

## KUNST OG EMOTIONER

Bjarne Sode Funch<sup>1</sup>

*I artiklen præsenteres en række klassiske og moderne teorier om kunstoplevelsens emotionalitet i et forsøg på at afdække hvilken indvirkning en æstetisk oplevelse kan have på den menneskelige psyke. Mens det er almindeligt anerkendt at kunst giver anledning til emotionelle oplevelser, er der ingen enighed om hvilke emotioner et kunstværk kan vække, og hvilken psykologisk indvirkning en æstetisk oplevelse kan have på den enkelte. Æstetiske emotioner som æstetisk lystfølelse, æstetisk nydelse, katarsisk lystfølelse, æstetisk empati og abstrakte emotioner diskuteres i lyset af en fænomenologisk orienteret fremstilling af de grundopfattelser der hersker inden for emotionsforskningen for at nå til klarhed om deres emotionelle karakter og psykologiske betydning. Er kunstoplevelse karakteriseret ved én eller flere forskellige emotioner? Hvad vil det sige at en emotion er æstetisk? Hvilken status har det emotionelle i den psykologiske forståelse af kunstoplevelsen, og hvilken psykologisk effekt har en kunstoplevelse på den enkelte? Dette er nogle af de spørgsmål der belyses i denne artikel.*

### 1. Indledning

Kunst og emotioner er uløseligt forbundet med hinanden. Det er ikke kun et alment synspunkt at oplevelser med kunst forbindes med noget emotionelt, langt de fleste psykologer, filosoffer og kunstteoretikere der har udforsket menneskets forhold til kunst, er enige om at kunst er kilde til emotionelle oplevelser. Freedberg (1989) skriver:

“People are sexually aroused by pictures and sculptures; they break pictures and sculptures, they mutilate them, kiss them, cry before them, and go on journeys to them; they are calmed by them, stirred by them, and incited to revolt. They give thanks by means of them, expect to be elevated by them, and are moved to the highest levels of empathy and fear. They have always responded in these ways; they still do. They do

---

1 Bjarne Sode Funch er dr. phil., lektor ved RUC.

so in societies we call primitive and in modern societies; in East and West, in Africa, America, Asia, and Europe” (p. 1).

Det er kun de færreste, og blandt dem Noël Carroll (2012), der mener at en kunstoplevelse ikke behøver at været emotionel for at være en æstetisk oplevelse. Det blotte faktum at vi ser på et maleri, hører et stykke musik eller læser en roman, er ifølge Carroll ensbetydende med at vi har en æstetisk oplevelse. De fleste har ganske rigtigt oplevet at vandre gennem en kunststilling eller været til en koncert uden at blive berørt af et eneste af de udstillede eller opførte værker, men vil vi i sådanne tilfælde tale om at vi har haft en æstetisk oplevelse? Det er der næppe mange der vil, og en grundlæggende hypotese i denne fremstilling er da også at en kunstoplevelse eller en æstetisk oplevelse (disse to begreber bruges synonymt i denne artikel) altid er en emotionel oplevelse. Det antages endog at det emotionelle aspekt spiller en afgørende rolle i forståelsen af kunstens psykologiske funktion. Spørgsmålet er om den æstetiske oplevelse er forbundet med én bestemt emotionel følelse kaldet *den æstetiske følelse*, eller om der er en række forskellige emotioner der karakteriserer oplevelser af kunst. Et andet spørgsmål er om en kunstoplevelse er en øjeblikksoplevelse, eller om den udøver en vedvarende indflydelse på den person der har oplevelsen. For at svare på disse spørgsmål indledes artiklen med et relativt kort overblik over nogle af de væsentligste problemstillinger inden for emotionspsykologien. I denne fremstilling formuleres en række kriterier for vurdering af de æstetiske teoris rækkevidde. Dernæst fremstilles nogle af de mest centrale antagelser om kunstoplevelsens emotionalitet belyst gennem et udvalg af klassiske og moderne æstetiske teorier.

