

## DEN ÆSTETISKE OPLEVELSE

Bjarne Sode Funch

*Den æstetiske oplevelse er et af kunstpsykologiens centrale temaer. Nogle af forskningens seneste forsøg på at definere den æstetiske oplevelse fremstilles og tages som udgangspunkt for en differentieret fænomenologisk beskrivelse. Den æstetiske oplevelse som transcendent fænomen i forbindelse med billedkunst bestemmes som en oplevelse, der udmærker sig visuelt ved en enestående og integreret formfuldendthed, hvis fremtræden er karakteriseret af usædvanlig klarhed og eksistentiel prægnans. Oplevelsens emotionelle aspekt overskrider kunstbetragterens almindelige følelsesregister ved at manifestere en ny følelses kvalitet, som optræder sammen med en transcendent lystfølelse. Endelig bestemmes oplevelsens fokus som værende spirituelt reflektivt, hvilket betyder at betragterens personlighed indgår som en integreret del af perceptionsprocessen. Det konkluderes, at den fænomenologiske beskrivelse af den æstetiske oplevelse vidner om et usædvanligt eksistentielt engagement.*

Kunstpsykologiens forskningstema er menneskets engagement i kunsten. Det omfatter både kunstnerens skabende og formidlende virksomhed og kunstmodtagerens påskønnelse af de skabte kunstværker. Selv om kunstens psykologi – også kaldet psykologisk æstetik – har en historie, der går ligeså langt tilbage i tiden som psykologien selv og omfatter utallige studier af forskellige teoretiske orienteringer, så er der et centralt område, nemlig den æstetiske oplevelse, der er blevet forskningsmæssigt forsømt. Dette betyder ikke, at kunstmodtagerens reaktioner på kunst er ladet upåagtet; men at kunstoplevelsens fænomenologiske karakter ikke har tiltrukket større interesse. Nogle af de seneste forsøg på en fænomenologisk bestemmelse af den æstetiske oplevelse vil i det følgende blive fremstillet og diskuteret med henblik på formulering af en mere præcis og fyldestgørende beskrivelse. Fremstillingen vil primært beskæftige sig med den æstetiske oplevelse i forbindelse med billedkunstneriske værker.

### Æstetisk lystfølelse

De menneskelige reaktioner på kunst er et centralt tema for den psykologiske æstetik, og selv om den fænomenologiske analyse ikke har vundet større indpas, findes der flere forskellige bestemmelser af kunstoplevelsens karakter.

Den eksperimentelle æstetik har siden Gustav Theodor Fechners (1876) epokeyørende forsøg med »det gyldne snit« fortrinsvis beskæftiget sig med harmoniske proportioner og farvekombinationer. Æstetiske vurderinger og præferencer lægges til grund for forskningens resultater, mens oplevelsen i sig selv reduceres til et spørgsmål om at føle behag. Denne lystfølelse betragtes oftest som en generel og uspecificeret emotion, der ikke udelukkende optræder i forbindelse med at opleve noget smukt. I enkelte tilfælde defineres lystfølelsen som den almene kerne i en række forskellige følelseskvaliteter.

Inden for nyere eksperimentel æstetik, som introduceret af D. E. Berlyne (1971), er motivationelle forhold i centrum og begrebet »arousal« anvendes til beskrivelse af den menneskelige reaktion på kunst. Arousal, som angiver menneskets psykofysiologiske aktivitetsniveau, forbindes med mange forskellige kropslige og psykologiske fænomener uden at disse gøres til genstand for en nærmere bestemmelse, og derfor får kunstoplevelsen heller ikke inden for dette område nogen differentieret beskrivelse.

Æstetikken vandt ikke større interesse blandt gestaltpsykologien grundlæggere, men har siden gennem Rudolf Arnheims forskning fået en betydelig position. Arnheims (1974) opfattelse er, at visuelle kvaliteter i kunstværket stimulerer indre spændinger hos kunstbetragteren. Disse spændinger opleves, afhængigt af betragteres psykiske konstitution, som værende enten behagelige eller ubehagelige. Arnheim (1986, 226) påstår, at kunstoplevelsen indeholder betydelig flere nuancer end hvad der kan beskrives i emotionelle termer, men afholder sig iøvrigt fra en yderligere redegørelse.

Den psykoanalytiske forskning inden for det æstetiske område, som indledes med Sigmund Freuds (1910) biografiske studie af Leonardo da Vinci, koncentrerer sig primært om den skabende proces. Kunstmodtagerens psykologi har ikke vundet tilsvarende interesse, men udledes ofte af den kreative dynamik. Én opfattelse er, at kunsten giver mulighed for at tilfredstille libidinøse ønsker, som uden for kunstens fantasiverden er forhindret af konkrete omstændigheder eller moralske hæmninger (Freud, 1911, 236). En anden opfattelse er, at kunsten giver mulighed for at genvinde kontrol over psyken i tilfælde af, at den er truet af opstemte instinktuelle drifter (Kris 1952, 45). Begreber som »katarsis« og »sublimering« er hyppigt anvendt i disse sammenhænge uden dog at bidrage til den fænomenologiske beskrivelse af kunstoplevelsen med andre karakteristika end lystfølelse.

Med nogle ganske få undtagelser er det først med Abraham H. Maslow's studier (1968) af højdepunktsoplevelser (peak-experiences), at en fænomenologisk beskrivelse af kunstoplevelsen kommer på tale. Højdepunktsoplevelse er ikke udelukkende et æstetisk fænomen, men optræder også i mange andre sammenhænge, der intet har med kunst at gøre. Alligevel lægger Maslow grundlaget for en fænomenologisk metodologi, som får afgørende indflydelse på Robert Panzarella i et første forsøg på at beskrive kunstoplevelsen ud fra et fænomenologisk synspunkt.

## Æstetisk højdepunktsoplevelse

Panzarellas arbejde (1980) tager udgangspunkt i en spørgeskemaundersøgelse, hvis primære sigte er at få deltagerne til at beskrive en »intens frydefuld oplevelse« i forbindelse med at lytte til musik eller se på billedkunst. Formålet med undersøgelsen er at definere den æstetiske oplevelse i fænomenologiske termer og at undersøge om dominerende aspekter i en persons æstetiske oplevelse refererer til bestemte personlighedstræk. Panzarella indsamler 103 besvarelser, hvoraf omkring halvdelen referer til billedkunst og den anden halvdel til musik. De fleste besvarelser følges op med et interview.

Panzarellas analyser af det indsamlede materiale er inspireret af Mar-ghanita Laskis (1961) arbejde med ekstase-oplevelser. En væsentlig forskel er dog, at Panzarella forsøger at operere med forholdsvis brede kategorier, mens Laskis resultater fremstilles betydeligt mere detaljeret. Panzarella konkluderer, at den æstetiske oplevelses fænomenologi kan beskrives i tre faser og ved hjælp af fire hoveddimensioner, hvoraf en af dimensionerne oftest vil være dominerende. De fire dimensioner kaldes henholdsvis: *Renewal ecstasy*, *motor-sensory ecstasy*, *withdrawal ecstasy* og *fusion-emotional ecstasy*.

*Renewal ecstasy* betegner oplevelser, hvori verden fremstår som værende i nyt lys. Ting fremtræder for eksempel smukkere eller bedre end de nogensinde har gjort før. Panzarella giver følgende beretning som eksempel på en *renewal ecstasy*:

Immediately I lost my tired feelings. I found the colors as something great, profane; I experienced looking at the colors mainly in my thoughts. Except for the moment that my tiredness was gone I was not further aware of my body. I had the feeling of being more myself. I had the urge for activity. I would have wanted to paint, instead I looked at more pictures. I felt light, apart from regular, daily routine thinking. [Afterwards] I wanted to be alone and recollect the colors I saw. Emotionally I felt more balanced, objective, and I worked more easily.

*Motor-sensory ecstasies* består af oplevelsen af fysiske eller quasi-fysiske reaktioner. Det kan dreje sig om kropslige bevægelser, fysiologiske ændringer så som øget puls og hjerteslag eller blot en fornemmelse af for eksempel at »svæve« eller at føle sig »høj.« Panzarella konstaterer, hvad der synes ganske oplagt, at sådanne oplevelser optræder langt hyppigere i forbindelse med musik end med billedkunst.

