulpturen end gennem ting, som ikke er skulptur, skal vi se i det følgende.

Den elektriske pæres særlige tredimensionelle form og dens tilstedeværelse i netop dette *nu* er rumslige og tidslige afgrænsninger, som ikke umiddelbart er særligt nærværende for os. Selv med en kontemplativ forholdelsesmåde er det vanskeligt at fastholde nærværet af det fuldstændigt tilvante.

Ganske anderledes, når vi eksempelvis betragter marmorskulpturen »le Poisson« og ser, hvor prægnant den er afgrænset, både rumsligt og tidsligt: En sluttet, smækker form, som intenst er tilstede i netop dette særlige nu, hvor vi er tilstede.

I og med deres rumsligt/tidsligt givne afgrænsninger er tingene i Brancusis værksted også afgrænset i *meningshelheder*. »Den elektriske pære i værkstedet« er en sådan afgrænset meningshelhed, som er forskellig fra alle andre afgrænsede meningshelheder.

Almindeligvis fæstner vi os ikke ved nærværet af sådanne afgrænsede meningshelheder i den tilvante livsverden, hverken når vi udfolder os ikke-sprogligt (vi tænder pæren ved at trykke på en kontakt) eller sprogligt (vi siger til en anden: Tænd lige den pære). Det kan skyldes, at de afgrænsede meningshelheder mangler individuelt særpræg. En elektrisk pære kan således udskiftes med en tilsvarende, uden at der sker nogen situationsforandring. Den er et anonymt eksemplar af den almene meningshelhed »elektrisk pære som sådan«. Men under hverdagslivets forhold er sådanne almene meningshelheder heller ikke noget, vi er opmærksomme på.

Møder vi derimod en skulptur som »le Poisson« med dens nærvær af prægnant rumslig/tidslig afgrænsning, indebærer det, at vi samtidigt erfarer et intenst nærvær af afgrænset mening. Under vor kontemplative fordybelse opdager vi, at dette nærvær af mening er helt og aldeles ikke-sprogligt eller før-sprogligt om man vil. Skulpturens navn er noget fuldstændigt underordnet for os. Det væsentlige er, at der udfolder sig et prægnant afgrænset meningshele, som på én og samme tid er et nærvær af noget konkret afgrænset og noget alment afgrænset. Hvis vi bliver påmindet om skulpturens navn, falder det os let at beskrive det ordløse nærvær af mening som et nærvær af en konkret fiskeagtig form, der i sig bærer urformen til alle fisk.

*3. Skulpturen og nærværet af det betingede.* I Brancusis værksted er alle ting – skulpturer som ikke skulpturer – karakteriseret ved relativitet: Ingen ting træder frem alene i kraft af sig selv. En hvilkensomhelst ting kan kun være til i kraft af noget andet – ved at være betinget af noget andet.

Denne relativitet ved alt i livsverdenen iboende er almindeligvis noget så tilvant selvfølgelig, at det knapt nok bemærkes. Selv ved opmærksom betragtning er det svært at holde fast i, hvordan et stykke værktøjs placering i rummet er betinget af tilstedeværelsen af den sokkel, som værktøjet ligger på. Endnu vanskeligere er det at fastholde, hvordan soklens placering er betinget af det gulv, den står på etc. etc.

Men betragt så en af Brancusis skulpturer i det samme værksted. Betragt eksempelvis »le Poisson«. Her er der ingen vag relativitet. Det er umiddelbart iøjnespringende, hvordan marmorformen (»fisken«) befinder sig næsten svævende, og dog bestemt *ikke* svævende i rummet, fordi den hviler på den lille cylinder under dens »bug«, som igen hviler på den store cylinder, der igen hviler tungt på gulvet.

Skulpturens på én gang skrøbelige og sikre balance i rummet er prægnant betinget af delenes placering i forhold til hinanden og af tyngdekraftens retning. Dette nærvær af det markant betingede ser vi, *hvorefter* vi giver en sproglig beskrivelse af det. På samme måde viser nærværet af det

sanseligt materielle og af det tingsligt og meningsmæssigt afgrænsede sig først på en ordløs måde, *hvorefter* vi beskriver det i ord.

