

Kunstens psykologi og sansningens primat

Levin, Kasper

Published in:
Psyke og Logos

Publication date:
2012

Citation for published version (APA):

Levin, K. (2012). Kunstens psykologi og sansningens primat. *Psyke og Logos*, 33(2), 269-291.
<http://www.dpf.dk/produkt/tidsskrifter/pl122/psyke-logos-nr-2-2012>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

KUNSTENS PSYKOLOGI OG SANSNINGENS PRIMAT

Kasper Levin

I et kunstpsykologisk perspektiv indtager psykologien for det meste en privilegeret position i forhold til den kunst den vil undersøge. Således er det oftest allerede etablerede psykologiske begreber om perception, emotion og betydningsdannelse der danner udgangspunkt for kunstpsykologiske analyser. Spørgsmålet er imidlertid om ikke kunstpsykologien udelukker sig selv fra væsentlige indsigter ved på denne måde at behandle kunstværker som traditionelt empiriske eller repræsentationelle genstande. Med udgangspunkt i en analyse af Sigmund Freuds tilgang til kunst vil jeg pege på filosofen Gilles Deleuze som en mulig inspirationskilde for en radikal kunstpsykologi der placerer kunsten i midten af tænkningen.

1. Indledning

Det måske mest fremtrædende eksempel på en psykologisk tilgang hvor kunsten spiller en særlig rolle i begrebsdannelsen, er psykoanalysen. Det er således ofte sagt om Sigmund Freuds (1856-1939) 'opdagelse' af det ubevidste at han skylder kunstnerne meget. Kunst og kunstnere er en tilbagevendende kilde til både inspiration og forundring i Freuds tænkning. Goethe (1749-1832), Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564), Fjodor Dostojevskij (1821-1881), William Shakespeare (1564-1616) og Sofokles (ca. 496-406 f.Kr.) er blot nogle af de kunstnere der inspirerer, forundrer og animerer Freuds tanker i hans arbejde med psykoanalysen. Ligesom psykoanalytikeren henter kunstneren, ifølge Freud, sit materiale i det ubevidste. Kunstnere er mennesker der "har den gave uden nævneværdigt besvær at kunne hente de dybeste indsigter frem af deres egne følelsers hvirvel – indsigter, som vi andre må bane os vej frem til gennem kvalfuld usikkerhed og hvileløs søgen" (Freud, 1929/1999, p. 83). Dette er således med udgangspunkt i en antagelse om at kunstneren ligesom psykoanalytikeren henter materialet til sit arbejde i de dybeste sandheder om sindet – det ubevidste. Freuds spredte spekulationer om kunstens rolle og kunstnerens kreativitet rækker derfor også ud over det som mange blot ville betragte som et udtryk for en passioneret kunstelskers uafhængige interesse. Freud beskriver selv dette skæbnefællelskab i forhold til sine studier af hysteri allerede i 1895.

“Jeg har ikke altid været psykoterapeut, men er uddannet i lokal diagnose og elektrisk prognose som andre neuropatologer, og det forekommer derfor også for mig ejendommeligt at de sygehistorier jeg skriver, kan læses som noveller, og at de så at sige berøves den alvorlige videnskabelige karakter. Jeg må trøste mig selv med at dette forhold snarere skyldes genstandens karakter end min egen forkærlighed. Lokal diagnose og elektriske reaktioner er heller ikke relevante i studiet af hysteri, hvorimod en detaljeret præsentation af de psykiske processer som man er vant til at få fra digteren, samt anvendelsen af nogle få psykologiske formler, tillader en at få en slags indsigt i hysteriets forløb” (Freud, 1895/1999, 1, p. 227; egen oversættelse).

De psykologiske processer der ligger til grund for den kunstneriske produktion, er altså, ifølge Freud, analoge til de processer der skaber de patologiske tilstande som psykoanalysen kan give en videnskabelig forklaring på. Det er i høj grad denne erkendelse af en dyb affinitet imellem psykoanalysens og kunstens genstand der er grundlaget for Freuds arbejde med kunst.

Freuds tanker om kunst peger i flere forskellige retninger, og han præsenterer aldrig en samlet systematisk gennemgang af sine tanker om emnet, men spreder disse i forskellige små essays og mindre kommentarer i øvrige værker. Som jeg vil argumentere i det følgende, kan dette skyldes at Freud fremstår splittet eller uafklaret i forhold til kunstens rolle for psykoanalysen hvilket blandt andet kommer til udtryk i noget der umiddelbart ligner en ambivalens over for kunstneren som både højt agtet åbenbarer af sandheden og dybt neurotisk egoist. Spørgsmålet er imidlertid om ambivalens er en dækkende beskrivelse af Freuds problemer med at placere kunsten i forhold til det psykoanalytiske projekt da splittelsen ikke blot synes at tilhøre Freuds personlige følelser, men også viser sig i selve den psykoanalytiske teoris nære forbindelse til kunsten. På den ene side udgør klassiske værker som *Ødipus Rex* og *Hamlet* således centrale grundlag for formuleringen af de psykoanalytiske teoris kerne mens kunsten generelt på den anden side anskues som neurotiske fantasier der ikke tildeles nogen real værdi i sig selv.

Spørgsmålet er her om ikke Freud fanges i et modsætningsforhold der på den ene side vil privilegere den psykoanalytiske teoris videnskabelighed i forhold til kunsten, men på den anden side samtidig lader kunsten udgøre en central mulighedsbetingelse for den psykoanalytiske teori. Det er i denne forbindelse Deleuzes tænkning er interessant fordi han peger på et modsætningsforhold der hverken er personligt eller specifikt psykoanalytisk, men et genstandsmæssigt grundvilkår i selve spørgsmålet om sansning og kunst. Selvom Deleuze ikke med rimelighed kan beskrives som psykologisk eller psykoanalytisk tænkner, så gør hans insisteren på kunstens udgangspunkt i spørgsmålet om sansning ham særdeles interessant at forfølge i et psykologisk perspektiv der stræber efter at tildele sansningen en mere central rolle. Ligesom Freud anvender Deleuze ofte malerier, musikalske kompositioner

og litterære værker som grundlag for skabelsen af filosofiske begreber. Men hvor kunsten hos Freud umiddelbart fremstår som en tilbagevendende ydre kilde til inspiration og refleksion for det, ifølge ham selv, rent videnskabelige arbejde med psykoanalysen, så synes kunsten umiddelbart at indtage en mere aktiv rolle midt i Deleuzes videnskabsteoretiske udgangspunkt. Netop fordi kunstens primære genstandsområde er sansningen, fremstår det som en væsentlig pointe hos Deleuze at kunsten som sanseligt eller æstetisk element udgør en nødvendig betingelse for tænkningen overhovedet. Freuds og Deleuzes forhold til kunsten peger således på et væsentligt mellemværende i forhold til sansningens rolle for tænkningen. I modsætning til Deleuze præsenterer dette mellemværende sig imidlertid som et indre modsætningsforhold i Freuds psykoanalytiske tilgang.

Jeg vil i det følgende argumentere for at Deleuzes privilegering af sansning og kunst i sin tænkning kan anskues som en aktivering eller fremhævelse af en slumrende eller undertrykt tanke hos Freud. Hvor Deleuzes kritik af Freud i hovedværket *L'Anti-Édipe* (1972) oftest fremstilles som en rent negativ afvisning af psykoanalysen, vil jeg i denne artikel argumentere for at Deleuzes tænkning i forhold til kunsten i høj grad kan betragtes som en radikal konsekvens af en grundlæggende tankefigur i Freuds tænkning. En tænkning jeg mener giver et prægnant udgangspunkt for en mere radikal kunstpsykologi der placerer kunsten i midten af den psykologiske begrebsdannelse.

Da omfanget af nærværende artikel ikke giver mulighed for en gennemgang af samtlige Freuds kommentarer til kunst og æstetik, vil min analyse af Freuds tilgang til kunsten tage udgangspunkt i hans analyse af renæssancekunstneren Leonardo da Vinci.

2. Leonardo da Vinci og værket som drøm

Det er især Freuds analyse *Eine Kindheitserinnung des Leonardo da Vinci* (1910) der har dannet skole for Freuds såkaldte patografiske metode som psykoanalytisk tradition. I patografien sammenholdes kunstnerens værker med hans biografiske oplysninger for at danne et samlet billede der kan fremstille kunstnerens ubevidste konflikter og på den baggrund åbenbare den dybere mening med kunstværkerne.