Den tredje kategori er *withdrawal ecstasies*, som refererer til oplevelsen af at miste kontakten til både de fysiske og de sociale omgivelser. Opmærksomheden er udelukkende koncentreret på kunstværket uden tanke

på noget som helst andet. Følgende oplevelse i forbindelse med et af Matis-ses papirklip er et eksempel på en *withdrawal ecstasy*:

Complete respect. The beauty of the form completely overpowered me. I could not walk away from it. Its beauty brought me very close to tears. I couldn't speak (a friend had been speaking to me). My eyes followed every curve of the work. Drained. After about one-half hour of not moving my friends got quite impatient and began to leave. I almost desperately tried to capture every detail in my mind and upon leaving ran back to see it again for a minute. [Afterwards I was] extremely withdrawn from everyone. I felt very moved; not joyous – more sadness.

Den fjerde og sidste kategori af æstetiske højdepunktsoplevelser er *fusion-emotional ecstasies*, som betegner oplevelsen af at blive opslugt i kunstværket. Sådanne oplevelser, konstaterer Panzarella, er specielt forbundet med emotionelle reaktioner. En typisk beretning fra denne kategori lyder som følgende:

It was a painting of Joan of Arc. I don't recall the painter. But I remember that I found it hard to believe that she wasn't real. Her face struck me at first. I felt pulled into it. I wanted to share the experience but it was so intensely personal that it could not be shared. I felt a kind of private frustration. As the experience developed I moved or tried to move away from St. Joan to her surroundings. But she almost walked out of the painting. It was as if she had been waiting for me. I felt somehow spiritually tied to this work of art and was very reticent to leave. I think I had selfish feelings as if the painting belonged to me and no one else shared it unless they truly could become one with it. At the same time I was certain no one else was capable of this but me. What happened afterwards, I don't know. I can't remember. I think I felt special, peaceful, for a short while. I was separated from those around me.

Panzarella konstaterer, at en æstetiske oplevelse almindeligvis indeholder træk fra flere end en af disse fire dimensioner, men at en af dem oftest vil være dominerende. Derudover konstaterer han, at uanset hvilken kategori en æstetiske oplevelse tilhører, kan den opdeles i tre faser. En startfase, der ofte er kognitivt orienteret i form af analytisk interesse eller vurdering. Selv-forglemmelse optræder også i startfasen, men fortsætter gennem de følgende to faser. I anden fase eller klimaksfasen rapporteres fysiologiske og kropslige ændringer. Ved oplevelse af billedkunst optræder tillige eksempler på tab af tids- og rumfornemmelse. Slutfasen er domimeret af emotionelle aspekter og oplevelsen af at have undergået personlig forandring.

Panzarellas væsentligste bidrag til beskrivelsen af den æstetiske oplevelse består i formulering af de fire omtalte dimensioner, som enten kan betragtes

som kategorier af forskellige æstetiske oplevelser eller som dimensioner til fænomenologisk beskrivelse af den enkelte æstetiske oplevelse. Selv om Panzarella tilsyneladende foretrækker at betragte det som forskellige kategorier, fordi et sådant udgangspunkt åbner for muligheden af at relatere forskellige oplevelsestyper til forskellige personlighedstyper, tyder hans resultater mere på, at der er tale om forskellige oplevelsesaspekter, der optræder side om side i den samme oplevelse uden at de nødvendigvis alle fire behøver at være til stede i enhver æstetisk oplevelse. Uanset hvordan man vælger at betragte Panzarellas kategorier, så har hans fremgangsmåde uheldige konsekvenser for hans resultater. Væsentlige nuancer i det empiriske materiale går tabt ved forsøget på at kategorisere, og det endelige resultat bliver en beskrivelse af den æstetiske oplevelse, som er mindre nuanceret end Laskis (1961) og Maslows (1968) beskrivelse af henholdsvis ekstase-oplevelser og højdepunktsoplevelser uden at fastslå noget, der karakteriserer den æstetiske oplevelse specifikt.

En væsentlig svaghed ved Panzarellas beskrivelse af den æstetiske oplevelse er, at den ikke indeholder noget forsøg på at bestemme oplevelsens individuelle karakter. Det synes således åbenbart, at en æstetisk oplevelse med Picassos *Guernica* må være forskellig fra en lignende oplevelse med Leonardo da Vincis *Mona-Lisa*, men Panzarella overser dette fænomenologiske aspekt.

## Kunstoplevelsens terminologi

Den metodiske fremgangsmåde i Martin S. Lindauers (1981) undersøgelser af den æstetiske oplevelse adskiller sig væsentligt fra Panzarellas spørgeskemaundersøgelse, selv om de begge benytter sig af en fænomenologisk metodologi. Lindauer anvender selv-deskriptive ordlister i bestræbelse på at finde et alternativ til såvel den introspektive metode og den eksperimentelle metode, som han mener er henholdsvis for subjektiv og for objektiv til at beskrive den æstetiske oplevelse på en tilfredsstillende måde.

En af de anvendte ordlister i Lindauers undersøgelser blev fremstillet i samarbejde med en gruppe studerende på et undervisningshold i kunstpsykologi. De studerende blev anmodet om at opføre alle de ord, som de forestillede sig, at folk ville bruge til at beskrive deres æstetiske oplevelser; det vil sige ord, som refererer til folks tanker og følelser, når de ser på et maleri, lytter til et stykke musik, ser et skuespil eller går en tur i skoven. Resultatet blev en ordliste på over 100 forskellige beskrivende ord.

I selve undersøgelsen deltager 58 studerende, som efter et interview omhandlende æstetiske følelser og aktiviteter blev forelagt ovennævnte ordliste og spurgt om at udvælge de ord på listen, som er beskrivende for deres æstetiske oplevelser. For at reducere antallet af ord til de mest beskrivende blev deltagerne anmodet om at udvælge de ti vigtigste. På

grundlag af det samlede materiale konstaterer Lindauer, at følgende termer er de mest anvendte til beskrivelse af den æstetiske oplevelse:

admiration	moved
amazement	mysterious
appreciation	overwhelming
bliss	pleasurable
contemplative	relaxing
contentment	satisfaction
energy	serenity
enjoyment	stimulation
excitement	tension
fascination	tranquility
insight	transcendence
intrigued	unity
laughter	uplifted
love	

Lindauer opdeler disse ord i fire kategorier med henholdsvis et energivækkende, beroligende, kognitivt eller emotionelt indhold og konstaterer, at ord fra den emotionelle kategori er de mest anvendte til beskrivelse af den æstetiske oplevelse. Denne konklusion fremsættes dog med det forbehold, at flere af de emotionelle udtryk, som for eksempel *admiration*, *appreciation* og *satisfaction*, samtidig indgår i en af de andre kategorier.

Lindauers andet forsøg på at udarbejde en beskrivelse af den æstetiske oplevelse tager udgangspunkt i en allerede standardiseret ordliste, kaldet *Gough Adjective Checklist*, som består af 300 adjektiver. Denne ordliste er oprindeligt udarbejdet med et diagnostisk formål og uden relation til psykologisk æstetik; men Lindauer finder, at den også er velegnet til beskrivelse af den æstetiske oplevelse. Syv studerende fra et kursus i kunstpsykologi deltager i undersøgelsen, og deres opgave består i at udvælge de ord på listen, som de mener beskriver deres egne æstetiske oplevelser, eller som de forestiller sig, at andre folk ville anvende til beskrivelse af deres æstetiske oplevelser. Resultatet angiver i alt 88 forskellige ord, hvoraf det følgende udvalg er de hyppigst anvendte:

appreciative	organized
artistic calm	original
dreamy	peaceful
emotional	pleasant
energetic	polished
excitable	precise
forceful	reflective
idealistic	relaxed
imaginative	resourceful

individualistic	sensitive
ingenious	sentimental
insightful	spontaneous
inventive	unconventional
natural	warm

Lindauer konstaterer, at relativt få ord (*appreciate, energy, excitement, insight og relaxed*) er sammenfaldende med det tidligere udvalg af beskrivende ord, hvilket han tillægger forskellen i fremgangsmåde. En anden væsentlig forskel er, at kognitivt orienterede begreber dominerer i dette udvalg, mens det første udvalg overvejende bestod af emotionelt ladede ord. Lindauer tillægger heller ikke denne forskel nogen større betydning og nævner blot, at de to undersøgelser reflekterer to typiske overbevisninger inden for det æstetiske fagområde.

Lindauers endelige konklusion er, at en beskrivelse af den æstetiske oplevelse kræver mere end en og måske op til fire forskellige typer af ord, hvis man skal gøre sig håb om en dækkende beskrivelse.