## II Skulpturen og nærværet af det transcendent virkelige

Når vi gennem skulpturen i Brancusis værksted bliver intenst opmærksomme på nærværet af væsentlige aspekter ved det i livsverdenen iboende, d.v.s. ved det immanent virkelige, således som vi har beskrevet det i det foregående, da kan det ske, at vi tillige bliver opmærksomme på et frapperende nærvær af noget som kvalitativt står i modsætning til det immanent virkelige og alligevel ikke er adskilt fra det. Dette nærvær af noget »helt anderledes« kan på trods af dets uanskuelighed træde os i møde som værende så uafviseligt væsentligt, at vi har gode, ja, tvingende grunde til at tale om et nærvær af en helt anderledes *virkelighedsdimension*. Ganske vist erfarer vi nærværet af denne virkelighedsdimension som faldende sammen med det i livsverdenen iboende, men samtidigt har den i den grad præg af at være hinsides det fortrolige, vi så hjemmevant kender til, at det ud fra *fænomenologiske* kriterier er berettiget at tale om et nærvær af det transcendent virkelige, af en transcendent virkelighedsdimension.

Vender vi os mod noget i Brancusis værksted, som ikke er skulptur, mod den elektriske pære eksempelvis, er det langt vanskeligere at få bare den mindste fært af det transcendent nærvær, i og med at det er så vanskeligt at komme i en intens kontakt med det immanentes nærvær. Og dog må vi tilføje: På fotografiet fremstår den elektriske pære ikke som en helt igennem hverdagsneutral ting. Er det ikke som om at *alt* på billedet – også den elektriske pære – bliver delagtigt i den fortryllelse, som udgår fra skulpturerne?

At skulle give en entydig beskrivelse af nærværet af det transcendent virkelige er *principielt* et umuligt forehavende. Ved at tage udgangspunkt i de væsentlige aspekter ved det immanent virkelige, som vi beskrev i forrige afsnit (især med udgangspunkt i »le Poisson«), kan vi imidlertid påpege, hvordan disse aspekter hver for sig på én gang står i modsætning til det transcendent virkelige og falder sammen med det, og dermed bliver den transcendent virkelighedsdimension *indirekte* karakteriseret på forskellige måder, hvad vi skal se i det følgende.

*1. Nærværet af det sanseligt materielle som samtidigt er et nærvær af det uanskueligt immaterielle.* Fordyber vi os i skulpturens nærvær af sanselig materialitet kan det hænde, at vi samtidigt erfarer et nærvær af noget »helt anderledes«, som vi i mangel af et bedre ord kan kalde »det uanskueligt immaterielle«. På en paradoksfyldt måde kan vi med andre ord gennem skulpturen erfare, at et nærvær af det synlige *også* er et nærvær af det



usynlige, at et nærvær af det mærkbare *også* er et nærvær af det umærkelige etc. etc.

Når vi i denne sammenhæng taler om et nærvær af »det uanskeligt immaterielle«, af »det usynlige« og af »det umærkelige« er dette ét sæt af *synonyme udtryk* for nærværet af »det transcendent virkelige«.

2. *Nærværet af det afgrænsede, som samtidigt er et nærvær af det grænseløse.* Fordyber vi os i skulpturens prægnante nærvær af anskuelig afgrænset form og af anskuelig afgrænset mening i et afgrænset nu, kan det ske, at vi samtidigt erfarer et svimlende nærvær af noget helt anderledes, som uanskeligt og dog uafviseligt er hinsides enhver afgrænset form, enhver afgrænset mening, ethvert afgrænset tidsrum. På en paradoksal måde kan vi med andre ord erfare, hvordan nærværet af det afgrænsede (det finitte) *også* er et nærvær af det grænseløse (det infinitte).

Når vi her taler om et nærvær af »det grænseløse« (af »det infinitte«) er dette et andet sæt af *synonyme udtryk* for nærværet af »det transcendent virkelige«.

3. *Nærværet af det betingede som samtidigt er et nærvær af det ubetingede.* Fordyber vi os endeligt i skulpturens markante betingethed, i eksempelvis dens betingethed af skulpturdelenes indbyrdes placering og af tyngdekraftens retning, kan det ske, at vi samtidigt erfarer, at skulpturen står frem som fuldstændigt ubetinget. På en paradoksyldt måde erfarer vi, hvordan nærværet af det betingede (af det relative) *også* er et nærvær af det ubetingede (af det absolutte, af det suveræne).