Analysen tager udgangspunkt i et enkelt barndomsminde fra Leonardos dagbog. Han beskriver her sin tidligste erindring som en episode hvor en 'grib' kommer ned til ham i vuggen og berører hans læber samt åbner hans mund med sin hale. Freud anser ikke Leonardos beskrivelse for en reel erfaring, men derimod en fantasi eller fortolkning som er opstået senere i livet ud fra en erindring han har tilskrevet sin barndom. Freud er ikke i tvivl om at indholdet i fantasien er seksuelt. Ud fra sin erfaring med drømmetydningen peger han på at en hale er et ofte optrædende symbol på det mandlige

lem. På baggrund af erindringens orale karakter sætter Freud den i forbindelse med Leonardos mor og amningen som han betragter som den første kilde til lyst i de flestes liv. Leonardos erindring om en grib der stikker sin hale i hans mund, sidestiller Freud symbolsk med oralsex hvilket han anser for en gentagelse af amningen. Amningen er således blevet til det som Freud kalder en passiv homoseksuel handling idet hans mor er udstyret med et lem som åbner hans mund. Som understøttelse for denne symbolfortolkning peger han blandt andet på at mytologiske gudinder ofte fremstilles som androgyne. Eksempelvis nævner han den egyptiske modergudinde Mut der er udstyret med en fallos, og hvis navn man i denne forbindelse ikke kan undgå at associere med det tyske 'mutter' (mor). På baggrund af sin teori om børns seksualitet konkluderer Freud at Leonardo er ramt af en moderfiksering og identificering der har resulteret i et feminint eller homoseksuel objektvalg. Freud henter opbakning i Leonardos biografiske oplysninger der fortæller om en opvækst som uægte søn af en bondekvinde med hvem han højest sandsynligt tilbragte sin tidligste barndom alene hvorfor han har kunnet udfolde sin seksuelle udforskning uden faderfigurens indblanding.

Analysen af Leonardo er karakteristisk for Freuds udgangspunkt i identifikationen i sit arbejde. Som den franske litterat Mikkil Borch-Jacobsen (1982) har bemærket, er identifikationen et grundlæggende begreb for psykoanalysen. Identifikationen er således ikke blot udgangspunktet for Freuds analyse af Leonardos seksualitet, men også grundlaget for forståelsen af Leonardos kunstværker. Leonardos moderfiksering samt homoseksuelle objektvalg kan ifølge Freud identificeres i hans kunst. Freud påpeger blandt andet at Leonardos anatomiske tegninger af kvinder bærer præg af bemærkelsesværdige fejl. På en tegning af et samleje imellem en mand og en kvinde bemærker Freud at kvinden modsat manden kun er delvis illustreret. Yderligere har mandeskikkelsen udprægede feminine ansigtstræk, og mandens ansigtsudtryk er anspændt og modvilligt. Alt sammen mener Freud, er udtryk for den stærke seksuelle fortrængning som han mener, ligger i barndomserindringen. Det er også i dette lys at Leonardos mest kendte værk *La Gioconda* (Mona Lisa) skal forstås. Ifølge Freud er det Mona Lisas mystiske smil der konfronterer Leonardo med den fortrængte libido, og anledningen til at hans kunstneriske udfoldelse genforenes med fortrængte seksualobjekter. Freud skriver:

“Lad os prøve at udvikle disse antydninger til klarhed. Det kan altså have været således, at Leonardo blev fængslet af Mona Lisas smil, fordi det vakte noget i ham, der havde slumret i lang tid i hans sjæl, sandsynligvis en gammel erindring. Denne erindring var betydningsfuld nok til aldrig mere at slippe ham, efter at den engang var blevet vakt til live; han måtte give udtryk for den gang på gang” (Freud, 1910/1990, p. 57).

Dette mener Freud at kunne bekræfte i en analyse af et andet af Leonardos malerier: *Den hellige Anna Selvtredje* (ca. 1508). Maleriet illustrerer Maria sammen med sin mor og Jesus. Maleriet er malet efter – eller samtidigt med – *La Gioconda*. Freud finder det først og fremmest bemærkelsesværdigt at kvinderne i maleriet bærer samme karakteristiske smil som Mona Lisa. Derudover mener han at situationen udtrykt i maleriet bærer bemærkelsesværdige overensstemmelser med Leonardos egen barndom. Som nævnt var Leonardo uægte barn af en fattig kvinde med hvem han, ifølge Freud, tilbragte sin tidligste barndom. Man ved dog at han før femårsalderen er flyttet sammen med sin far og stedmor og på denne måde har haft to mødre. I denne forbindelse bemærker Freud at Anna i maleriet ikke er fremstillet som markant ældre end Maria. Yderligere bemærker Freud at Anna, på trods af sit salige smil, kigger med jalousi på Maria som rækker ud efter Jesus. Anna repræsenterer altså Leonardos biologiske mor. Hun må give afkald på sit elskede barn til den mere velstillede stedmor som modtager ham med åbne arme. Dette finder Freud samstemmende med at Mona Lisa konfronterede Leonardo med hans biologiske mors smil og dermed en hæmning i form af et fortrængt seksuelt objekt. Han skriver:

“Da Leonardo på sit livs højde atter mødte det saligt ekstatiske smil, som engang havde spillet omkring hans moders mund ved hendes kærtegn, havde han for længst stået under herredømmet af en hæmning, som forbød ham nogensinde igen at begære sådanne kærtegn fra en kvindes læber. Men han var blevet maler, og så bestræbte han sig for at genskabe dette smil med penselen, og han gav det til alle sine billeder [...] han gav det til Leda, til Johannes [døberen] og til Bacchus” (Freud, 1910/1990, p. 65).

De to sidstnævnte malerier af androgyne figurer udtrykker en særlig triumferende mystik som ifølge Freud tyder på at Leonardo:

“I disse skikkelser har fornægtet og kunstnerisk overvundet ulykken i sit kærlighedsliv, idet han fremstillede opfyldelsen af den af moderen bedårede drengs ønsker i en sådan salig forening af det mandlige og det kvindelige væsen” (ibid.).

Freud mener altså at det er igennem Mona Lisas smil Leonardo igen frit kan genoptage udforskningen af sin egen seksualitet. Det reelt uopnåelige i ønsket om at udforske sin egen seksualitet igennem en identifikation med moren gør kunsten det nu muligt at overvinde. Den kan således forskyde den libidinøse affekt der ellers var fortrængt sammen med det reelt ønskede objekt, til i stedet at besætte dennes repræsentation som kunst.

Det er vigtigt at bemærke at Freuds ærinde med analysen af Leonardo da Vincis værker ikke er at forklare den kunstneriske teknik eller kreativitet. I sin *Selbstdarstellung* (1925) erklærer Freud retrospektivt at psykoanalysen ikke kan sige noget om den kunstneriske begavelse eller den kunstneriske teknik, altså hvordan kunstneren arbejder (Freud, 1925/1999, 14, p. 91). Formålet er i stedet at gøre forståeligt hvordan den kunstneriske 'gave' eller talentet anvendes. Fortolkningen af Leonardos kunst er således ikke udledt af de strukturer der udfolder sig i hans kompositioner, men snarere en rekonstruktion af hans personlige fortrængninger og hæmninger som forudsætninger for at skabe kunst, altså de patologiske træk bag værkernes indhold. Ud fra rekonstruktionen mener Freud at kunne konkludere "at kun en mand med Leonardos barndomsoplevelser har kunnet male *Mona Lisa* og *Den hellige Anna Selvtredje* (Freud, 1910/1990, p. 84). Kunstværkerne behandles således som arkæologiske spor fra fortrængte barndomserfaringer, og fortolkningen af dem bygger på en række analogier imellem Leonardos fortrængte drifter og hans kunst – repræsenteret ved hukommelsen af en grib. Disse analogier tager imidlertid ikke udgangspunkt i de dynamiske principper imellem ubevidste strukturer og selve de kunstneriske manifestationers affekt. Rekonstruktionen af Leonardos drifter bæres i stedet af tematiske analogier bygget op omkring gribbens symbolske betydning i psykoanalysen generelt, altså som repræsentant for det fortrængte. En analyse der uden Leonardos associationer som kilde i højere grad bæres af sammenfald mellem temaer fra den psykoanalytiske teori om barnets seksualitet og gribben som mytologisk symbol: kastrationskomplekset, det narcissistiske objektvalg og den falliske grib i den egyptiske mytologi. At gribben viser sig at være en fejlversættelse af hvad der i virkeligheden betyder glente, er derudover yderst problematisk for Freuds rekonstruktion, men modsiger ikke nødvendigvis analogien med barnets seksualitet og Leonardos mor. Spørgsmålet er imidlertid om den samlede analyse gør os klogere på kunst, eller om Freud tager kunsten som gidsel i sit rent psykoanalytiske ærinde.