Resultaterne fra Lindauers undersøgelser giver et første indtryk af, hvor differentieret en beskrivelse af den æstetiske oplevelse nødvendigvis må blive. De konkrete resultater virker derimod ikke så overbevisende, fordi undersøgelserne er behæftet med en lang række svagheder vedrører både tilrettelæggelse og fremgangsmåde. Det er således en afgørende svaghed, at Lindauer ikke skelner mellem den æstetiske oplevelses fænomenologiske fremtrædelsesform og dens almene karakteristik og derfor heller ikke får deltagerne i undersøgelserne til at foretage en sådan skelnen. Resultatet er, at de udvalgte ord er en blanding af beskrivende og karakteriserende begreber. Forsøger man at overveje de begreber, som beskriver den æstetiske oplevelses fænomenologiske fremtrædelsesform, opdager man tillige, at de alle ligger på et så højt abstraktionsniveau, at de ikke definerer noget specifikt ved den æstetiske oplevelse.

## Flow – den optimale kunstoplevelse

Det hidtil mest overbevisende forsøg på at beskrive den æstetiske oplevelse på grundlag af indsamlede beretninger er udført af Mihaly Csikszentmihalyi og Rick E. Robinson (1990). Deres beskrivelse tager udgangspunkt i en interviewundersøgelse med deltagelse af 57 ansatte på forskellige kunstmuseer og -samlinger. Deltagerne anses som værende særligt kyndige på kunstoplevelsens område både på grund af deres faglige uddannelse inden for kunstområdet, og fordi de i det daglige arbejder med at identificere, fortolke og vurdere billedkunstneriske værker.

Csikszentmihalyi og Robinson konstaterer, at oplevelsen af billedkunst har nogle væsentlige lighedspunkter med oplevelser knyttet til udøvelse af sport og andre fritidsaktiviteter. I tidligere studier af sådanne aktiviteter

beskriver Csikszentmihalyi (1975) et fænomen, som han kalder »flow.« Flow er betegnelse for en oplevelse, der ofte knytter sig til en aktivitet, der udføres for aktivitetens egen skyld. Det er oplevelsen af, at noget forløber let og ubesværet, selv om aktiviteten kræver veludviklede færdigheder. Oplevelsen forbindes med en særlig følelse af harmoni og velbehag. Selv om Csikszentmihalyi næppe var direkte inspireret af den amerikanske filosof Monroe C. Beardsley under sine første studier, så har hans beskrivelse af flow mange lighedspunkter med Beardsleys (1982) beskrivelse af den æstetiske oplevelse. Csikszentmihalyi (1975, 38-48) opregner fem forskellige karakteristika, som kendetegner flow:

*Merging of action and awareness:* Opmærksomheden er entydigt koncentreret om den pågældende aktivitet. Under perception af billedkunst for eksempel er bevidstheden således udelukkende beskæftiget med det pågældende kunstværk, uden at beskueren samtidig er opmærksom på sig selv og sin egen aktivitet. Man taler ofte om at være »opslugt« i en aktivitet eller følelsen af, at tingene sker helt af sig selv. Så snart forstyrrende elementer bryder koncentrationen ophører flow-oplevelsen.

*Centering of attention on a limited stimulus field:* Opmærksomheden er begrænset til det område, som berører selve aktiviteten, og alt andet er udelukket fra bevidstheden. Det vil sige, at kunstværket er i fokus, når det drejer sig om kunstoplevelse. Denne afgrænsning af bevidstheden betyder tillige, at oplevelsen er koncentreret om situationen her og nu, uden erindring om fortiden og uden tanke om hvad fremtiden vil bringe.

*Loss of ego:* Flow-oplevelsen er uden selv-bevidsthed. Der synes ingen tvivl om egen tilstedeværelse og brug af fulde potentialer under flow-oplevelsen, men bevidstheden er fokuseret udelukkende på aktiviteten og ikke sig selv som person. Det vil med andre ord sige, at man oplever at være i fuld kontakt med sig selv, både kropsligt og mentalt, men uden at dette selv er i bevidsthedens fokus. Samtidig opstår en følelse af at blive forenet med omgivelserne. Der synes således ikke at være den almindelige adskillelse mellem sig selv som person og de omgivelser oplevelsen er koncentreret om under flow-oplevelsen.

Csikszentmihalyi (1990, 65) nævner, at selv-bevidstheden vender tilbage med fornyet styrke efter flow-oplevelsen. Det er som om, hævder han, at selv-forglemmelse er en nødvendighed for at opbygge en stærk selv-bevidsthed. Hans forklaring er, at når man gennem udfordringer tvinges til at yde sit bedste, udvikler man også sine færdigheder, og derfor er det et ny og beriget selv, der opstår efter en flow-oplevelse.

*Control of action:* Der er en oplevelse af at have kontrol over situationen, uden at opmærksomheden er rettet mod denne kontrol i sig selv. Det er en fornemmelse af, at ens færdigheder er tilstrækkelige til at overvinde



de udfordringer, som man står overfor. At man for eksempel er i stand til at gennemskue kunstværkets kompleksitet. Det er tillige en fornemmelse af at være fri for de bekymringer, som ofte karakteriserer den daglige tilværelse.

I en senere beskrivelse af flow kommer Csikszentmihalyi (1990, 50) ind på, at følelsen af udfordring er en forudsætning for flow. Hvis en person ikke har de nødvendige færdigheder til at spille skak eller se på et kunstværk, vil vedkommende heller ikke føle sig udfordret. Kun i tilfælde af at udfordringen opleves som svarede til ens kapacitet, vil der være mulighed for flow.

*Clear goals and feedback:* Der er ingen tøven eller usikkerhed under flow-oplevelsen. Det ligger på forhånd klart, hvad aktiviteten går ud på, og man får hurtigt en fornemmelse af, om man gør det rigtige eller forkerte. Men der foretages ingen direkte evaluering under selve oplevelsesforløbet. Oplevelsen af et kunstværk adskiller sig fra de fleste andre aktiviteter, som er kendt for at befordre flow, ved at kunstværket ikke ændrer sig i løbet af oplevelsen. Når det alligevel er en proces, der ligner flow fra andre aktiviteter, så er det fordi kunstværker som udfordring stimulerer til iagttagelser, tanker, følelser og kommunikation, som ikke kun er betragterens egne, men også kunstnerens, kulturens eller tidsperiodens iagttagelser, tanker, følelser og udsagn.

Csikszentmihalyi (1990, 66) nævner desuden, at tidsoplevelsen ændres under den optimale oplevelse. Det er ofte som om tid slet ikke eksisterer, hvilket betyder, at efter flow-oplevelsen er der oftest ingen fornemmelse af, hvor længe den har varet.

Den optimale oplevelse er »autotelic«, hævder Csikszentmihalyi. Det vil sige, at oplevelsen er selvtilstrækkelig i betydningen af, at aktiviteten indeholder målet og belønningen i sig selv.

Alle nævnte aspekter behøver ikke nødvendigvis at være til stede i enhver æstetiske oplevelse. De mest almindelige træk er ifølge Csikszentmihalyi og Robinson (1990, 122): Opmærksomhedens koncentration på det æstetiske objekt, begrænsningen af stimulusfeltet og tabt af selv-bevidsthed, og disse tre aspekter antages at være de vigtigste til beskrivelsen af den æstetiske oplevelse.

Csikszentmihalyi og Robinsons beskrivelse af den æstetiske oplevelse har en vis overensstemmelse med Panzarellas, idet opmærksomhedens koncentration og det begrænsede stimulusfelt svarer til Panzarellas *withdrawal ecstasy*, og tab af selv-bevidsthed svarer til *fusion*. De kropslige og emotionelle aspekter, som Panzarella omtaler, betragtes under en anden synsvinkel i Csikszentmihalyi og Robinsons arbejde, hvor de henregnes til det indholdsmæssige og derfor ikke er karakteristiske for den æstetiske oplevelse. Med hensyn til Panzarellas *renewal ecstasy* er det vanskeligt at afgøre, om der er tale om en eftereffekt af den æstetiske oplevelse, eller om det er et aspekt ved selve oplevelsen. Hvis det er førstnævnte, drager

Csikszentmihalyi og Robinson (1990, 178) en lignende, men mere nuanceret konklusion, når de skriver: »The experiential consequences of such a deep and autotelic involvement are an intense enjoyment characterized by feelings of personal wholeness, a sense of discovery, and a sense of human connectedness.« I tilfælde af at der er tale et aspekt ved selve oplevelsen, har Csikszentmihalyi og Robinson ikke en tilsvarende kategori, med mindre tab af tidsfornemmelse og selv-bevidsthed medfører den ændring i opfattelsen, som Panzarella refererer til.