Når vi her taler om et nærvær af »det ubetingede« (af »det absolutte«, af »det suveræne«) er dette et tredje sæt af *synonyme udtryk* for nærværet af »det transcendent virkelige«.

### III Skulpturen, modsætningernes sammenfald og Mysteriets nærvær

I det foregående har vi uddybende beskrevet, hvordan to virkelighedsdimensioner, stående i kontrastfuld modsætning til hinanden, på samme tid viser sig for os i og med skulpturen eller sagt på en anden måde: Nærværet af det immanent virkelige og det transcendent virkelige falder sammen i skulpturen og udgør dér en modsætningernes enhed. Vi bliver her mindet om Nicholas af Cusas<sup>12</sup> begreb *coincidentia oppositorum* (modsætningernes sammenfald), som er centralt i hans dialektiske filosofi.

Her skal vi holde os til fænomenologisk at påpege, hvordan *Mysteriet* åbner sig for os, når der gennem skulpturens skærpede nærvær af det velbekendt fortrolige og forudsigelige *samtidigt* viser sig et nærvær af det fuldstændigt uafgrænselige og uforudsigelige; i sidste instans er det givet for os som noget uomtvisteligt, at skulpturen ikke rummer nogen

mulighed for fortrolighed og forudsigelighed.

Af det foregående fremgår det, at jeg ikke bruger ordet *Mysterium* om en hemmelighed, der illuderes som værende tildækket i skulpturen. (Det tilstræbt »mysteriøse« er ofte den gale vej mod Mysteriet). Hvad jeg mener med ordet *Mysterium* er nærmest det stik modsatte: Når en skulptur har fået afskrællet det tilvante trivielle og banalt tilfældige, er det netop det afdækkedes afklarede nærvær, som åbner for Mysteriets tilsynekomst.

Når noget i livsverdenen (en almindelig marmorblok blandt utallige andre almindelige marmorblokke eksempelvis) gennem skulptørens arbejde får afdækket sin væsentlige materialitet, sin væsentlige mulighed for afgrænset form og mening og sin væsentlige mulighed for at fremstå som prægnant betinget, *da* kan det således afklarede samtidig vise sig med det transcendentes helt anderledes virkelighedsnærvær. I en sådan situation er det evident, at den transcendent virkelighedsdimension umuligt kan afgrænses anskueligt og begrebsligt, og det er lige så evident, at den i sit insisterende nærvær i og med skulpturen må forblive et urørligt *Mysterium*.

Også her kommer vi til at tænke på et centralt begreb hos Nicholas af Cusa: *Docta ignorantia*<sup>13</sup>, d.v.s. den lærde indsigt i, at vi altid vil være uvidende om, hvad det infinitte og absolutte er i sig selv, og at vi nødvendigvis må erkende det infinitte og absolutte, som det intuitivt viser sig for os gennem situationer i den finitte og relative verden, vi lever i.

Ud fra værket »De Docta Ignorantia« (se således kapitel 7, del I) kan vi parafrasere Nicholas af Cusa således: Eftersom den infinitte, rette linie er udelelig og een, er den nærværende som et hele i ethvert lige liniestykke, uanset dets opmålte længde. Og omvendt: Ethvert lige liniestykke er – uanset dets opmålte længde – delagtigt i den infinitte rette linie, som er udelelig og een. Disse geometriske udsagn kan vi nu anvende som lignelser på, hvordan det transcendent som et uafgrænseligt hele er tilstede i enhver afgrænselig ting, og hvordan omvendt enhver afgrænselig ting er delagtig i det uafgrænselige hele, som vi i denne artikel har kaldt det transcendent.

I lys af Nicholas af Cusas fremstillingsmåde kan vi nu begynde at forstå baggrunden for, at skulpturen i dens 20.000 årige historie har kunnet fascinere mennesker. Som et sanseligt formet materiale kan skulpturen give os et så fortættet nærvær af det immanente, at det transcendent *også* bliver intuitivt nærværende. Skulpturen giver os primært en *sanseformidlet* intuition af det infinittes og absoluttes nærvær, mens der i Nicholas af Cusas geometriske demonstrationer primært fremtræder en *intellektuelt formidlet* intuition af det transcendentes grænseløshed og ubetingethed.