Med eller uden oversættelsesfejl gør analysen af 'gribbens' betydning os ikke umiddelbart klogere på det særligt kunstneriske i Leonardos værker, den fungerer snarere som identificerende analogi der gør det muligt for Freud at reflektere over værkerne og tillægge dem mening inden for en psykoanalytisk tematik. Mennesket Leonardo da Vinci er således det centrale udgangspunkt for forståelsen af værkerne, og analysen af disse bygger således reelt på i hvor høj grad de afslører eller skjuler psykoanalytiske temaer fra Freuds arbejde med drømmetydningen. Kunsten har altså overvejende en sekundær rolle for de psykoanalytiske erkendelser i afhandlingen på den måde at det primært er den psykoanalytiske forståelse der giver os en forståelse af kunsten. Snarere end at betragte Freuds patografiske tilgang som et arbejde med at forstå kunst skal værdien af analyserne findes i den udvikling af den psykoanalytiske teori de resulterer i. Betraget som udvikling af en forståelse af forholdet imellem det narcissistiske objektvalg og

homoseksualitet fremstår Freuds analyse af Leonardo da Vinci som en imponerende psykoanalytisk tour de force, men som kunstanalyse skal værdien derimod primært findes i de problemer der gør sig gældende for Freuds tilgang til kunst.

Freud understreger at han i forhold til kunst og æstetik blot er lægmand (f.eks. Freud, 1908/1999, 1, p. 213). Ikke desto mindre undgår han ikke at hans analyser etablerer eller udtrykker en særlig kunstforståelse eller et kunstbegreb der nødvendigvis også har betydning for den psykoanalytiske teori. Freuds kunstanalyse bæres således mest grundlæggende af en analogi imellem drømmen og kunstværket. Analysen af Leonardo da Vinci efterlader således også et billede af kunst og kunstnerisk aktivitet som kunstnerens ubevidste gentagelse eller genetablering af fortrængte drifter. Kunsten skal imidlertid ikke blot forstås som neurosens regressive symptom, men også dens fremadskuende løsning og helbredelse i form af en geninvestering af den fortrængte libido. Det er således Leonardos evne til at sublimerer sin libido igennem kunsten der gør ham i stand til at undgå neurosen i arbejdet med det fortrængte. Sublimering rejser imidlertid flere spørgsmål end det besvarer hvilket Freud ikke lægger skjul på: "Drifterne og deres forvandling er det sidste, psykoanalysen kan erkende" (Freud, 1910/1990, p. 84). Analogien imellem drøm og kunst distribueres således i en forskel imellem fortrængningens symptomdannelse og sublimeringens beherskelse eller mestrning. En forskel som Freud i afhandlingen om da Vinci ikke behandler som et problem for psykoanalysen, men blot anser som værende uden for dens domæne. Som den franske filosof Paul Ricoeur (1965) bemærker i sin bog om Freud, viser forskellen imellem symptomdannelse og sublimering sig som et meget tydeligt problem i analysen af Leonardo – et problem der knytter sig til psykoanalysens begreb om drift. Når barndomserindringen om 'gribben' på den ene side repræsenterer Leonardos fortrængte libidinøse objekter eller forestillinger, altså den grundlæggende neurotiske struktur, synes det problematisk at netop disse fortrængte driftsobjekter danner udgangspunkt for forståelsen af Leonardos malerier, altså selve sublimeringen. Ricoeur anfører:

"Analysen har ikke ledt os fra mindre til mere viden. Kyssene som Leonardos mor overøste drengens læber med, er ikke en realitet som jeg kan bruge som udgangspunkt – et solidt fundament på hvilket jeg kan konstruere en forståelse af kunstværket. Moren, faren, drengens relation til dem eksisterer ikke længere som andet end en tilstand af betydningsbærende fravær. Hvis kunstnerens pensel genskaber morens smil i Mona Lisas smil, må det siges at erindringen af det ikke eksisterer andre steder end i dette; Giocondaens [Mona Lisa-maleriets] i sig selv uvirkelige smil som kun er betydningsbærende i kraft af maleriets nærværende farve og mønster" (Ricoeur, 1965, p. 174; egen oversættelse).

Ricoeur peger her på det problematiske modsætningsforhold der gør sig gældende når Freud på den ene side betragter kunstværker som produkter af kunstnerens driftsøkonomi i det ubevidste og på den anden side vil betragte de fortrængte driftsobjekter som umiddelbart tilgængelige forestillinger i kunsten. Ricoeur henviser til at det ifølge Freuds egen beskrivelse af fortrængning i metapsykologien ikke er muligt at have direkte adgang til driftsrepræsentanter. I metapsykologien (Freud, 1974) fremlægges driftsrepræsentanter som de objekter eller ideer driften er fikseret til i det ubevidste, og forestillingsrepræsentanter som de ubevidste driftsrepræsentanternes derivater; forestillinger associativt forbundet til det fortrængte som driften vil forsøge at udløse sin affekt i. For Freud er fortrængningen således altid forbundet med fraværet af en driftsrepræsentant, og deraf følger at Mona Lisas smil umuligt skulle have "vækket mindet om moderens lykkelige, sanseligt salige smil hos ham, og under denne genopvækkelses indflydelse genvinder han den drift, der havde ledet ham i begyndelsen af hans kunstneriske forsøg" (Freud 1910/1990, p. 82). Som Ricoeur bemærker, udgør det fortrængte ikke et tilgængeligt udgangspunkt for en analyse; det åbner snarere for en mulighed for en kunstnerisk skabelse. Kunsten betragtet som derivat af driftsrepræsentanter skulle med andre ord ikke umiddelbart kunne afsløre en ubevidst driftsrepræsentant gennem præsentation af det ubevidste materiale. Det centrale ved Ricoeurs analyse er anfægtelsen af det ubevidstes ontologiske status og dermed også rækkevidden af analogien imellem det hallucinerende drømmearbejde og den skabende kunstneriske aktivitet.

3. Psykoanalytisk æstetik

Modsætningsforholdet afspejler i høj grad en affinitet imellem kunsten og psykoanalytisk teori der ikke blot knytter sig til analysen af Leonardo da Vinci, men som gennemstrømmer Freuds arbejde med psykoanalysen. Når Freud så målrettet fokuserer på Leonardos forhold til sin mor og far, peger det således tilbage på det empiriske grundlag fra arbejdet med drømmetydning i *Die Traumdeutung* (1900):

"Ifølge mine allerede talrige erfaringer spiller forældre hovedrollen i alle senere psykoneurotikerens sjæleliv i disses barndom, og forelskelse i den ene og had mod den anden af forældrene hører til det faste element af det i denne periode dannede og for den senere neuroses symptomatik så betydningsfulde materiale af psykiske impulser. [...]. Oldtiden har til støtte for denne erkendelse overleveret os et sagnmateriale, hvis dybe og universelle virkning på os kun bliver forståelig i kraft af en sådan universel gyldighed af den omtalte forudsætning fra børnepsykologien. Jeg tænker her på sagnet om kong *Oedipus*, og Sofokles' drama af samme navn" (Freud, 1900/1974, p. 210).

Ødipus der selvom han gennem oraklet kender sin skæbne, ikke kan undgå at dræbe sin far og gifte sig med sin mor, repræsenterer for Freud det universelle grundvilkår eller den uerfaring der uundgåeligt må gennemtrænge menneskets skæbne som ubevidst struktur. Ligesom i analysen af Leonardo er der således en analogisk bekræftende relation imellem det psykoanalytiske og det kunstneriske. Ligesom Leonardos værker anskues *Ødipus Rex* som udtryk for en ubevidst produktion og udgør som kunstværk således en særlig realisering eller bevidstgørelse af denne produktion. Som kunstværk indtager *Ødipus Rex* imidlertid en særligt central status i Freuds tænkning som billede på selve den psykoanalytiske proces eller metode.