Csikszentmihalyi og Robinsons bestemmelse af den æstetiske oplevelse er ikke fuldført med deres beskrivelsen af oplevelsens struktur; men det er værd at bemærke, at det er strukturen, der anses som værende generel for alle æstetiske oplevelser og adskiller den fra oplevelser i al almindelighed. Indholdet af den æstetiske oplevelse er derimod afhængigt af kunstværket og betragterens holdning og er derfor forskelligt fra oplevelse til oplevelse. Csikszentmihalyi og Robinson (1990, kap. 2) konstaterer ud fra det indsamlede materiale, at oplevelsens indhold enten er perceptuelt, intellektuelt, følelsesmæssigt eller kommunikativt orienteret. Det vil sige, at i visse tilfælde er oplevelsen koncentreret om for eksempel visuelle former og farver i billedet, og i andre tilfælde er de følelsesmæssige reaktioner eller intellektuelle overvejelser om billedets betydning i centrum. Endelig kan oplevelsen udforme sig som en fiktiv dialog mellem beskueren og for eksempel kunstneren. Flere af disse aspekter kan naturligvis indgå i den samme æstetiske oplevelse, men oftest vil et af aspekterne være dominerende.

Csikszentmihalyi og Robinsons skelnen mellem struktur og indhold hører blandt deres væsentligste bidrag til bestemmelsen af den æstetiske oplevelse. Tidligere beskrivelser af æstetiske og lignende oplevelser har udelukkende omfattet generelle træk, uden hensyntagen til at de individuelle træk er fremtrædende fænomenologiske aspekter. Det er dog min vurdering, at Csikszentmihalyi og Robinson begår en fejl ved at udskille oplevelsens indhold som noget generelt i den betydning, at det ikke adskiller sig fra indholdet i mange andre aktiviteter uden relation til kunst. Derved udelukker de sig fra en forståelse af, hvilken psykologisk betydning det enkelte kunstværk kan have på betragteren.

Csikszentmihalyi og Robinsons beskrivelse af den æstetiske oplevelse har to svagheder. Den første er, at de ikke klart skelner mellem fænomenologisk beskrivelse og karakterisering. *Merging of action and awareness* for eksempel er en formulering, der refererer mere til oplevelsens natur, end det er en beskrivelse af et oplevelsesaspekt. Man oplever således næppe, at ens handlinger smelter sammen med ens opmærksomhed, men snarere en perceptuel fornemmelse af at være i ét med sin aktivitet. Der foreligger uden tvivl reelle fænomenologiske analyser til grund for Csikszentmihalyi og Robinsons bestemmelse, men selve den sproglige formulering er mere en karakterisering end det er en fænomenologisk beskrivelse. Noget tilsvarende gælder bestemmelsen *loss of ego*, som tillige er en

negativ betegnelse. Det er muligt, at tabet af selv-bevidsthed er iøjefaldende, når flow-oplevelsen betragtes retrospektivt, fordi det falder naturligt at sammenligne oplevelsen med oplevelser i al almindelighed på dette sene tidspunkt; men oplevelsens fremtrædelsesform kan ikke beskrives negativt. Det er således ikke et fænomenologisk træk ved den æstetiske oplevelse at nævne, hvad oplevelsen *ikke* er. En anden svaghed ved Csikszentmihalyi og Robinsons beskrivelse er, at de ikke skelner mellem den æstetiske oplevelse og flow-oplevelser generelt. De går umiddelbart ud fra, at der kun er en måde at opleve et kunstværk på, og at denne oplevelse uden videre kan sidestilles med for eksempel oplevelsen af at spille skak. Jeg vil ikke her gå ind på de psykologiske og pædagogiske konsekvenser af denne antagelse, men blot gøre opmærksom på, at der hersker et misforhold mellem Csikszentmihalyi og Robinsons opfattelse af kunst på linie med leg, sport og andre fritidsaktiviteter og den mere generelle opfattelse, at den æstetiske oplevelse ofte har dyb psykologisk betydning. Panzarella (1980) for eksempel konstaterer, at 90 procent af deltagerne i hans undersøgelse rapporterer langvarige og ofte permanente eftervirkninger af en æstetiske oplevelse. Man vil næppe forvente noget tilsvarende i forbindelse med deltagelse i en sportskamp. Csikszentmihalyi og Robinson antyder selv, at oplevelser med kunst ofte har en langt mere personlig karakter end flow-oplevelser i al almindelighed, men diskuterer iøvrigt ikke dette forhold.

Den manglende skelnen mellem æstetisk oplevelse og andre flow-oplevelser betyder tillige, at Csikszentmihalyi og Robinson ikke skelner mellem forskellige former for kunstoplevelse. Selv om en af deres væsentligste konklusioner er, at den æstetiske oplevelse igangsættes af forskellige interesser, og at dens indhold varierer lige fra kunsthistorisk viden til fantasiforestillinger og personlige følelser, så overvejer Csikszentmihalyi og Robinson ikke at skelne mellem forskellige typer af kunstoplevelser. For at opretholde den æstetiske oplevelse som fællesbetegnelse for mange forskelligartede oplevelser må Csikszentmihalyi og Robinson fortage visse tvivlsomme generaliseringer, som betyder at væsentlige detaljer i deres empiriske materiale går tabt. De konstaterer for eksempel, at nogle få personer har oplevet transcendens i forbindelse med højt estimerede kunstværker; men uden at definere dette fænomen nærmere kategoriserer Csikszentmihalyi og Robinson disse oplevelser under *loss of ego*. Det er naturligvis korrekt, at tab af selv-bevidsthed er en form for transcendens, men det er en misforståelse at reducere alle andre former for transcendens til *loss of ego*.

I det følgende afsnit vil jeg forsøge at beskrive den æstetiske oplevelse med hensyntagen til de erfaringer, som kan drages af den hidtidige forskning inden for området. Beskrivelsen tager udgangspunkt i introspektive studier af egne oplevelser, som i deres formulering er påvirket af beskrivelser indhentet gennem interviews med personer, som har haft lignende æstetiske oplevelser, og personlige beretninger af såvel æstetiske som

religiøse og mystiske oplevelser beskrevet i faglitteraturen (Bucke 1901, Hardy 1979, Herrigel 1953, Huxley 1954, James 1902, Laski 1961, Maslow 1968, Watts 1962 og andre).

## Den æstetiske oplevelse

Den psykologiske forskning har hidtil gået ud fra, at alle oplevelser af kunst har nogle generelle fænomenologiske karakteristika, der berettiger til at formalisere dem inden for en og samme kategori. Virkeligheden er ikke så simpel. Indledningsvis er det for eksempel værdt at bemærke, at det samme kunstværk ikke opleves på samme måde hver gang. Oftest forbliver det enkelte kunstværk anonymt i mængden af kunstværker og opleves blot som en ligegyldig genstand på linie med mange andre ubrugelige ting i vore omgivelser. Det sker i andre tilfælde, at det samme kunstværk griber vor interesse, og vi begynder at studere det nærmere. I meget sjældne tilfælde sker det, at vi bliver overvældet af en æstetisk oplevelse, der er så forskellig fra oplevelser iøvrigt, at vi knapt formår at beskrive den.

I det følgende vil jeg forsøge at skitsere nogle eksempler på oplevelser med billedkunstneriske værker. Det er oplevelser, som jeg kender fra min egen omgang med kunst, og som jeg tillige har indtryk af, er typiske former for kunstoplevelse.

Der er visse værker, som for eksempel *Red, Brown, and Black* af Mark Rothko, som jeg hver gang jeg kommer på Museum of Modern Art i New York vender tilbage til, for at se om dets magiske kraft stadig har sin virkning på mig. Mine forventninger er altid store, og inden jeg når frem til den sal, hvor billedet hænger, mærker jeg, at mit åndedræt bliver uroligt. Først i det øjeblik jeg står over for billedet og lader mig opsluge i dets uendelige univers, mærker jeg en indre ro. I visse tilfælde har det været nok blot at konstatere billedets eksistens. Uden at fordybe mig har jeg blot nikket genkendende, som om fortidens hændelser var tilstrækkelige til at bekræfte billedets værdi. Det er mit indtryk, at mange mennesker med kendskab til billedkunst har lignende »kærlighedsforhold« til udsøgte værker, og inden for den psykologiske litteratur er Sigmund Freuds (1914) betagelse af Michelangelos statue af *Moses* et beskrivende eksempel.