#### IV Skulpturens virkelighedsnærvær og vor delagtighed i dette

I indledningen til denne artikel nævnte jeg, hvordan vi kan blive *forbundet* med skulpturen, når vi forholder os kontemplativt til den. Dette skal jeg komme lidt nærmere ind på i det følgende, idet udgangspunktet igen er »le Poisson«.

Det kontemplativt givne nærvær af skulpturens sanselige materialitet, af dens tredimensionelle, meningsbærende form og af dens markante betingethed i netop dette nu, hvor vi er tilstede, forplanter sig til os.

Vi mærker ligesom synkront vor egen kropslige/sjælelige tilstedeværelse: Vi er opmærksomme på vor hud, vore muskler, knogler, kønsorganer, indvolde etc. etc., som udgør vor kropslige masse og form, og vi mærker, hvordan tyngdekraftens træk og kroppens reflektoriske modtræk betinger vor position i rummet foran skulpturen i netop dette nu. Vi mærker, at vi lige i dette nu *er* vor sansende og sansede krop; ligesom skulpturen er vi selv intenst delagtige i det immanent virkelige.

I det øjeblik vi bliver opmærksomme på, at skulpturen også træder frem med et uafviseligt nærvær af en »helt anderledes« virkelighedsdimension, som på én gang står i modsætning til og falder sammen med den immanente virkelighedsdimension, erfarer vi, at vi også selv er delagtige i det transcendent: Mens vi allermest intenst mærker, at vi *er* vor sansende og sansede krop og dermed er delagtige i det immanente, så erfarer vi lige så uafviseligt, at vi tillige er »noget helt andet« – at vi selv er delagtige i Mysteriet.

## V Forslag til læseren om kontemplativt at udføre tre eksperimenter over for et kunstværk

Gennem mange diskussioner ved jeg, hvor vanskeligt det er at komme i en meningsfuld dialog omkring det at erfare, at det transcendent – uanskeligt intuitivt og dog uafviseligt virkeligt – kan vise sig i livsverdenen i almindelighed og i kunstværket i særdeleshed.

Mange kan fortælle, hvordan de ikke er ukendte med denne erfaring i mødet med naturen, med andre mennesker og også ved mødet med billedkunstværker, men at tillægge tilfældige »subjektive rørelser« en epistemisk/ontisk status og højtideligt tale om at erfare et nærvær af det transcendent virkelige er at gå for vidt, fremfører de.

Mit svar til denne kritiske indvending er, at det aldrig kan være mine eller andres beskrivelser og overvejelser, som kan være *det afgørende udgangspunkt* for den enkeltes stillingtagen. Kritikeren må med udgangspunkt i eksempelvis et kunstværk gå ind i et kontemplationens eksperiment for *selv* at afgøre, om det transcendent viser sig med en sådan nærværssintensitet og et sådant væsentlighedspræg, at det giver gode, ja tvingende grunde til at gå ud fra, at der her ikke blot er tale om nogle tilfældige subjektive rørelser, men om tilsynekomsten af en virkelighedsdimension, som – sammen med det immanentes virkelighedsdimension – er forudsætningen for at livsverdenen – herunder skulpturen – er til på den måde, som vi nu engang erfarer, at det er tilfældet.

For at bringe denne diskussion videre på en frugtbar måde vil jeg foreslå læseren kontemplativt at udføre tre eksperimenter.

Når du, læser, næste gang er på en kunststilling, gå så hen til det kunstværk, som umiddelbart fænger med et »her er der *virkeligt* noget«. Lav så kontemplativt en subtraktion af alt, hvad der bare på mindste måde kan minde dig om det transcendentenes nærvær; tving det ved en mental anstrengelse til at være fuldstændigt fraværende; luk af for den mindste frempiblen af et nærvær af noget ikke-sanseligt; bekæmp nærværet af selv de svageste strejf af noget grænseløst; forbyd dig selv at bemærke, hvordan kunstværket viser sig som uforligneligt suverænt eller ubetinget.

Hvis denne kontemplative subtraktionsbestræbelse lykkes, så er du nu alene opmærksom på den side af kunstværket, som manifesterer det immanente virkelige: Den sanselige materialitet, de afgrænsede former og meningshelheder i et afgrænset tidsrum og værkets betingethed af afgrænsende elementer i og uden for værket; alt dette, og *kun* dette er nærværende for dig.