Som værk afslører *Ødipus Rex* ikke blot en forfatters ubevidste konflikter, men afdækker ifølge Freud en universel udviklingshistorie. I arbejdet med *Die Traumdeutung* (1900) indgår *Ødipus Rex* således ikke med en analyse af Sofokles, men fungerer som generel bekræftende analogi til Freuds psykoanalytiske teori og metode. Freud skriver således:

“Medens digteren i sin analyse klarlægger Oedipus’ skyld, tvinger han os til erkendelse af vort eget indre, idet disse impulser endnu er til stede, omend i undertrykt tilstand” (Freud, 1900/1974, p. 210).

Som kunstnerisk realisering af det ubevidstes produktion rækker *Ødipus Rex*, ifølge Freud, ud over andre nyere tragedier idet den undgår fortrængningen. Processen som udfolder sig i *Ødipus Rex* ligner således den som gør sig gældende i psykoanalysen. Som understøttende eksempel fremdrager Freud Shakespeares *Hamlet* der, ifølge Freud, er forbundet til de samme to ubevidste drømmeproduktioner som *Ødipus Rex*, blot her i en mere fortrængt form. Selvom Hamlets onkel reelt begår mordet på Hamlets far, så viser Hamlets tøven med at hævne mordet sig som et hovedtema der leder tilbage til den ødipale problemstilling.

Mens Freud på den ene side erklærer sig som lægmand i forhold til kunst og æstetik, udfolder psykoanalysen sig altså samtidig på den anden side som en æstetisk og kunstnerisk vurdering der primært tager udgangspunkt *Ødipus Rex* som et kunstæstetisk universelt grundlag. I sin analyse af forfatteren Fjodor Dostojevskijs *Brødrene Karamazov* (1880) udtrykker Freud dette æstetiske udgangspunkt som en klar kunsthistorisk vurdering:

“Det kan næppe bero på tilfældigheder at tre af verdenshistoriens mesterværker – *Oedipus Rex* af Sofokles, Shakespeares *Hamlet* og Doestoevskijs *Brødrene Karamazov* – alle omhandler fadermordet. Desuden er sexuel rivalisering om en kvinde blotlagt i alle tre værker som motivet for handlingen” (Freud, 1928/1999, 14, p. 412).

Med behandlingen af temaet om den fraværende far og bemægtigelsen af morens kærlighed kan Leonardos værker her tilføjes som eksponent for

samme tendens. Disse store værker fungerer således også som en repræsentation for den generelle tendens til fortrængning og neurose som civilisationen medfører. Som allerede nævnt adskiller Hamlet sig fra *Ødipus Rex* fordi motiverne forbliver fortrængte, og *Brødrene Karamazov* bevæger sig, ifølge Freud, i samme retning mod fortrængningen og neurosen.

Det er på denne måde naturaliseringen af kunsten som et spørgsmål om drift der fører til Freuds ambivalente beskrivelser af kunstneren som på den ene side en virkelighedsfjern "introverteret, der ikke har langt til neurosen" drevet af "overmåde stærke driftsbehov og vil gerne opnå ære, magt, rigdom, berømmelse og kvindegunst, men mangler midlerne til at opnå disse former for tilfredsstillelse" (Freud, 1917/1994, pp. 289-290), mens han på den anden side beskrives som værende i besiddelse af "den gådefulde evne, at han kan forme et bestemt materiale, indtil det er blevet et livagtigt billede af hans fantasiforestilling" (ibid.). Kunstnerens evner til at skabe både på grund af og på trods af det kunstneriske materiales neurotiske karakter må Freud således tilskrive en vis portion mystik.

4. Æstetisk dualisme

Historikeren Peter Gay har peget på at Freuds ambivalente forhold til kunstnere kan tilskrives personlig misundelse (Gay, 1998, p. 40). Uden at afvise denne biografiske analyse vil jeg her forfølge et rent teoretisk perspektiv på kunsten som indre modsætningsforhold i Freuds arbejde med psykoanalysen. Ud fra denne betragtning fremstår psykoanalysen som en interessant eksperimentering med brydningerne mellem kunstens og videnskabens roller eller funktioner. Freuds tilgang til kunst kan således ses i forlængelse af Platons associering af kunsten med *mimesis*, altså ideen om at kunsten er en kopi eller imitation af den virkelige verden eller 'det reale'. Som litteraten Matthew Potolsky (2006) bemærker, er det især Freuds ide om ubevidste identifikationsprocesser der kan betragtes som en nytænkning af *mimesis*-begrebet. Når denne nytænkning ender med at vise sig som et modsætningsforhold, er det fordi de ubevidste drifters ontologiske status i Freuds tilgang til kunsten er uklar. Leonardos mors smil der både optræder som ubevidst driftsobjekt i en fortrængt psykisk realitet og som fysisk realitet skabt af og tilgængelig for en sansende bevidsthed i Leonardos værker, er således et eksempel på den grundlæggende problematik vedrørende det ubevidstes ontologiske status og det uklare forhold imellem drift og driftsrepræsentant der gør sig gældende. Det bliver med andre ord umuligt at afgøre om det er kunsten der imiterer 'psykoanalytiske realiteter', eller Freud der lader den psykoanalytiske teori imitere kunsten.

En måde at anskue modsætningsforholdet rent videnskabsteoretisk er at betragte kunstens rolle i Freuds psykoanalyse som en problematisering af Immanuel Kants skelnen imellem det empiriske og transcendentale. I sin

formulering af psykoanalysens videnskabsteoretiske grundlag henviser Freud selv til sin læsning af filosofen Immanuel Kant.

“Ligesom *Kant* har advaret os mod at overse vor perceptions subjektive betingethed og mod at tro, at vor perception er identisk med det perciperede, der ikke kan erkendes, således advarer psykoanalysen mod at sætte bevidsthedsperceptionen i stedet for den ubevidste psykiske proces, der er psykoanalysens objekt” (Freud, 1915/1974, p. 171).

Freud drager her en parallel imellem Kants antagelse af ‘tingen i sig selv’ og psykoanalysens antagelse af det ubevidste. Problemet er imidlertid at ‘tingen i sig selv’ hos Kant også fremstår som uafklaret i forhold til dets ontologiske status. Hos Kant kan man på den ene side tolke det således at der findes to uafhængigt eksisterende enheder, dels tingen som den viser sig for os, som eksisterer i rum og tid, dels ‘tingen i sig selv’ om hvilken vi ikke kan vide andet end at den eksisterer som årsag til fænomenerne eller tingene som de fremtræder for os. Denne forståelse udspringer af afsnittet om den transcendentale æstetik i *Kritik der reinen Vernunft*:

“Hvordan er det nu muligt for en ydre anskuelse at være inkluderet i sindet og fremgå før objekterne, samtidigt med at objekternes begreb a priori kan bestemmes i denne anskuelse? Åbenbart ikke på anden måde end ved, at anskuelsen befinder sig i subjektet, som form for den ydre sans overhovedet. Subjektet besidder en formel beskaffenhed, der gør, at det kan afficeres af objekter, hvorved det umiddelbart skaffer sig en forestilling om disse, altså en anskuelse” (Kant, 1781,1787/2002, p. 67).

Rummet kan altså her ses som en omstændighed ved subjektet som gør det muligt at danne en forestilling om et objekt. Det vil altså sige at der er en betingende forbindelse imellem ‘tingen i sig selv’ og fænomenet. Kant mener således at rummet udgør mulighedsbetingelsen a priori for den ydre sans’ intuition af objekterne. Rummet som anskuelsesform skal således forstås som subjektets ‘formelle beskaffenhed’ og som sådan en betingelse ved selve objektet der ligger før anskuelsen.