For nogle få år siden så jeg en udstilling af Cindy Shermans *History Portraits*. Jeg blev grebet af en behagelig og interesseret fornemmelse i samme øjeblik, jeg trådte ind i udstillingen. Her var påmindelser om renæssancens formidable portrætkunst, og samtidig noget der angav, at disse billeder kun kunne tilhøre vores egen tid. I begyndelsen oplevede jeg dem som fotografiske udgaver af fortiden portrætkunst, indtil det pludselig gik op for mig, at modellerne bar parykker, kunstige bryster og et tykt lag sminke, der bestemte ikke var særligt flatterende. Pludselig forstod jeg, at Sherman ikke er en ubetinget beundrer af fortidens portræt-

kunst, men retter en skarp kritik mod dens rigide og antifeministiske billedsyn. Det var en frydefuld opdagelse, som gav mig en fornemmelse af fornyet indsigt.

Billedoplevelse som vej til erkendelse er et af vor tids fremherskende synspunkter, inspireret af blandt andre den amerikanske filosof Nelson Goodmans teorier (1976). Inden for den psykologiske æstetik findes en lang række repræsentanter for det kognitive synspunkt som for eksempel Rudolf Arnheim (1974), Howard Gardner (1982), og Michael J. Parsons (1987). Margot D. Lasher, John M. Carroll og Thomas G. Bever (1983) går så vidt, at de hævder, at oplevelsen af pludselig indsigt, også kaldet aha-oplevelsen, er prototypen på den æstetiske oplevelse.

I forbindelse med mine studier af museumspædagogik er jeg mange gange blevet præsenteret for undervisningsprogrammer, hvis primære sigte er at introducere en strategi for analyse af billedkunstneriske værker. Snart har geometriske former og kompositioner været i centrum, snart har det været indholdsmæssige temaer og historier. Thomas Sello og Rainer Müller (1991) introducerede for et par år siden et program, der fokuserer på *sprezzatura*, som i denne sammenhæng refererer til personlige karakteristika i en kunstners tekniske udførelse af sit maleri. Det kan være en speciel penselføring, som den ses i malerier af Vincent van Gogh og Paul Cezanne, eller det kan være andre karakteristiske kendetegn. Personligt oplevede jeg, hvordan jeg blev grebet af opgaven og fandt mig selv dybt optaget af at identificere nogle tekniske detaljer i et billede af Giovanni Battista Tiepolo, da en museumsvagt pludselig gjorde mig opmærksom på ikke at komme for tæt på billedet.

Det kunsthistoriske studie er i vid udstrækning baseret på forskellige billedanalytiske fremgangsmåder, og det er kun naturligt, at disse metoder overføres til almen omgang med billedkunst. Også den psykologiske æstetik har bidraget med viden om harmoniske proportioner og farvesammensætninger, om liniarperspektiv, symboler og meget andet, og det er næppe nogen overdrivelse at påstå, at de fleste mennesker med interesse for billedkunst af kunstpædagogikken har lært at identificere sådanne billedelementer og finder stor tilfredsstillelse derved.

Et billede kan være som et vindue ind til et fremmed univers. Det kan åbenbare en verden så dejlig som et paradys eller grusom og ubarmhjertig som Dantes helvede. For den, der har lyst og forestillingsevnen i behold, tilbyder kunsten en oplevelsesverden uden grænser. Det kan være en utrolig oplevelse at træder over billedrammen ind i et landskabsbillede af for eksempel Nicolas Poussin. Her finder man en natur så sirlig og perfekt, at man kun med største forsigtighed bevæger sig rundt for ikke at forstyrre stilheden og den ophøjede stemning. Måske får man lov at overvære dåben af de kristne, som opsøger Johannes Døberen ved den stille flodbred, eller Jesus, der helbreder den blinde. Uden et ord må man så igen snige sig tilbage til virkeligheden, der ikke længere er, som den var før.

At bruge billedet som fantasiens boltreplads kan måske virke en smule

excentrisk på den, der aldrig selv har prøvet; men ikke desto mindre har jeg indtryk af, at metoden er ganske udbredt blandt kunstinteresserede. Inden for psykologien finder vi tilsvarende strategier, som for eksempel fantasirejser og aktiv visualisering; men fænomenet synes ikke at have vundet større opmærksomhed inden for den æstetiske disciplin. Theodor Lipps' (1903/06) teori om æstetisk »*einfühlung*« er nok det nærmeste, vi kommer en behandling af et lignende forhold mellem beskuer og kunstværk.

Kunstmuseer er ofte betragtet som ideelle for kunstoplevelse. Her er man afskåret fra dagligdagens stress og givet ro til fordybelse. Hvem har ikke oplevet at stå eller endnu bedre sidde foran et godt maleri med opmærksomheden koncentreret på det visuelle uden anden interesse end at opleve? Kontemplation er ikke kun et begreb inden for kunstbetragtningens psykologi, men en oplevelsesmåde som dyrkes blandt kunstinteresserede og ofte betragtes som den eneste æstetiske måde at forholde sig til et kunstværk på. Edward Bulloughs (1912) beskrivelse af »*psychical distance*« er et af de mest indflydelsesrige bidrag til forståelse af denne betragtningsform.

Endelig er der en æstetisk oplevelse, der adskiller sig så radikalt fra andre kunstoplevelser, at jeg vil reservere betegnelsen, *den æstetiske oplevelse*, udelukkende for denne. Mens de hidtil nævnte oplevelser med kunstværker ikke adskiller sig væsentligt fra oplevelser i mange andre sammenhænge, så transcenderer den æstetiske oplevelse den normale bevidsthedstrøm og fremtræder med særegne fænomenologiske karakteristika. Den æstetiske oplevelse indtræder uventet og pludseligt, den varer som regel kun et øjeblik, men alligevel er den så eksistentiel markant, at den ofte huskes i evighed og tillægges stor personlig betydning.

I det følgende vil jeg forsøge at beskrive nogle af den æstetiske oplevelses mest fremtrædende fænomenologiske træk. Beskrivelsen vil følge tre velkendte dimensioner, nemlig en visual og en emotionel dimension samt oplevelsens fokus.

Det visuelle aspekt af den æstetiske oplevelse udmærker sig først og fremmest ved, at billedet optræder som en integreret enhed. De fleste billeder er komplekse i såvel form som indhold, og derfor er det også almindeligt, at de udforskes lidt efter lidt. Øjnene vandrer fra den ene detalje til den anden for at identificere og fortolke. I den æstetiske oplevelse er det anderledes; her foreligger den samlede visuelle manifestation på én gang. De nødvendige cognitive forudsætninger for at opfatte det, der er repræsenteret i billedet, er spontant til stede, og der er ingen »*process of discovery*« som Csikszentmihalyi og Robinson (1990, 128) taler om. Ifølge mine observationer er der heller ikke tale om nogen egentlig opnået indsigt i form af en bedre forståelse af et bestemt forhold. Under den æstetiske oplevelse er der ganske vist en kontakt med kernen af ens egen eksistens, som kan give fornemmelsen af dybere indsigt, men en egentlig og umiddelbar nyerkendelse er der ikke tale om.

Billedet som integreret enhed er visuelt markant. Det fremtræder i oplevelsen med rige detaljer og en klarhed, som om det er i besiddelse af eget lys. Selv velkendte ting fremtræder med sådan klarhed, at vi får en fornemmelse af, at vi aldrig rigtig har set dem før. Den engelske æstetiker Harold Osborne er én blandt mange, der har gjort opmærksom på dette særlige træk ved den æstetiske oplevelse. Han (1970, 174) skriver, at kunstværket ses med en klarhed som om et slør foran øjnene er trukket bort. Det fremtræder skarpere og mere levende i sine detaljer som om det er bragt fra periferien ind til perceptionens fokus.

I mange beretninger om mystiske og religiøse oplevelser optræder lyset i sig selv som det centrale og beskrives ofte som en ild eller et meget kraftigt skær. I den æstetiske oplevelse har lyset ikke samme selvstændige og fremtrædende position, men det medvirker til, at kunstværket opleves som kraftfuldt i sin visuelle manifestation.

Det visuelle aspekt optræder med en karakter af fortrolighed i den æstetiske oplevelse. Selv om kunstværket er ganske nyt og ukendt for beskueren, så er det alligevel som om der er noget særdeles velkendt ved det. Fænomenet minder om *déjà vu*, hvor noget genkendes, uden at der er reel baggrund herfor. Denne fortrolighed har oftest en særlig eksistentiel prægnans. Det fornemmes som om billedet repræsenterer noget, der berører den dybeste mening med tilværelsen, uden at dette tager form som et budskab.