Hvordan viser kunstværket sig nu? Hvis det transcendentenes nærvær er mere end nogle subjektive rørelser, men tværtimod er et nærvær af en *virkelighedsdimension*, så skulle det transcendentenes *fraværsagtige tilbagetrukkenhed* indebære, at det, der før var et kunstværk, der umiddelbart fængede som »*virkeligt* noget«, nu vil vise sig som noget livløst og ligegyldigt og bestemt ikke som »*virkeligt* noget«.

Foretag nu kontemplativt den modsatte subtraktion over for det samme kunstværk: Træk al interesse væk fra det sanseligt materielle, fra afgrænsede former og meningshelheder og fra alle elementer i og uden for kunstværket, som betinger dets markante nærvær i livsverdenen. Koncentrér i stedet hele din interesse om nærværet af alt det uanskeligt immaterielle, om alt det grænseløse og om alt det uforligneligt ubetingede, som viser sig for dig.

Hvis det immanentes nærvær er nærværet af en *virkelighedsdimension*, så vil det immanentes *fraværsagtige tilbagetrukkenhed* indebære, at kunstværket nu vil vise sig med et præg af virkelighedssløret åndelighed – en bleg spiritualitet uden nogen forankring i det håndgribelige; det har bestemt ikke præg af at være »*virkeligt* noget«.

Foretag nu kontemplativt det tredje og afgørende eksperiment: Forhold dig åbent betragende over for kunstværket uden nogen subtraktionsbestræbelse overhovedet – og ej heller med nogen additionsbestræbelse!

Hvis det fulde nærvær af virkelighed er indbegrebet af (konstitueres af) det sammenfaldende nærvær af den immanente og den transcendenten virkelighedsdimension, så vil kunstværket nu vise sig for dig med et hyperintens virkelighedsnærvær, på én gang en tilsynekomst af en håndgribelig afklarethed og et uudgrundeligt Mysterium.

Disse tre eksperimenter over for et kunstværk kræver, at vi øver os i den kontemplative forholdelsesmåde, men er vi begyndt at få øvelsen, kan vi også lettere begynde at udføre den samme, men ofte noget vanskeligere eksperimenterække med udgangspunkt i noget, som ikke er kunst. Forskelli-

ge naturscenerier kan således være oplagte udgangspunkter, når vi konceptuelt eksperimentelt vil udforske, om, og i givet fald, hvordan det modsætningsfyldte og sammenfaldende nærvær af det immanente og det transcendent konstituerer det ægte nærvær af virkelighed *overalt* i vor livsverden.

Men dette skal vi ikke komme nærmere ind på i denne artikel.

## VI Om forholdet mellem skulpturens virkelighedsnærvær og dens virkelighedsrepræsentation

Lad os lave det tankeeksperiment, at vi som kulturturister kommer ind i et moderne kirkerum. På alterets plads står »le Poisson« på sin sokkel. Vi kender ikke denne skulptur i forvejen, ej heller dens frembringer, men vi medbringer en *viden* om, at fisken er et kristustegn, så vi er hurtigt på det rene med, at skulpturen *repræsenterer* Kristus med alt, hvad vi teologisk og historisk mener at vide om denne skikkelse.

Dog, i denne situation ville skulpturen kunne være noget mere end et *tegn*, der konventionelt referer til Kristus-skikkelsen. Hvad indebærer det nemlig, hvis skulpturen tillige med kirkerummet viser sig for os som et samlet kunstværk? Det indebærer noget mere end blot en aktivering af en viden om Kristus-skikkelsen og om den kristne tradition og lære, der mere eller mindre tydeligt er indbygget i kirken. Det kan yderligere indebære, at vi mærker pustet fra Mysteriet, som det viser sig i en kristen sammenhæng. Vi er os bevidst, at skulpturen i kirkerummet manifesterer et virkelighedsnærvær, som er hinsides enhver form og enhver formuleret lære. (Se i denne forbindelse Jungs skelnen mellem tegn og symbol<sup>14</sup>, som har været et udgangspunkt i mit arbejde med kategoriserende og symboliserende måder at forholde sig på.<sup>15</sup>

Lad os lave et andet tankeeksperiment: Vi åbner for første gang døren til et pulterkammer i et hus, vi lige har købt. Derinde, blandt så meget ragelse, står skulpturen »le Poisson«. Vi kender intet til Brancusi og hans værk; derfor kender vi hverken arten af eller navnet på det, vi har fundet.