På den anden side kan man også anskue Kants ‘tingen i sig selv’ som et grænsebegreb uden nogen årsagsforbindelse til fænomenet der dermed fremstår som det eneste vi reelt kan sige noget om. Denne fortolkning kan henføres til at Kant i *Kritik der reinen Vernunft* demonstrerer (1781,1787/2002, pp. 107-108) at man kun kan tale om årsag i forhold til allerede anskuede ting. Vi kan altså ikke her betragte ‘tingen i sig selv’ som årsag til tingens fremtræden for os da den ikke kan være rumlig. Man kan sige at Kants problem består i at han med sin transcendentalfilosofi internaliserer subjekt-objekt-problematikken og dermed efterlader et andet problem i forhold til de

transcendentale formers forbindelse til empiriske genstande. Han veksler således den kritiserede kartesianske subjekt-objekt-dualisme til en æstetisk dualisme der skelner imellem de transcendentale betingelser for det sansede objekt og de subjektive betingelser for sansningen, altså selve sansningens objektive og subjektive betingelser. Hos Kant kommer denne skelnen primært til udtryk i en klar adskillelse af teorien om sansningens mulighedsbetingelser i anskuelsesformerne rum og tid (den transcendentale æstetik) i *Kritik der reinen Vernunft* og teorien om kunst som refleksionen over den reelt erfarede sansning (den æstetiske dømmekraft) i *Kritik der Urteilskraft*. Det er i forhold til disse to perspektiver på sansningen at Freuds udgangspunkt i ubevidste drifter viser sig som modsætningsfyldt i tilgangen til kunst. Det er imidlertid netop denne transcendentalempiriske problematik man kan betragte som et udgangspunkt, ikke blot for udfoldelsen af Deleuzes kunstbegreb, men for en central del af hans filosofiske projekt. I sin kritik af Kant fokuserer Deleuze særlig på Kants forudsætning af en æstetisk fællessans. Overensstemmelsen mellem sansning og tanke er ifølge Kant mulig i kraft af indbildningskraftens syntese af de mangfoldige sanseindtryk og skematiseringen i forhold til forstandens begreber. Men som Deleuze peger på, gemmer der sig i denne syntese som Kant betegner som *sensus communis* (fællessans), en række problematiske antagelser eller fordomme omkring den ydre relation imellem sansning og tanke:

“Faktisk indebærer viden to ting som overskrider selve syntesen; det indebærer bevidsthed, eller mere præcist må repræsentationerne tilhøre en enkelt bevidsthed i hvilken de må være forbundet. Forestillingsevnen syntese i sig selv er overhovedet ikke selvbevidst. På den anden side indebærer viden en nødvendig relation til et objekt. Det som konstituerer viden, er ikke blot den handling med hvilken det mangfoldige syntetiseres, men den handling med hvilken den repræsenterede mangfoldighed er relateret til et objekt (genkendelse: Dette er et bord, dette er et æble, dette er sådan og sådan et objekt)” (Deleuze, 1963, pp. 20-21; egen oversættelse).

Deleuze peger således på at Kants transcendentale internalisering af subjekt/objekt-relationen bygger på en grundlæggende forudsætning af en ydre overensstemmelse mellem bevidstheden (cogito som grundlæggende subjektiv identitet) og det generelle objekt (objektiviteten som form for anskuelsen) der giver mulighed for erkendeevnernes samstemmighed i fællessansen. Kant forudsætter med andre ord en overensstemmelse imellem bevidsthedens enhed i et tænkende jeg og det sansede objekts helhed. Det tænkende jeg forbinder således det mangfoldige (sansningen) til et objekt i kraft af en generel form for objektivitet, og det generelle objekt stemmer overens med bevidsthedens enhed i det cogito der følger med enhver repræsentation af objektet. Ifølge Deleuze tegner Kant derigennem et dogmatisk billede af

tænkning som erkendelsens naturlige aktivitet der i kraft af sin harmoniske natur altid leder til sandhed som en 'sund' eller 'god sans'. Man kan her anføre at Freuds begreb om drift på mange måder kan fungere som en lignende kritik idet driften netop kan påstås at udgøre et produktivt mellemværende mellem sansningen som objektiv biologisk mulighedsbetingelse og det sansede objekt som reel subjektiv erfaring. Problemet er imidlertid at Freud ikke tager konsekvensen af dette produktive mellemværende. Frem for at holde fast i kunsten som netop et produktivt eller udvidende mellemværende mellem sansning og det sansede reducerer Freud kunsten, altså selve sansningen, til repræsentation for sansernes biologisk givne struktur. Kunsten og driften fastlåses med andre ord til et bestemt æstetisk udtryk i *Ødipus Rex* som dermed ender med at være semantisk ramme for definitionen af kunstnerisk kvalitet. Overordnet ligger samme tankefigur bag Deleuzes og Guattaris kritik af Freud i *L'Anti-Œdipe* (1972). En kritik der kort beskrevet angriber psykoanalysens reducere af begæret og den sociale organisering til et spørgsmål om familiens ødipale struktur. Psykoanalysens problem i forhold til beskrivelsen af drifter eller begær er således ikke dens udgangspunkt i *Ødipus Rex*, *Hamlet* eller Leonardos værker, men snarere forsøget på at privilegere eller universalisere allerede etablerede kunstneriske udtryk og dermed patologisere produktionen af andre muligheder for sansning. Som Deleuze og Guattari bemærker i *L'Anti-Œdipe*:

“Det er rimeligt at sammenligne den etablerede litteratur med en ødipal psykoanalyse fordi denne litteratur installerer sin egen form for overjag som er endnu mere skadelig end det uskreve overjag. Ødipus er faktisk litterær før psykoanalytisk” (Deleuze & Guattari, 1972, p. 159; egen oversættelse).

Freud indskriver sig således, ifølge Deleuze, i direkte forlængelse af et allerede etableret eller dominerende litterært udtryk der fungerer som en reducere af det litterære til en bestemt form for sansning. I dette perspektiv kan det derfor heller ikke betragtes som en tilfældighed at Freud foretrækker at forholde sig til litterære værker der udfolder sig i narrativt rationelle strukturer. I forhold til at lade sig påvirke af mere rendyrkede sanselige udtryk som eksempelvis musik forklarer Freud selv:

“Et rationalistisk eller måske analytisk anlæg i mig forhindrer mig i at blive bevæget af noget uden at vide hvorfor jeg bliver rørt, og hvad det er som berører mig” (Freud, 1914/1999, 10, p. 172; egen oversættelse).

Freud har med andre ord svært ved at forholde sig til kunst der ikke umiddelbart fungerer som identifikation eller repræsentation af en given subjekt-objekt-relation.

5. Transcendentalempirisme og æstetisk nødvendighed

Deleuzes modsvar til Kants æstetiske dualisme betegner han selv som en 'transcendentalempirisme'. I modsætning til både Kants æstetiske dualisme og Freuds udgangspunkt i ubevidste drifters struktur er Deleuzes ide om sansning hverken en forudsat identitet eller repræsentation, men snarere en fundamental forskel. I *Différence et répétition* (1968) giver Deleuze denne beskrivelse af sansningens rolle for tanken:

“Noget i verden tvinger os til at tænke. Dette noget er et objekt frembragt af et fundamentalt møde, ikke genkendelse. Mødet kan være med Sokrates, et tempel eller en dæmon. Det kan begribes i forskellige affektive tonaliteter; beundring, kærlighed, had, smerte. I hvilken som helst tonalitet er dets primære karakter imidlertid at det kun kan sanses. Det er på denne måde at det adskiller sig fra genkendelsen. Thi i genkendelsen er det sanselige på ingen måde det som kun kan sanses, men det som relaterer direkte til sanserne i et objekt der kan huskes, forestilles eller opfattes” (Deleuze, 1968, p. 182; egen oversættelse).

Betingelserne for tanken skal altså ikke findes i hvad det er muligt at repræsentere generelt, men i det reelle møde med sansningens differentielle eller modstridende grundlag. Sanseerfarens betingelser er med andre ord ikke et spørgsmål om et genkendeligt objekts kvaliteter, men det fundamentale møde med modstridende sansninger. I Deleuzes omstøbning af Kants transcendentale tænkning er det således ikke det sande og det gode – som etablerede, genkendelige, subjektive størrelser – der danner udgangspunktet for en æstetisk overensstemmelse, men derimod en grundlæggende forskel i det æstetiske der skaber grundlaget for tænkningen og fænomenerne som sådan. Der gives altså ikke nogen generelle mulighedsbetingelser for objektet i perceptionen, men kun gensidig determinering af objektet i modstridende sansningers partikulære møde og aktualisering i det som Deleuze betegner som *intensitet*.

“Mellem det intensive og tanken er det altid i kraft af intensitet at tanken kommer til os. Sensibilitetens privilegering som oprindelse fremstår i det faktum at det som i mødet frembringer sansningen, og det som kun kan sanses, er en og den samme ting” (Deleuze, 1994, p. 188; egen oversættelse).