Beretninger om transcendentale oplevelser indeholder ofte udsagn om oplevelsens eksistentielle betydning. Både oplevelsens umiddelbare fremtræden og dens indvirken på den efterfølgende tilværelse vidner om et usædvanligt eksistentielt engagement. Erich Neumann er en af de få inden for den psykologiske æstetik, der har interesseret sig for dette aspekt af den æstetiske oplevelse. Han (1956, 26) taler om at oplevelsen har en kvalitet af »Vereinigung« eller »Erfüllung« og anser dette som udtryk for kontakt med psykens inderste væsen. Kunstneriske mesterværker leder altid til en sådan tilstand af dybt engagement, påstår han (1957, 44). Neumanns interesse er analytisk og ikke fænomenologisk, og derfor går han heller ikke nærmere ind på, om det æstetiske engagement også kommer til udtryk på det visuelle område. Ifølge mine iagttagelser hersker der ingen tvivl om, at eksistentiel prægnans også er en visuel kvalitet. Kunstværket fremtræder i den æstetiske oplevelse med en sådan formfuldendthed, at man får indtryk af, at det betydningsmæssigt rækker langt ud over det, som er visuelt repræsenteret. Man kan også tale om, at billedet fremtræder med arketypisk eller symbolsk værdi. Det er bemærkelsesværdigt, at oplevelsens visuelle formfuldendthed indpræges så dybt i hukommelsen, at billedet altid optræder i samme form, når det på et senere tidspunkt fremkaldes eller dukker op i bevidstheden.

Selv om billedet i den æstetiske oplevelse fremtræder med eksistentiel prægnans og derfor også med en vis bekendthedskvalitet, er det samtidigt enestående i den betydning, at det opleves som værende unikt. Oplevelsen

hverken minder om eller refererer til andre oplevelser. Den virker så absolut og enestående, at den undviger enhver kategorisering og giver derfor heller ingen associationer til noget visuelt i den almindelige bevidsthedsstrøm.

Den fænomenologiske fremtoning af det visuelle aspekt i den æstetiske oplevelse er så markant forskelligt fra det visuelle aspekt i andre oplevelser, at jeg foreslår at kaldet det den æstetiske oplevelses *eidolon*, som er et græsk begreb for et billede af inderlig og sanselig karakter. Formålet med at reservere et bestemt begreb for det visuelle aspekt er at fremhæve dets fænomenologiske oprindelse. *Eidolon* referer til oplevelsen og ikke kunstværket. Førstnævnte ville naturligvis ikke eksistere uden billedet, men oplevelsens visuelle karakter er under indflydelse af mange andre faktorer forskellige fra billedet, og derfor er det heller ikke muligt, at bestemme de eidoliske træk alene gennem en analyse af billedet.

Den emotionelle dimension af den æstetiske oplevelse har altid tiltrukket stor opmærksomhed og beskrives oftest i prominente termer som for eksempel *bliss, ecstasy, exaltation, rapture*. Clive Bell (1913, 7) går så vidt, at han betragter den æstetiske ekstase som en selvstændig følelse og foreslår at kalde den »the aesthetic emotion.« Enigheden om at den æstetiske oplevelse er forbundet med intens behag og lystfølelse, har tilsyneladende afholdt forsøg på at analysere denne lystfølelse nærmere. Det følgende skal derfor tages som et tentativt forsøg, der næppe formår at inddrage alle nuancer.

Indledningsvis er det vigtigt at skelne mellem det emotionelle aspekt i den æstetiske oplevelse og de følelser, som efterfølger den. Det er almindeligt anerkendt, at den æstetiske oplevelse efterfølges af en særlig opløftet stemning. Beardsley (1981, 560) for eksempel skriver: »There is often a very special refreshing feeling that comes after aesthetic experience, a sense of being unusually free from inner disturbance or unbalance.« Katarsis, som jeg tidligere har nævnt i forbindelse med psykoanalytisk æstetik, er et andet eksempel på, hvorledes den æstetiske oplevelse er forbundet med en art sjælelig renselse. Lystfølelsen som aspekt af selve den æstetiske oplevelse er anderledes ved at være absolut i den betydning, at den ikke opleves som reaktion på noget, men optræder som et selvstændigt aspekt af oplevelsen. Det er en emotionel tilstand uden genstand. Det kunne hævdes, at kunstværket er emotionens genstand, men sådan forholder det sig ikke. Der er ingen tidsopfattelse under den æstetiske oplevelse, og derfor bliver oplevelsens aspekter heller ikke knyttet til hinanden på samme måde, som de ofte gør under almindelige omstændigheder.

Lystfølelsen i den æstetiske oplevelse adskiller sig fra andre lystfølelser ved sin transcendent karakter. Det er som om følelsen ikke tilhøre det almindelige følelsesregister, men en anden ophøjet eksistenssfære. Der synes ingen tvivl om, at denne transcendent følelse er livsbekræftende i sin kvalitet og derfor også forbindes med lyst, men dens eksistentielle



dybde og intensitet overgår langt lystfølelse i al almindelighed.

Den emotionelle dimension af den æstetiske oplevelse er ikke beskrevet udelukkende ved transcendent lystfølelse, der er tillige en følelseskvalitet, som relaterer direkte til det pågældende kunstværk. Det er således ikke ligegyldigt, om det er Raffaels *Madonna i det grønne* eller Asger Jorns *Dead Drunk Danes*, der er ophav til den æstetiske oplevelse. Inden for psykologisk æstetik har der været en tendens til at fokusere enten på den transcendent lystfølelse eller de følelser, som afhænger af kunstværkets udtryk. Csikszentmihalyi og Robinson (1990, 43) vælger den sidste udvej og konstaterer, at deltagerne i deres undersøgelse næsten alle nævner følelser i forbindelse med kunstoplevelse, og at disse følelser er af så forskellig kvalitet, at de omfatter såvel glæde, kærlighed, vrede, had, frustration som flere andre. Csikszentmihalyi og Robinson antyder flere gange, at den æstetiske oplevelse er forbundet med lystfølelse; men det er værd at bemærke, at de afholder sig fra at inkludere denne følelse blandt de generelle træk ved den æstetiske oplevelse og udelukkende behandler det følelsesmæssige aspekt som en variabel, der ikke specielt karakteriserer den æstetiske oplevelse. Denne fremgangsmåde deles med andre som for eksempel Arnheim (1974), der betragter de ekspressive kvaliteter som noget centralt ved et kunstværk og derfor varierende fra det ene udtryk til det andet.

Det er min overbevisning, at når der er så stor forskel i opfattelsen af det følelsesmæssige aspekt i den æstetiske oplevelse, skyldes dette ikke blot en forskel i anskuelse, men også at de studerede æstetiske oplevelser omfatter så bred en kategori af oplevelser, at begge synspunkter er plausible. Betragter man den æstetiske oplevelse som et transcendent fænomen, er følelsesaspektet ganske vist mere komplekst, men samtidig også mere entydigt. Det er min erfaring, at det oftest kræver lang tid og store analytiske anstrengelser at bestemme den følelseskvalitet, som karakteriserer en bestemt æstetisk oplevelse. Det er ikke fordi følelsen er uklar eller diffus i den æstetiske oplevelse, den er endda særdeles selvstændig og markant, men der er ingen associationer og ingen begreber til at fastholde den. Der efterlades kun en sindsstemning. Denne kan vare et stykke tid eller hurtigt tone ud. Den kan som regel fremkaldes på et senere tidspunkt eller pludselig dukke op af sig selv; men som oftest forbliver den i lang tid fremover en følelseskvalitet, der udelukkende er forbundet med denne ene oplevelse. Det er således min overbevisning, at den æstetiske oplevelse manifesterer en følelseskvalitet, der er ny for den person, som har oplevelsen, og derfor er den også ubegribelig og ubeskrivelig.