Alligevel ville »tingen« på en ubestemt måde nok berøre os. Vi ville næppe behandle den på samme måde som alle de andre ting i pulterkammeret. Vort urolige videbegær ville måske blive vakt, og vi ville undre os over, hvad den dog skulle forestille.

Det ville vi *måske* nå frem til en forståelse af, men tilrods herfor ville der over den blødt slebne og stramt formede sten stadigvæk være »noget særligt«, som ville fascinere, forurolige og provokere os. Måske ville det ende med, at vi indleverede den på et museum. At vi ville smadre den, kan heller ikke udelukkes.

Lad os til sidst gå tilbage til »le Poisson« som det kendte og navngivne kunstværk – udført af en berømt skulptør – som vi tidligere har beskæftiget os med. På den ene side har vi beskæftiget os med et *verdsligt* kunstværk. Thi skulpturen er ikke skabt for at være et symbol inden for en bestemt religiøs tradition; skulpturen skal hverken præsentere eller repræsentere noget, som er institueret af en religion som værende helligt. På den anden side fremstår denne verdslige skulptur på en måde, som er beslægtet med religiøse skulpturers måde at vise sig på: Vi mærker med en gysen en tilsynkomst af det »helt anderledes« i og med at et almindeligt materiale står formet frem foran os.

Med vore tankeeksperimenter og overvejelser kan vi nu nå frem til den konklusion, at vor måde at opleve en skulptur på langt fra er uafhængig af den kontekst, som vi finder den i. Men vi kan også nå frem til den konklusion, at det ægte kunstværk altid vil kunne ramme os. Uanset om vi kender skulpturens eventuelle reference til en bestemt verdslig livsverden og uanset om vi kender det religiøse betydningsunivers, som skulpturen eventuelt er indlejret i, så er der noget ved et ægte kunstværk, som vi altid vil kunne erfare: Det Mysterium, at der i og med det håndværksmæssigt frembragte viser sig en virkelighedsdimension, som uhåndgribeligt og dog uomtvisteligt er »helt anderledes«.

## VII Skulpturen som den træder frem for den, der frembringer den

Hidtil har beskrivelsen og overvejelserne primært taget udgangspunkt i det færdige værk, som træder *betragteren* i møde. Hvordan skal vi beskrive skulpturen, som den kommer tilsyne for skulptøren under arbejdsprocessen? Principielt den samme beskrivelsesmåde, som vi tidligere anvendte, må også tages i anvendelse her: Når skulptøren mærker, at arbejdet er ved at lykkes, indebærer det, at de håndværksmæssigt forarbejdede materialer er nået frem til et sådant klimaks af immanent nærvær, at det transcendentе usynligt, umærkeligt og dog uafviseligt *også* er nærværende.

Denne beskrivelse er ikke ensbetydende med en påstand om, at skulptøren efter forgodtbefindende kan kontrollere frembruddet af det transcendentе nærvær, på samme måde som han eller hun som en dygtig håndværker kan beslutte, om en bestemt forarbejdning af et materiale skal finde sted eller ikke finde sted.

Under arbejdet kommer Mysteriet tilsyne eller det kommer ikke tilsyne. Mere kan der ikke siges om det.

Mens jeg sidder og overvejer, om jeg skal afslutte min artikel med denne bombastiske sentens, kommer jeg til at tænke på nogle begivenheder for længe siden, som alligevel – forekommer det mig – kan få denne afslutten-

de påstand til at træde mere i relief.

Jeg husker, hvordan vi var en flok drenge, som en aprilaften stod på en bakketop i Odsherred ikke langt fra Isefjorden. Som altid ved sådanne lejligheder var vi tungt bevæbnede med lommesten, slangebøsser, flitsbuer.

Oven over os, oppe i mørket, hørte vi suset, og så vi skyggerne af det ene fugletræk efter det andet.

Først var vi næsten lammede af dette vældige liv, men det varede ikke længe før vi rastløst følte, at vi måtte i berøring med det. Det måtte ned til os. Undslap det os, ville vi stå tilbage med en tom og dum fornemmelse.

Først fyrede vi alle vore våben af – en spærresalve op i mørket. En fugl, der død faldt ned, ville være en triumferende bekræftelse på, at vi trods alt var i forbindelse med det liv, som så uåndgribeligt højt fløj hen under himlen.