## 2. Emotioner

Mens psykologien endnu var en ung videnskab, kom William James (1904) med den kritiske bemærkning at emotionerne var det område inden for psykologien der havde fået den ringeste behandling (p. 374). Det forhold har ikke ændret sig nævneværdigt i løbet af de efterfølgende hundrede år på trods af mange ihærdige bestræbelser af fremtrædende forskere som James Averill, Paul Ekman, Nico Frijda, Carroll Izard, Richard Lazarus, Keith Oatley, Robert Plutchik, Robert Zajonc og mange andre. Thomas Dixon (2012) skriver: “*Emotion* is certainly a keyword in modern psychology, but it is a keyword in crisis” (p. 338). I en undersøgelse blandt 35 fremtrædende emotionsforskere konstaterer Izard (2010) at der ikke er konsensus om en definition af begrebet *emotion*, og nogle mener endog at det er så tvetydigt at det ikke har videnskabelig status og derfor burde opgives som fagterm.

Det tragikomiske er at alle ved hvad emotioner er, og hvor meget de betyder i vores liv, men alligevel har ingen inden for den psykologiske viden-

skab formået at give en klar og entydig definition. Dette skyldes blandt andet at det emotionelle liv er et grundlæggende træk ved den menneskelige psyke, og det kan derfor ikke beskrives ved noget der er endnu mere grundlæggende da det ikke eksisterer. Mange emotionsforskere refererer til neurofysiologiske forhold, men sådanne bestræbelser flytter blot fokus fra et psykologisk til et biologisk perspektiv uden at komme en psykologisk definition nærmere. Emotionernes fænomenologi er en anden væsentlig grund til at det er så vanskeligt at beskrive og definere hvad en emotion er. Emotioner kendes nemlig kun fra deres fremtrædelsesform i bevidstheden, og emotioner som vrede, melankoli, glæde, misundelse og frygt, blot for at nævne nogle få velkendte emotioner, er så forskellige at det er vanskeligt for ikke at sige umuligt at fastslå hvilke oplevelsesmæssige træk de har til fælles.

På trods af alle vanskeligheder med at beskrive og definere hvad en emotion er, kan der ikke herske tvivl om at emotioner spiller en fremtrædende rolle i vores bevidsthedsliv. Alle forhold til omverdenen, til os selv og til vores erindrings- og forestillingsliv er præget af emotioner der *farver* eller *betoner* den konkrete oplevelse hvilket Gerald Clore (1994) beskriver på følgende illustrative måde: "Like rose-colored glasses, emotional states color one's perception of the world. Just about anything is judged more positively when one is happy and more negatively when one is sad" (p. 105).

I lighed med mange emotionsforskere definerer Ekman (1994a) emotioner som en "vurdering" (*appraisal*, p. 15) af den aktuelle situation. Der er tale om en umiddelbar reaktion uden nævneværdig forudgående kognitiv erkendelse, og derfor skal begrebet "vurdering" opfattes i en anden betydning end den vi er vant til i dansk hverdagsprog. Der er således ikke tale om at man foretager en egentlig vurdering, men at en bestemt emotion *betoner* eller *farver* oplevelsen på en sådan måde at den afspejler en særlig indstilling til ydre eller indre forhold. Ekman's definition bliver yderligere klargjort i David Watson og Lee Anna Clarks formulering når de (1994) skriver: "An emotion represents an organized, highly structured reaction to an event that is relevant to the needs, goals, or survival of the organism" (p. 89). Richard Shweder (1994) forsøger på tilsvarende måde at indfange det for emotioner karakteristiske ved at definere dem som "komplekse narrative strukturer der giver form og mening til somatiske og affektive oplevelser" (p. 37). Men når Shweder (*ibid.*, p. 32) taler om at emotioner som "fortolkende skemaer" (*interpretive schemes*) af narrativ karakter, har han fjernet sig endnu mere end Ekman fra et fænomenologisk førstepersons perspektiv.