Det er med dette differentielle og i høj grad nietzscheanske udgangspunkt i sansningen at Deleuze omstøber Kants transcendentale idealisme til en såkaldt transcendentalempirisme.

Empirisme skal her ikke forstås i traditionel forstand som en tænkning hvor al viden er udledt af erfaring – en definition som Deleuze afviser som

et svar uden et spørgsmål, idet empirismens mål ikke er at beskrive viden, men snarere subjektivitet. I Deleuzes fortolkning af empirismen der primært tager udgangspunkt i en særlig læsning af filosofien David Hume (1711-1776), er empirismen et spørgsmål om hvorledes konstituering af en verden af mening og kultur er mulig på baggrund af immanente principper i det givne samt at søge mulighedsbetingelsen i relationer der er ydre i forhold til ideerne. For Hume er den menneskelige natur og subjektiviteten således ikke givet, men konstitueret i en samling af ideer i eller for forestillingsevnen, og det empiristiske spørgsmål er så: "hvordan bliver sindet et subjekt? Hvordan bliver forestillingsevnen til en erkendeevne?" (Deleuze, 1980, p. 3). Empirismen forsøger således at forklare hvordan subjektet eller mening og kultur er mulig på baggrund af immanente principper givet i naturen. Ideerne er for empiristen således ikke repræsentationen af et universelt givet sammenhængende system for fornuften, men peger tilbage på en særlig konstituering eller skabelse i ydre relationer (hos Hume som associationisme og atomisme). Ifølge Deleuze har Humes tænkning som sådan heller ikke sandhed eller viden som sit primære objekt, men snarere udfoldelse af praktiske ideer for moralske, historiske og politiske spørgsmål. "Hume er frem for alt moralist, en politisk tænker og historiker," skriver Deleuze (1980, p. 17; egen oversættelse). Frem for at forudsætte en givet sammenhængende identitet repræsenteret ved ideerne så accepterer empirismen således forskellen i relationerne mellem ideernes meningsløse kausale natur som associationer på den ene side og meningsfuld menneskelig kultur som vaner eller struktur på den anden. Grundlæggende er menneskets erkendelse således ikke resultatet af en sammenhængende erkendeevnes repræsentationer af virkeligheden, men resultatet af et delirium. Deleuze konkluderer derfor også at "hvis sindet manifesterer sig som et delirium, er det fordi det først og fremmest og i sit fundament er galskab" (Deleuze, 1980, pp. 86-87; egen oversættelse). Erfaringens mulighed er altså ikke, ifølge Deleuze, et resultat af tankens sunde natur. Der er ikke et komplet system, syntese eller kosmologi der ikke er forestillet på baggrund af en grundlæggende forskel, inklusive sindet, som ikke i udgangspunktet huser en fornuft eller rationel karakter som primær kvalitet, men må skabes med udgangspunkt i en tilstand af kaos. På denne baggrund betragter Deleuze primært empirisme som en pluralistisk repræsentationskritisk tænkning – en tænkning der ikke reducerer forskellen til noget sekundært.

Deleuzes transcendentalempirisme er således transcendent idet udgangspunktet ikke er givet i en transcendent relation mellem subjekt og objekt, og den er empiristisk i den forstand at den søger at forklare forestillinger ud fra immanente principper, givet i selve den mangfoldige natur – altså at den ikke søger repræsentationen af universelle ideer.

Transcendentalempirisme betegner med andre ord en tænkning der ikke tager udgangspunkt i generelle ideer om allerede etablerede, ydre kendsgerninger, men søger ideernes oprindelse i relationer der er eksterne i forhold til

selve ideerne. Deleuzes transcendentalempirisme handler således ikke om at identificere de givne mulighedsbetingelser for en harmonisk eller sund tanke, men derimod at søge tænkningen og ideernes tilblivelse i selve sansningens væren. Ideen rummer således altid en forskel immanent som element for dens genese. Sansningens ide skal dermed ikke, ligesom hos Kant, forstås som en samlende transcendent helhed der betinger sansningens mulighed, men som produkt af en immanent skabelse der peger tilbage på dens oprindelse i en grundlæggende forskel. For Deleuzes transcendentalempiriske projekt indtager æstetikken således en markant anderledes rolle end hos Kant. Om den etablerede definition af æstetikken skriver Deleuze:

“Det er ejendommeligt at æstetikken (som videnskaben om det sanselige) er blevet funderet på det som kan repræsenteres i det sanselige. Det er sandt at det omvendte ikke er meget bedre, hvilket består i at trække den rene sanselighed fra repræsentationen og bestemme den som det der står tilbage når repræsentationen fjernes (f.eks. et modsætningsfuldt flow, en rapsodi af sansninger). Empirisme bliver i sandhed kun transcendent og æstetikken en apodiktisk disciplin når vi begriber det som kun kan sanses direkte i det sanselige, altså selve det sanseliges væren: forskellen, den potentielle forskel og forskel i intensitet som baggrund for kvalitativ diversitet” (Deleuze, 1968/1972, pp. 79-80; egen oversættelse).

Deleuze vender på denne måde Kants kritiske projekt på hovedet således at sansningens betingelser ikke skal findes i formerne for mulig erfaring, kategorierne og fællessansen, men derimod i den reale tilblivelse i det fundamentale møde med en immanent forskel, altså selve sansningens grænse i mødet med modstridende sansninger. Det er med andre ord ikke det mulige der betinger det reale, men det reale der viser sig som en skabelse af nye betingelser eller former for sansning, altså en udvidelse eller overskridelse af det sanseliges ide. Tænkningens grundlag viser sig således som en forskel i selve ideens tilblivelse der, ifølge Deleuze, ikke kan forstås ud fra en tilpasning til generelle ideer, men kun ud fra den partikulære forskel i sansningen som udgangspunkt for selve ideen. Forståelsen af sanseerfaring må derfor tage udgangspunkt i en genealogisk bestemmelse der ikke begrænser sig til det som er muligt at tænke generelt, men snarere som en sanselig udvidelse af grænserne for hvad der kan tænkes. Denne radikale omstøbning af Kants transcendentale tænkning gør således op med den æstetiske dualisme idet betingelserne for erfaring og sansning er sammenfaldende med sansningens væren i det fundamentale møde imellem modstridende sansninger. Deleuzes sammentænkning af Kants æstetiske dualisme bliver således også en forning af kunsten og æstetikken som videnskaben om det sanselige, og kunsten er således selve afsløringen af sansningens væren. Som Deleuze skriver:

“De to betydninger af æstetikken flettes sammen til et punkt hvor det sanseliges væren afslører sig selv i kunstværket, samtidig med at kunstværket fremstår som eksperimentering” (Deleuze, 1968/1972, p. 94; egen oversættelse).

Betingelserne for sansningen er ikke større end betingelserne for kompositionen af kunstværket. Kunstværket er med andre ord en udforskning af selve sansningens væren, altså præsentation af nye sansninger.

Deleuzes fremhævnning af kunsten som en blotlægning af sansningens væren, som passive synteser bag den aktive tænkning, vækker genklang i Freuds lovprisning af kunstværket som åbenbaring af det ubevidstes natur. Men hvor Freuds begreb om det ubevidste er fanget imellem det empiriske og transcendentale udgangspunkt i narrative fortolkninger af kunstværkers betydning, så tegner Deleuzes udgangspunkt i det transcendentalempiriske og sansningens væren et radikalt anderledes billede af det ubevidste og kunstens rolle for tænkningen. Kunstværket er her ikke et spørgsmål om sanserfaring eller en genfortælling af et universelt narrativ, men den rent umiddelbare og mangfoldige sansning. I Deleuzes læsning af Kant kan man således sige at den ontologiske uklarhed hos Freud snarere er et praktisk end et teoretisk problem der understreger sansningens eller det reales udgangspunkt i en forskel. Deleuzes tilgang til problemet står derfor også i kontrast til en fænomenologisk eller hermeneutisk læsning af Freuds psykoanalyse som bl.a. Ricoeur (1965) har foreslået. Hvor Freuds begreb om det ubevidste kan give anledning til fortolkninger af kunstværker der fokuserer på det intentionelle indhold, så udgør kunsten og sansningens væren omvendt et intensivt udgangspunkt for overhovedet at tænke hos Deleuze. Kunsten udgør således i sig selv en udforskning af sansningens transcendentale domæne og er som sådan en måde at tænke på der ikke allerede er givet i en forudsat bevidsthed eller ubevidst struktur.