Da ingen fugl faldt ned, var der én som foreslog, at vi skulle lave redekasser, og øjeblikkeligt var vi alle med på det.

De følgende dage byggede vi redekasser, men først da vi havde sat dem op, blev det os klart, at en redekasse, som fugle ikke har taget bolig i, ikke er nogen rigtig redekasse, selv om den er bygget efter alle kunstens regler.

Men så skete det, at et par fugle slog sig ned i en af de redekasser, som vi havde sat op. Jeg husker vor fryd over fuldendelsen: »Nu er der fugle i kassen«. Jeg husker også, hvordan vi følte os fuglebenådet: »Tænk, at de har udvalgt sig *vor* kasse« – For at det – fuldt og helt – var dem, der bestemte, hvor de skulle bo, det var vi ikke i tvivl om.

## NOTER

1. At noget kan være direkte givet (»gegeben«) med et præg af at være nærværende (»gegenwärtig«) er udtryk som Husserl bruger i sine fænomenologiske beskrivelser (Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*. II, 2, s. 118. Tübingen, 1968 (1900)).
2. Se i denne forbindelse Rudolf Ottos beskrivelse af det numinøse som et »Mysterium tremendum et fascinans« (Rudolf Otto: *Das Heilige*. München 1963 (1917)).
3. At den kontemplative erkendelse er udsigtsløs uden Eros som formidler mellem os og Det Virkelige (Det Skønne, Det Gode, Det Sande) overbeviser Platon os om. Platon: *Symposion*. Ved Per Krarup, 1966).
4. Benny Karpatschof bruger udtrykkene »det ontiske« og »det epistemiske« til at betegne henholdsvis »det virkelige« og »det erkendelsesmæssige«, mens udtrykkene »det ontologiske« og »det epistemologiske« bruges i forbindelse med læremæssige udsagn om henholdsvis det virkelige og det erkendelsesmæssige – på samme måde som vi med fordel kan skelne mellem det psykiske = det sjælelige på den ene side og det psykologiske = læremæssige udsagn om det sjælelige på den anden side. Benny Karpatschof: *Activity of Man*. Upubliceret manus.
5. I denne artikel bruger jeg Husserls livsverdensbegreb (og andre af hans begreber) til fænomenologiske *beskrivelser*, mens jeg ikke forsøger at følge hans program for en fænomenologisk *filosofi*. Livsverdensbegrebet behandles af Edmund

- Husserl i »Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie«. Husserliana, VI, Haag, 1976 (1936).
6. BRANCUSI *photographie*. Fig 54, *Vue d'Atelier*, vers 1933-1934. Centre George Pompidou, Musée National d'Art Moderne 1982.
  7. Se note nr. 1 og nr. 5.
  8. Se note nr. 2.
  9. Mircea Eliade: *Brancusi and Mythology* (1967) – medtaget i *Mircea Eliade: Ordeal by Labyrinth*. The University of Chicago Press, 1982.
  10. Jasper Hopkins: *Nicholas of Cusa on Learned Ignorance. A Translation and an Appraisal of De Docta Ignorantia (1440)*. The Arthur J. Banning Press. Minneapolis. 1985.  
Johannes Sløk: *Cusanus' dialog om visdommen (idiota de sapientia)*. Platonselskabets skriftserie 2, 1974).
  11. At min inspiration fra Nicholas af Cusa ud fra mit fænomenologisk orienterede perspektiv således ikke er i overensstemmelse med det syn på forholdet mellem Gud, verden og menneske, som prægede middelalderens – og dermed også Nicholas af Cusas – kunstforståelse, fremgår tydeligt ud fra Jørgen Pedersens afhandling: *Skaberens kunst i den skabte verden. Træk af analogia artis i den middelalderlige tænkning fra Augustin til Nicholas af Cusa (i Synligt og Usynligt. Studier tilegnede Otto Norm på hans 75 års fødselsdag den 13. december 1990)*.
  12. Se Note nr. 10.
  13. Se Note nr. 10.
  14. C.G. Jung: *Forvandlingens symboler*. S. 15-40: Om tænkningens to former. Rhodos 1975.
  15. Torsten Ingemann Nielsen: *Bevidstheden og det som er Helt Anderledes*. Psykologisk Skriftserie. Psykologisk Laboratorium. Københavns Universitet 1986.