Ekman (1994a) opregner en række karakteristiske træk ved emotioner der foruden den allerede nævnte "automatiske vurdering" (*automatic appraisal*, pp. 15-18), peger på at emotioner forholder sig til gentagne "adaptive situationer" hvor det for eksempel er nødvendigt at forsvare sig, flygte, danne venskaber og så videre. Dette er ifølge Ekman et led i emotionernes evolutionære udvikling der har været bestemt af deres adaptive værdi i forhold til fundamentale livsopgaver. Emotioner er desuden karakteriseret ved at de

opstår umiddelbart og hurtigt. Endog så hurtigt at bevidstheden om dem først kommer bagefter. Det vil også sige at de er uventede og involuntære. Emotionernes hurtighed er naturligvis afgørende for deres adaptive funktion. I lighed med mange andre emotionsforskere mener Ekman at emotioner er karakteriseret ved at være kortvarige. Det vil sige at de almindeligvis kun varer nogle sekunder eller få minutter, men aldrig timer eller dage. Endelig er Ekman overbevist om at de enkelte emotioner kan relateres til aktivitet i specifikke dele af hjernen der hver især har forbindelse til relevante motoriske funktioner således at en emotionel reaktion fører til hurtig og umiddelbar handling. I denne forbindelse skal det også nævnes at emotioner ofte er blevet forbundet med specifikke ansigtsudtryk, men at det næppe gælder generelt (Ekman, 1982).

Til trods for ihærdige forsøg på at definere hvad en emotion er, ikke mindst fra Ekmans side, har han alligevel stærke forbehold over for muligheden af en generel emotionsteori. Han skriver: "It may never be possible to have an adequate comprehensive theory of emotion. Instead we may need to have a separate theory for each emotion, to best capture its uniqueness" (Ekman, 1994a, p. 19).

### **2.1. Emotion som oplevelsesaspekt**

Den menneskelige bevidsthed manifesterer sig i form af oplevelser. Det vil sige at det der træder frem i bevidstheden i et bestemt øjeblik, er det mest direkte udtryk for bevidsthedens karakter. En sådan oplevelse er enestående og irreducibel. En konkret oplevelse optræder kun én gang og vil aldrig optræde i nøjagtig samme fremtoning igen, hverken for den samme person eller en anden. Samtidig udgør oplevelsen en udifferentierbar enhed hvilket er afgørende for at forstå hvad det emotionelle i en kunstoplevelse er. Emotioner optræder ligesom sanseindtryk og kognitive erkendelser som oplevelsesaspekter i bevidstheden, og de aktuelle aspekter interagerer med hinanden i oplevelsen. Det emotionelle er derfor et analytisk begreb i en fænomenologisk kontekst idet emotioner altid optræder i samspil med andre oplevelsesaspekter og aldrig, eller i al fald kun i meget sjældne tilfælde, optræder i ren form. Ikke desto mindre kan det være formålstjenligt at fokusere på det emotionelle oplevelsesaspekt og beskrive det så differentieret som muligt for at få en forståelse af hvilken rolle emotioner spiller i det menneskelige bevidsthedsliv.

Det er således heller ikke ualmindeligt at tale om *emotionelle oplevelser* selvom bevidstheden i et bestemt øjeblik ikke udelukkende kan være optaget af det emotionelle (Reisenzein & Döring, 2009). I sådanne tilfælde taler man i virkeligheden om en oplevelse der er domineret eller karakteriseret ved en emotionel kvalitet. Inspireret af Franz Brentano, William James, Alexius Meinong og Wilhelm Wundts beskrivelser, opregner Rainer Reisenzein og Sabine Döring (2009, p. 196) tre karakteristiske træk ved den emotionelle oplevelse: Umiddelbar opmærksomhed, fænomenalitet og intentionalitet.