Kontrasten mellem den transcendent lystfølelse og en ny følelseskvalitet kan i visse tilfælde synes så ekstrem, at det forekommer som værende en umulig kombination. Hvordan kan man føle lyst i forbindelse med for eksempel et af Jusepe de Riberas billeder, hvor Sankt Bartholomæus får flået huden af? Som sagt kan den transcendent lystfølelse ikke sammenlignes med lystfølelser i al almindelighed, men den må snarere beskrives

som værende en intens følelse af egen eksistens. Denne følelse er livsbe-kræftende, og derfor får den i retrospektiv iagttagelse karakter af noget ubetinget frydefuldt. Under selve oplevelsen er der derfor heller ikke noget modsætningsforhold mellem transcendent lystfølelse og en ny følelses-kvalitet, selv i tilfælde af at sidstnævnte har tydelige kvaliteter af ubehag. Der synes endog at være en naturlig forbindelse mellem transcendent lystfølelse og en ny emotionel kvalitet, idet oplevelsen er udtryk for person- lig berigelse.

Det kan konkluderes, at det emotionelle aspekt af den æstetiske oplevelse består af både en generel og en specifik kvalitet, som betyder, at den individuelle æstetiske oplevelse på den ene side er unik og på den anden side har afgørende fællestrek med andre æstetiske oplevelser. I et forsøg på at begrebsliggøre dette kompleks foreslår jeg at kalde disse følelses- aspekter *abstrakte emotioner*, fordi følelsen i det enkelte tilfælde har ringe forbindelse med det følelsesregister, som personen er i besiddelse af på det pågældende tidspunkt, og derfor må opfattes som noget abstrakt og ubegribeligt. Samtidig er det en betegnelse, der kan referere til enhver æstetisk oplevelse.

Den æstetiske oplevelses fokus synes der ikke at hersker megen uenighed om. Csikszentmihalyi (1975, 40) fremfører »a centering of attention on a limited stimulus field« som et af de centrale kriterier på en æstetisk oplevelse. Han taler også om »merging of action and awareness,« der ligeledes angiver, at oplevelsens fokus er koncentreret udelukkende på kunstværket. Beardsley (1982, 288) taler om »object directedness,« hvilket blot er en anden formulering af det samme synspunkt. Her skal man dog være opmærksom på, at Beardsley ikke refererer til kunstværket som fysisk objekt, men kvaliteter inden for selve kunstværket. Umiddelbart synes det ganske logisk, at den æstetiske oplevelse, som er en reaktion på et kunstværk, også er en oplevelse, der er intentionelt rettet mod dette kunst- værk; specielt taget i betragtning, at oplevelsen anses som værende målet i sig selv. Der er dog fænomenologiske forhold, der antyder, at sagen ikke er så simpel endda. Bulloughs (1912) beskrivelse af »psychical distance« indfører ikke blot en fænomenologisk distance mellem opleveren og dennes følelsesreaktion, men også en beskrivelse af personlig tilstedeværelse i form af et ego inden for selve oplevelsen. Da dette anses for at være et generelt træk ved den æstetiske oplevelse, må det altså også på en eller anden måde falde inden for oplevelsens fokus. Csikszentmihalyi og Robin- son indrømmer et tilsvarende fænomen, når de (1990, 119) skriver: »On the other hand, it is a kind of attentional focus that, perhaps paradoxically, makes its presence felt;« men derudover viser de ingen interesse for dette forhold.

Det er min erfaring, at den æstetiske oplevelse udmærker sig ved at være særdeles personligt nærværende i den betydning, at det fornemmes, at ens personlighed er en del af oplevelsen. Det er ikke kun tilstedeværelsen af sig selv som iagttager, som Bulloughs beskrivelse giver indtryk af, men

et personligt engagement, der præger hele oplevelsen. Det er som om ens egen personlighed er transparent til stede i det sete. Denne beskrivelse finder bekræftelse i Mikel Dufrenne fænomenologiske iagttagelser af den æstetiske perception, som han (1953, 404) beskriver som værende ladet med beskuerens personlighed. Dybden af den æstetiske følelse hidrører, ifølge Dufrenne, fra alt hvad der konstituerer beskuerens personlighed.

Der er to væsentlige grunde til denne uoverensstemmelse i beskrivelsen af den æstetiske oplevelse. Som allerede nævnt skelner hverken Csikszentmihalyi eller Beardsley mellem forskellige typer af kunstoplevelser, men opererer med en meget bred kategori, hvor kun et fåtal af oplevelser har nævnte personlige prægnans. For det andet skelner de ikke mellem det perceptuelle fokus og oplevelsen focus. Der er ingen tvivl om, at det visuelle aspekt har en ikke blot dominerende men også særegen karakter i den æstetiske oplevelse, hvilket let forleder til at konkludere, at det perceptuelle fokus også er oplevelsen focus; men som allerede fremført, har både det emotionelle og personlige aspekt høj status i den æstetiske oplevelse og må derfor på den ene eller anden måde også have intentionel interesse. Det er min hypotese, at den æstetiske oplevelses fokus omfatter både billedet og beskueren selv; men siden der ikke er tale om almindelig selv-bevidsthed, er det sandsynligt, at selve interaktionen mellem billede og beskuer reflekteres i sig selv. Jeg foreslår, at kalde dette fokus *spirituelt reflektivt* for at undgå forveksling med begrebet selv-refleksion og for at understrege refleksionens eksistentielle karakter. Spirituel refleksion betyder, at oplevelsen ikke er fokuseret på noget i almindelig forstand, men er en process, som spejles i sig selv. Dermed får det personlige aspekt i den æstetiske oplevelse heller ikke karakter af at være en bestemt identitet uafhængigt af billedet, men opleves snarere som værende intimt forbundet med det sete.

Det kan således konkluderes, at den æstetiske oplevelse som transcendent fænomen udmærker sig på både det visuelle, emotionelle og intentionelle område med karakteristika, der alle vidner om et dybt personligt engagement. Rainer Maria Rilkes poetiske erklæring: »Du musst dein Leben ändern« efter at have set den arkaiske torso af Apollon, vækker genklang i utallige beretninger om transcendentale oplevelser, uden at psykologien hidtil har set sig i stand til at forklare kunstens eksistentielle betydning. De fænomenologiske studier af den æstetiske oplevelse lader forudane et psykologisk forhold mellem kunst og menneske, som er dybere og mere perspektivrigt end tidligere antaget.

## REFERENCER

- ARNHEIM, RUDOLF. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Rev. udg. Berkeley: University of California Press.
- ARNHEIM, RUDOLF. (1986). *New essays on the psychology of art*. Berkeley: University of California Press.

som værende en intens følelse af egen eksistens. Denne følelse er livsbe-kræftende, og derfor får den i retrospektiv iagttagelse karakter af noget ubetinget frydefuldt. Under selve oplevelsen er der derfor heller ikke noget modsætningsforhold mellem transcendent lystfølelse og en ny følelses-kvalitet, selv i tilfælde af at sidstnævnte har tydelige kvaliteter af ubehag. Der synes endog at være en naturlig forbindelse mellem transcendent lystfølelse og en ny emotionel kvalitet, idet oplevelsen er udtryk for person- lig berigelse.

Det kan konkluderes, at det emotionelle aspekt af den æstetiske oplevelse består af både en generel og en specifik kvalitet, som betyder, at den individuelle æstetiske oplevelse på den ene side er unik og på den anden side har afgørende fællestræk med andre æstetiske oplevelser. I et forsøg på at begrebsliggøre dette kompleks foreslår jeg at kalde disse følelses- aspekter *abstrakte emotioner*, fordi følelsen i det enkelte tilfælde har ringe forbindelse med det følelsesregister, som personen er i besiddelse af på det pågældende tidspunkt, og derfor må opfattes som noget abstrakt og ubegribeligt. Samtidig er det en betegnelse, der kan referere til enhver æstetisk oplevelse.

Den æstetiske oplevelses fokus synes der ikke at hersker megen uenighed om. Csikszentmihalyi (1975, 40) fremfører »a centering of attention on a limited stimulus field« som et af de centrale kriterier på en æstetisk oplevelse. Han taler også om »merging of action and awareness,« der ligeledes angiver, at oplevelsens fokus er koncentreret udelukkende på kunstværket. Beardsley (1982, 288) taler om »object directedness,« hvilket blot er en anden formulering af det samme synspunkt. Her skal man dog være opmærksom på, at Beardsley ikke refererer til kunstværket som fysisk objekt, men kvaliteter inden for selve kunstværket. Umiddelbart synes det ganske logisk, at den æstetiske oplevelse, som er en reaktion på et kunstværk, også er en oplevelse, der er intentionelt rettet mod dette kunst- værk; specielt taget i betragtning, at oplevelsen anses som værende målet i sig selv. Der er dog fænomenologiske forhold, der antyder, at sagen ikke er så simpel endda. Bulloughs (1912) beskrivelse af »psychical distance« indfører ikke blot en fænomenologisk distance mellem opleveren og dennes følelsesreaktion, men også en beskrivelse af personlig tilstedeværelse i form af et ego inden for selve oplevelsen. Da dette anses for at være et generelt træk ved den æstetiske oplevelse, må det altså også på en eller anden måde falde inden for oplevelsens fokus. Csikszentmihalyi og Robin- son indrømmer et tilsvarende fænomen, når de (1990, 119) skriver: »On the other hand, it is a kind of attentional focus that, perhaps paradoxically, makes its presence felt;« men derudover viser de ingen interesse for dette forhold.