6. Sansernes pædagogik

Netop fordi kunsten som produktion af sansninger altid er hinsides enhver repræsentation af en bestemt identitet eller struktur, finder man således ikke hos Deleuze, i modsætning til hos Freud, en tænkning eller teori *om* kunsten – et forsøg på at tillægge kunsten en bestemt universel betydning eller en referentiel funktion, men snarere et forsøg på at tænke *med* kunsten – altså lade begreberne møde kunstens intensive bevægelser. Dette skal ikke forstås således at kunstværker svarer på filosofiske eller videnskabelige spørgsmål, ligeså lidt som filosofien eller videnskaben løser kunstneriske problemer. Det er snarere således at kunstværket som præsentationen af en sansning, i forhold til det transcendentalempiriske udgangspunkt, også udgør

forudsætning for skabelsen af nye begreber. I Deleuzes forskelstænkning er betingelsen for at tænke *med* noget således altid forbundet med en modstridende relation eller møde, altså intensitet. Som sansninger der i sig selv ikke bærer nogen betydning eller refererer til noget uden for den æstetiske komposition (sammensætning af sansninger), er kunstværket ikke kunst i kraft af at være et genkendeligt eller retrospektivt objekt – en væren – men udgør snarere et *tegn* der kalder på skabelsen af nye sprog, nye tanker. Kunsten som skabelse af tegn viser sig især i Deleuzes læsning af forfatteren Marcel Proust (1871-1922). I *Proust et les Signes* (1964) skriver Deleuze således:

“Et kunstværk er mere værd end et filosofisk værk, eftersom det, der er indviklet i tegnet, er af en dybere karakter end alle de eksplicite betydninger. Det, som gør vold mod os, er rigere end alle frugterne af vores gode vilje eller af vores bevidste arbejde; og vigtigere end tanken er det, ‘som vækker tanken’” (Deleuze, 1964/2003, p. 52).

Den filosofiske kvalitet ved Prousts hovedværk *À la recherche du temps perdu* (1913-27) består således, ifølge Deleuze, i en opdagelse af tidens forskellige usynlige strukturer igennem tegnenes tilsynekomst. I modsætning til den traditionelle læsning af Prousts hovedværk som en afsøgning af fortiden igennem hovedpersonens ufrivillige erindringer læser Deleuze værket som en fremadrettet undersøgelse af tegnets pluralistiske natur hvis tilsynekomst er forbundet med forskellige strukturer i tid (spildt tid, tabt tid og genfundet tid) (Deleuze, 1964/2003, p. 25). Prousts arbejde giver således, ifølge Deleuze, et indblik i hvorledes tegnet så at sige produceres i tid igennem afkodningen af ufrivillige sanselige tegn. Deleuze skriver at “på sporet skal forstås i den strengeste betydning, som en ‘eftersøgning af sandheden’” (Deleuze, 1964/2003, p. 25). Tegnet som tidslig sammensat sansning viser sig i Prousts værk som en sandhed eller essens der ikke kan refereres til en erindring, et platonisk genskind af rene ideer, en kantiansk bevidstheds genkendelse eller en freudiansk repræsentation af noget allerede indtruffet. Igennem Prousts værk peger Deleuze i stedet på sandheden og tegnet som genstand for en læreproces.

“Tegnene er genstand for en tidslig læreproces, ikke for abstrakt viden. At lære er først og fremmest at betragte et stof, en genstand eller et væsen, som om det udsendte tegn, der skulle afkodes, fortolkes. Der findes ingen lærer, der ikke er ‘ægyptolog’ inden for et eller andet. Man bliver kun snedker ved at gøre sig modtagelig over for træets tegn, eller læge ved at gøre sig modtagelig over for sygdommens tegn” (Deleuze, 1964/2003, p. 26).

Det er netop denne modtagelighed eller sensibilitet over for tegnene at kunsten med sine sammensatte sansninger vækker eller kalder på tanken ved at frembringe de ellers usynlige sansninger i et materiale.

I forhold til malerkunsten refererer Deleuze blandt andet til den ekspresionistiske maler Paul Klees formulering af malerkunstens opgave: "Ikke at gengive det synlige, men at gøre synligt" (Deleuze, 1996, p. 39; egen oversættelse). Kunst er således ikke et spørgsmål om repræsentation, reproduktion eller formgivning, men derimod indfangelse, beherskelse og frembringelse af de modstridende kræfter der er sansningens mulighedsbetingelse. Ud fra denne transcendentalempiriske betragtning består kunstnerens opgave således i at gøre materialet i stand til at opnå denne kvantitative mængde af kræfter og så at sige holde sansningen, altså vibrere eller resonere uden at underlægge sansningen genkendelsens eller repræsentationens model. Kunstnerens opgave bliver således, ifølge Deleuze, at frembringe eller skabe usynlige kræfter (intensiteten).

"Dette er et problem som malere er meget bevidste om. Da fromme kritikere kritiserede Jean-François Millet (1814-1875) for at male bønder som bar et offertorium som en sæk kartofler, svarede Millet at vægten der var fælles for begge objekter var dybere end den figurative distinktion imellem dem. Som maler tilstræbte han at male vægtens kraft og ikke offertoriet eller kartoffelsækken. Og var det ikke Cézannes geni at underlægge alle malerkunstens teknikker til denne opgave; at gøre bjergenes foldende kræfter synlige, frøets spirende kraft, landskabets termiske kræfter etc.? Van Gogh opfandt endda solsikkefrøets ukendte kraft (Deleuze, 1996, p. 39; egen oversættelse).

Det er i dette fælles udgangspunkt i en skabelse af noget ikke før tænkt eller sanset, at Deleuze finder en pædagogisk relation mellem skabelsen af begreber og kunstens sansninger. Det nære slægtskab imellem sansning og tanke eller 'sansernes pædagogik' som Deleuze også betegner dette immanente forhold, baner således vejen for en skabende relation mellem kunstens sansninger og begreberne. Til at beskrive dette mellemværende imellem vores kropslige sanser og begrebslige ideer henter Deleuze blandt andet begrebet om 'kroppen uden organer' (Deleuze, 1972, p. 15) hos den franske dramatiker Antonin Artaud (1896-1948). 'Kroppen uden organer' bliver således betegnelsen for den tomme bevægelse af uendelig tilblivelse, altså produktionen af produktion, der som beskrevet i forhold til transcendentalempirismen har sit udgangspunkt i en grundlæggende forskel.

Det er netop denne afvisning af at tænke kroppen og sanserne som et universelt og statisk givet udgangspunkt der gør det muligt for Deleuze at tænke *med* kunsten og udvikle nye begreber på baggrund af nye sansninger, i modsætning til Freuds psykoanalytiske tænkning der overvejende må betegnes som en tænkning *om* kunsten. Som rent æstetisk anliggende udgør

kunsten derfor, ifølge Deleuze, en nødvendig disciplin for skabelsen af nye begreber. I *Qu'est-ce que la philosophie?* forfølger han og Guattari således også Nietzsches bemærkninger om en filosofisk *smag* som en åndsevne bestående af det endnu ubestemte begreb. Smagen er ifølge Deleuze en evne, der kan sammenlignes med kunstnerens smag for farver, "der ikke griber modererende ind over for skabelsen af farver."

"Smagen for farver vidner på én gang om den nødvendige respekt ved tilnærmelsen til dem og om den lange afventen der må gennemleves, men også om den grænseløse skabelse der får dem til at eksistere" (Deleuze, 1991/1996, p. 105).