For det første træder emotioner umiddelbart frem i bevidstheden uanset hvornår de optræder. For det andet er emotioner ligesom for eksempel sanseindtryk af farver og toner karakteriseret ved fænomenalitet. Det vil sige at de har deres helt egen oplevelseskvalitet. Når man er glad, vred eller bange, så fremtræder det emotionelle i bevidstheden som noget unikt der kan differentieres fra andre bevidsthedsaspekter som sanseindtryk og tanker. Emotioner har ligeledes deres individuelle karakter, og de kan optræde med forskellig styrke. For det tredje er emotioner ligesom for eksempel ønsker og tanker karakteriseret ved intentionalitet. Det vil sige at de er rettet mod et objekt. Sidstnævnte forhold spiller især en fremtrædende rolle i Brentanos og Meinongs fænomenologi hvor emotionerne i lighed med alle andre bevidsthedsaspekter er karakteriseret ved at være rettet mod et eller andet. Dette er helt i overensstemmelse med Ekmans og hans ligesindede kollegaers opfattelse af emotioner som et adaptivt fænomen selvom de ikke beskriver det i fænomenologiske termer. James vil ifølge Reizenzein og Döring (ibid.) ikke benægte at emotioner kan være intentionelle, men mener derimod ikke at det er et egentligt karakteristikum ved emotionerne, men snarere et træk de får gennem deres forbindelse til det perciperede eller forestillede.

Emotioner er som sagt et grundlæggende træk ved det menneskelige bevidsthedsliv, og det er min antagelse at enhver oplevelse har et emotionelt aspekt. Det betyder ikke at vi altid er dybt emotionelt engagerede i form af fremtrædende emotioner som begejstring og vrede, men at bevidstheden altid er karakteriseret ved et stemningsleje. Richard Davidson (1994) er inde på en tilsvarende tankegang når han skriver: "In at least a weak sense, moods may always be present" (p. 52).

## 2.2. Grundemotioner

Det er en udbredt opfattelse inden for emotionsforskningen at menneskets emotionelle liv består af et bestemt antal grundemotioner også kaldet primære emotioner. Ved forskellige kombinationer danner disse emotioner grundlag for alle øvrige emotioner kaldet de sekundære emotioner.

Plutchik (1984) er blandt dem der mener at det emotionelle liv bedst beskrives ved nogle få grundemotioner. Han opregner otte primære emotioner: Frygt (fear), overraskelse (surprise), sorg (grief), afsky (disgust), raseri (rage), forventning (anticipation), henrykkelse (ecstasy) og tilbedelse (adoration). Andre opererer med færre primære emotioner som for eksempel Jaap Panksepp (1982) der kun identificerer fire: Forventning (expectancy), vrede (rage), panik (panic) og frygt (fear). Philip Johnson-Laird og Keith Oatley (1989) foreslår et sæt af fem grundemotioner bestående af: Glæde (happiness), tristhed (sadness), vrede (anger), frygt (fear) og afsky (disgust). Denne reduktionistiske opfattelse af det emotionelle liv er sandsynligvis inspireret af perceptionsforskningen hvor synssansen for eksempel defineres som følsomhed over for lys og nogle få grundfarver som rød, blå og gul. Det skal ikke udelukkes at hjerneforskningen en dag på lignende måde kan lokalisere

et begrænset antal neurologiske funktioner som grundlag for det emotionelle liv, men som Averill (1994, p. 8) ganske rigtigt fremfører, er spørgsmålet om grundemotioner afhængigt af hvilken synsvinkel man anlægger. Der vil for eksempel være forskel på om man anlægger en biologisk, psykologisk eller sociologisk synsvinkel. Inden for det psykologiske område vil der endog være forskellige tilgange med vidt forskellig opfattelse af følelselivets mangfoldighed. Når William James (1904) nævner at “the varieties of emotion are innumerable” (p. 374), bygger hans synspunkt på fænomenologiske iagttagelser der altid vil være mere differentierede og nuancerede end enhver kategorisering hvad enten den er neurologisk eller af anden oprindelse.