Det er min erfaring, at den æstetiske oplevelse udmærker sig ved at være særdeles personligt nærværende i den betydning, at det fornemmes, at ens personlighed er en del af oplevelsen. Det er ikke kun tilstedeværelsen af sig selv som iagttager, som Bulloughs beskrivelse giver indtryk af, men

et personligt engagement, der præger hele oplevelsen. Det er som om ens egen personlighed er transparent til stede i det sete. Denne beskrivelse finder bekræftelse i Mikel Dufrenne fænomenologiske iagttagelser af den æstetiske perception, som han (1953, 404) beskriver som værende ladet med beskuerens personlighed. Dybden af den æstetiske følelse hidrører, ifølge Dufrenne, fra alt hvad der konstituerer beskuerens personlighed.

Der er to væsentlige grunde til denne uoverensstemmelse i beskrivelsen af den æstetiske oplevelse. Som allerede nævnt skelner hverken Csikszentmihalyi eller Beardsley mellem forskellige typer af kunstoplevelser, men opererer med en meget bred kategori, hvor kun et fåtal af oplevelser har nævnte personlige prægnans. For det andet skelner de ikke mellem det perceptuelle fokus og oplevelsen focus. Der er ingen tvivl om, at det visuelle aspekt har en ikke blot dominerende men også særegen karakter i den æstetiske oplevelse, hvilket let forleder til at konkludere, at det perceptuelle fokus også er oplevelsen focus; men som allerede fremført, har både det emotionelle og personlige aspekt høj status i den æstetiske oplevelse og må derfor på den ene eller anden måde også have intentionel interesse. Det er min hypotese, at den æstetiske oplevelses fokus omfatter både billedet og beskueren selv; men siden der ikke er tale om almindelig selv-bevidsthed, er det sandsynligt, at selve interaktionen mellem billede og beskuer reflekteres i sig selv. Jeg foreslår, at kalde dette fokus *spirituelt reflektivt* for at undgå forveksling med begrebet selv-refleksion og for at understrege refleksionens eksistentielle karakter. Spirituel refleksion betyder, at oplevelsen ikke er fokuseret på noget i almindelig forstand, men er en process, som spejles i sig selv. Dermed får det personlige aspekt i den æstetiske oplevelse heller ikke karakter af at være en bestemt identitet uafhængigt af billedet, men opleves snarere som værende intimt forbundet med det sete.

Det kan således konkluderes, at den æstetiske oplevelse som transcendent fænomen udmærker sig på både det visuelle, emotionelle og intentionelle område med karakteristika, der alle vidner om et dybt personligt engagement. Rainer Maria Rilkes poetiske erklæring: »Du musst dein Leben ändern« efter at have set den arkaiske torso af Apollon, vækker genklang i utallige beretninger om transcendent oplevelser, uden at psykologien hidtil har set sig i stand til at forklare kunstens eksistentielle betydning. De fænomenologiske studier af den æstetiske oplevelse lader forudane et psykologisk forhold mellem kunst og menneske, som er dybere og mere perspektivrigt end tidligere antaget.

## REFERENCER

- ARNHEIM, RUDOLF. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Rev. udg. Berkeley: University of California Press.  
 ARNHEIM, RUDOLF. (1986). *New essays on the psychology of art*. Berkeley: University of California Press.

- BEARDSLEY, MONROE C. (1981). *Aesthetics: Problems in the philosophy of criticism*. 2. udg. Indianapolis: Hackett.
- BEARDSLEY, MONROE C. (1982). *The aesthetic point of view. Selected essays*. Redigeret af Michael J. Wreen og Donald M. Callen. Ithaca: Cornell University Press.
- BELL, CLIVE. (1913). *Art*. New York: Frederick A. Stokes
- BERLYNE, D. E. (1971). *Aesthetics and psychobiology*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- BULLOUGH, EDWARD. (1912). »Psychical Distance« as a factor in art and an æsthetic principle. *British Journal of Psychology* 5: 87-118.
- BUCKE, RICHARD MAURICE. (1901). *Cosmic consciousness: A study in the evolution of the human mind*. New York: Dutton, 1969.
- CSIKSZENTMIHALYI, MIHALY. (1975). *Beyond boredom and anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass.
- CSIKSZENTMIHALYI, MIHALY. (1990). *Flow: The psychology of optimal experience*. New York: Harper and Row.
- CSIKSZENTMIHALYI, MIHALY OG RICK E. ROBINSON. (1990). *The art of seeing: An interpretation of the aesthetic encounter*. Malibu, CA: J. Paul Getty Museum og Getty Center for Education in the Arts.
- DUFRENNE, MIKEL. (1953). *The phenomenology of aesthetic experience*. Oversat af Edward S. Casey. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- FECHNER, GUSTAV THEODOR. (1876). *Vorschule der Aesthetik*. 2 bind. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- FREUD, SIGMUND. (1910). Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. I *Gesammelte Werke*. Bind 8: 128-211. London: Imago Publishing Co., 1943.
- FREUD, SIGMUND. (1911). Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens. I *Gesammelte Werke*. Bind 8: 231-238. London: Imago Publishing Co., 1943.
- FREUD, SIGMUND. (1914). Der Moses des Michelangelo. I *Gesammelte Werke*. Bind 10: 172-201. London: Imago Publishing Co., 1946.
- GARDNER, HOWARD. (1982). *Art, mind, and brain: A cognitive approach to creativity*. New York: Basic Books
- GOODMAN, NELSON. (1976). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. 2. udg. Indianapolis: Hackett.
- HARDY, ALISTER. (1979). *The spiritual nature of man: A study of contemporary religious experience*. Oxford: Clarendon Press.
- HERRIGEL, EUGEN. (1951). *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*. München: Otto Wilhelm Barth-Verlag.
- HUXLEY, ALDOUS. (1954). *The doors of perception*. New York: Harper and Row, 1970.
- JAMES, WILLIAM. (1902). *The varieties of religious experience*. New York: Mentor, 1958.
- KRIS, ERNST. (1952). *Psychoanalytic explorations in art*. New York: International Universities Press.
- LASHER, MARGOT D., JOHN M. CARROLL OG THOMAS G. BEVER. (1983). The cognitive basis of aesthetic experience. *Leonardo* 16: 196-199.
- LASKI, MARGHANITA. (1961). *Ecstasy in secular and religious experiences*. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher, 1990.
- LINDAUER, MARTIN S. (1981). Aesthetic experience: A neglected topic in the psychology of the arts. I *Psychology and the Arts*. Redigeret af David O'Hare. Brighton, Sussex: Harvester Press.
- LIPPS, THEODOR. (1903/06). *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*. 2 bind. Hamburg: Leopold Voss.
- MASLOW, ABRAHAM H. (1968). *Toward a psychology of being*. 2. udg. New York:

Van Nostrand Reinhold.

NEUMANN, ERICH. (1956). Die Erfahrung der Einheitswirklichkeit und die Sympathie der Dinge. I *Eranos-Jahrbuch 1955*. Zurich: Rhein-Verlag.

NEUMANN, ERICH. (1957). Der schöpferische Mensch und die »Grosse Erfahrung.« I *Eranos-Jahrbuch 1956*. Zürich: Rhein-Verlag.

OSBORNE, HAROLD. (1970). *The art of appreciation*. London: Oxford University Press.

PANZARELLA, ROBERT. (1980). The phenomenology of aesthetic peak experiences. *Journal of Humanistic Psychology* 20: 69-85.

PARSONS, MICHAEL J. (1987). *How we understand art: A cognitive developmental account of aesthetic experience*. Cambridge: Cambridge University Press.

SELLO, THOMAS OG RAINER MÜLLER. (1991). *Nicht nur mit Pinsel und Öl: 99 Maler der Hamburger Kunsthalle und ihre Techniken*. Hamburg: Galgenberg.

WATTS, ALAN W. (1962). *The joyous cosmology*. New York: Random House.