Det samme gælder for skabelsen af begreber. Netop fordi skabelsen af begreber er fri og uafhængig i forhold til det allerede etablerede eller bestemte, "kalder [det] på en smag som modulerer den" (Deleuze, 1991/1996, p. 105). Sammensætningen af kunstværkets materialer såvel som begrebet fordrer således en smag for de ubestemte, intensive relationer imellem dets komponenter. Som når Deleuze for eksempel betragter Descartes' *cogito* som en samling af tre komponenter; at tvivle, at tænke og at være (Deleuze, 1991/1996, pp. 45-48). Sammensætningen af komponenterne er rent intensiv, altså udelukkende et ubestemt; der sker noget interessant imellem forskellige komponenter. "Selv Descartes har sin drøm" (Deleuze, 1991/1996, p. 64), bemærker Deleuze med henvisning til at Descartes blandt andet henter sin 'smag' for en ny videnskabelig metode igennem en række drømme. Det er altså, ifølge Deleuze, "ikke ud fra fornuftige eller velovervejede grunde at et givet begreb skabes eller givne komponenter vælges," men snarere en skærpet smag for det velskabte begreb (Deleuze, 1991/1996, p. 105). Deleuzes mellemværende med kunsten kan således i høj grad betragtes som en måde at udvikle en smag for begreberne på, altså at skabe prægnante begreber i forhold til de partikulære sansninger. Sansernes pædagogik betyder med andre ord at tænkningen ikke kan nøjes med at bestemme og kategorisere kunsten i forhold til eksisterende begreber, men i relation til skabelsen af nye begreber må forholde sig åbent og være modtagelig over for kunstens præsentation af sansninger og det fundamentale møde i tankens grundlæggende forskel.

"At være modtagelig for tegn, at betragte verden som noget, der skal afkodes, det er uden tvivl en gave. Men denne gave risikerer at forblive begravet i os, hvis ikke vi foretager de nødvendige sammenstød; og disse sammenstød forbliver uden effekt, hvis ikke det lykkes os at overvinde visse færdigsyede overbevisninger" (Deleuze, 1964/2003, p. 49).

I modsætning til Freud kan Deleuze altså ikke nøjes med at modtage kunstværker i forhold til generelle og færdigsyede kategorier, men må i kraft af de

differentielle relationer i selve værket (sansningen) skabe nye planer hvorpå nye begreber kan bringes i spil. For Deleuze kan begrebet kunst således ikke udledes fra en forudsætning af generelle og abstrakte kategorier, men kun igennem den reelle produktion af sansninger der finder sted i partikulære værker. I tråd med det transcendentalempiriske udgangspunkt viser tænkningens relation til forskellige kunstværker sig således ikke som en given metode eller kunstteori, men som en nødvendig forudsætning for skabelsen af begreber hos Deleuze. Som illustreret ved Deleuzes anvendelse af Prousts værk i undersøgelsen af tegnets natur danner denne tilgang således grundlaget for kunstværkets meget direkte og nødvendige karakter i begrebsdannelsen hos Deleuze. Ligesom Freud henter sine begreber om den menneskelige psyke i værker som for eksempel *Oedipus Rex* og *Hamlet*, så henter Deleuze blandt andet sine begreber om tid og tegn i Prousts værker og om sansning og krop i maleren Francis Bacons og dramatikeren Antonin Artauds værker. Netop fordi kunsten ikke repræsenterer eller symboliserer, men snarere udgør en produktion af sansninger der ikke refererer til andet end det som værket sætter i værk, bliver konkrete kunstværkers produktion, ifølge Deleuze, en vigtig forudsætning for tænkningen af begreber. Tænkningens primære rolle er således ikke at katalogisere kunsten ud fra generelle eller givne principper, men at skabe begreber der kan møde de sansninger eller tegn kunstværkerne præsenterer, altså at skabe værkernes partikulære sansninger som nye tanker og begreber. Tidens forskellige strukturer i spildt tid, tabt tid og genfundne tid der ifølge Deleuze udgør grundlaget for den litterære komposition i Prousts værk *À la recherche du temps perdu*, fungerer på denne måde hos Deleuze som grundlag for sammensætning af et nyt begreb om tegnenes natur.

Modsætningsforholdet imellem neurotisk regression og fremadrettet sublimering der som beskrevet kommer til udtryk i Freuds kunstanskuelser, er hos Deleuze erstattet af et fokus på de reale betingelser for skabelse der altid peger fremad. Denne fremadrettethed er imidlertid ikke sublimering der i sig selv refererer tilbage til en bestemt infrastruktur i det ubevidste. Det ubevidste kan med andre ord ikke betragtes som en bagvedliggende helhed, ødipal struktur eller væren der kan refereres tilbage til, men en tilbliven der må skabes i selve værket. Som ren sansning udgør kunstværket således en helhed der som beskrevet ikke forsøger at fremkalde en genkendelse eller repræsentation, men derimod tilstræber at skabe monumenter over den rene tilbliven igennem sammensætningen af sansninger. I Deleuzes tænkning er det ubevidste i kunsten således ikke bundet til et erindret, oplevet eller allerede sanset materiale og dets sublimering som hos Freud, men til selve skabelsen af det erindrede eller oplevede i sammensætningen af nye sansninger.

7. Konkluderende bemærkninger: Psykologi *med* eller *om* kunsten

Med fremstillingen af kunstens forskellige roller i henholdsvis Freuds og Deleuzes tænkning har jeg forsøgt at pege på en frugtbar relation imellem sansning og skabelsen af begreber som jeg mener, er oplagt at forfølge i et kunstpsykologisk perspektiv. Man kan sige at kunsten hos Freud overvejende er forbundet med sanse-lighed, altså en genkendelse eller refleksion af primære sansninger, mens det hos Deleuze omvendt er kunsten der skaber selve sansningen, defineret som det der kun kan sanses. Deleuzes filosofis nære forbindelse til kunsten refererer på denne måde også til begrebernes nødvendige udgangspunkt i en æstetisk modtagelighed eller sensibilitet der fordrer at lægge allerede givne begreber på hylden. Med hensyn til Deleuzes forhold til kunsten er denne anskuelse i sig selv udtryk for en modtagelighed over for kunstnerens fornemmelse for de ubevidste skabende processer der er fælles for enhver tænkning af begreber, videnskab eller kunst. Man kan sige at Deleuzes tænkning på dette punkt tager konsekvensen af den uadskillelighed imellem kunst og tanke der viser sig som grundlæggende hos Freud. På denne måde fremstår Deleuzes tænkning som en oplagt mulighed at forfølge som en psykologi *med* kunsten snarere end *om* kunsten. Ved at tage konsekvensen og sætte kunsten i midten af den psykologiske tænkning, opnår vi ikke blot at blive klogere på kunstens psykologiske betydning, men også at udvikle mere prægnante psykologiske begreber.

REFERENCER

- Borch-Jacobsen, M. (1982). *Le Sujet freudien*. Paris: Editions Flammarion.
- Deleuze, G. (1980). *Empirisme et Subjektivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*. 3rd ed. Paris: Presses Universitaires de France. Originaludgave 1953.
- Deleuze, G. (1972). *Différence et répétition*. 2nd ed. Paris: Presses Universitaires de France. Originaludgave 1968.
- Deleuze, G. (1996). *Francis Bacon. Logique de la Sensation*. 4th ed. Paris: Éditions de la différence. Originaludgave 1981.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1996). *Hvad er filosofi?* Oversat af Carsten Madsen. København: Gyldendal. Originaludgave på fransk 1991.
- Freud, S. (1999). *Studien über Hysterie. Gesammelte Werke I.* (75-312). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. Originaludgave 1885.
- Freud, S. (1974). *Metapsykologi I*. Oversat og redigeret af Ole Andkjær Olsen, Børge Kjær & Simo Køppe. København: Hans Reitzels Forlag.
- Freud, S. (1999). *Der Dichter und das Phantasieren. Gesammelte Werke VII.* (213-223). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. Originaludgave 1908.
- Freud, S. (1999). *Der Moses des Michelangelo*. Freud, S. (1999). *Gesammelte Werke VII* (171-201). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. Originaludgave 1914.
- Freud, S. (1999). *Kulturens Byrde*. 3rd ed. Oversat af Conrad Raun. København: Hans Reitzels Forlag. Originaludgave på tysk 1929.

- Freud, S. (1990). *Leonardo – en barndomserindring hos Leonardo da Vinci*. Oversat af Georg Rona. København: Hans Reitzels Forlag. Originaludgave på tysk 1910.
- Freud, S. (1994). *Psykoanalyse. Samlede forelæsninger*. Oversat af Mogens Boisen. København: Hans Reitzels Forlag.
- Gay, P. (1998). *Freud: a life of our time*. New York & London: W.W. Norton & Company.
- Kant, I. (2002). *Kritik af den rene fornuft*. Oversat af Claus Bratt Østergaard. Frederiksberg: DET lille FORLAG. Originaludgave på tysk 1781 og 1787.
- Potolsky, M. (2006). *Mimesis*. New York: Routledge.
- Ricoeur, P. (1965). *De L'intertretation. Essai sur Freud*. Paris: Éditions du Seuil.