James afholder sig dog i lighed med de fleste psykologer fra en mere systematisk fremstilling af emotionernes fænomenologiske univers. Det er derimod i skønlitteraturens værker af forfattere som Fjodor Dostojevskij, Gustave Flaubert, Marcel Proust, Leo Tolstoj og mange andre at man får et indtryk af følelselivets fænomenologiske righoldighed. En nuancerigdom som selv den mest ihærdige systematiker i et forsøg på at give et overblik, må give op over for. Som James (1890) skriver: “If one should seek to name each particular one of them [emotions] of which the human heart is the seat, it is plain that the limit to their number would lie in the introspective vocabulary of the seeker ...” (II, p. 485). Ligesom den menneskelige erkendelse og viden er det emotionelle liv så omfangsrigt at det på ingen måder kan sammenfattes i en enkel fremstilling. At det er vanskeligt for den psykologiske videnskab at udforske og beskrive, skyldes ikke kun at det emotionelle er meget individuelt som både James (1890, II, p. 449) og Frijda (2007, p. 1) anfører, men også emotionernes flygtige karakter når de sættes i fokus for den erkendende iagttagelse. Det betyder med andre ord at omfanget af menneskets emotionelle liv umuligt lader sig beskrive i dets fænomenologiske helhed.

Hvis man et øjeblik forestiller sig omfanget af den viden som den menneskelige erkendelse har frembragt om sig selv og verden som helhed, får man et indtryk af noget der er uendeligt stort. Blot tanken om alle de videnskabelige afhandlinger der er skrevet og de biblioteker der bruges til at opbevare denne viden, giver fornemmelsen af et omfang der er uoverskueligt. Det enkelte individ har naturligvis ikke kapacitet til at rumme denne fælles viden, men vi ved at den eksisterer. Det vil umiddelbart forekomme ganske utænkeligt at menneskets emotionelle liv skulle rumme en tilsvarende mangfoldighed og nuancerigdom. Ikke desto mindre er det min antagelse at menneskets emotionelle relation til sig selv og omverdenen er lige så rig og nuanceret som vores erkendelsesliv. Kunst i alle dens genrer er det mest synlige udtryk for at min antagelse er sand. Ligesom de videnskabelige afhandlinger er et udtryk for menneskelig erkendelse, er alverdens kunstværker dybest set udtryk for menneskets emotionelle liv. Dette forhold mellem emotioner og kunst kræver en yderligere udredning af emotionernes fænomenologi.

### 2.3. Klassifikation af emotioner

Med kun en flygtig ide om emotionernes fænomenologiske univers har mange psykologiske forskere forsøgt en klassificering af de forskellige emotioner.

Antonio Damasio (2006) foretager en vigtig skelnen mellem det han kalder *følelser* (feelings) og *emotioner* (emotions). Følelser hidrører fra kropsfornemmelser. Det vil sige alle de indtryk vi modtager om kroppens aktuelle tilstand. Om noget klør eller stikker, om hjertet og pulsen hamrer løs, om der er smerter i mave eller hoved. Mennesket har en generel kropsfornemmelse der altid ligger i baggrunden af bevidstheden, og enhver påvirkning af kroppen eller en ændring af indre eller ydre kropslige forhold påkalder opmærksomhed til det sted hvor det klør, stikker, eller hvor der føles smerte, varme eller kulde. Emotioner er på lignende måde fulgt af kropslige ændringer, og Damasio (ibid., p. 143) påpeger at emotioner altid genererer følelser, men at det ikke er alle følelser der stammer fra emotioner. Det skal dog tilføjes at visse emotioner antagelig genererer meget perifere og svage kropslige reaktioner og derfor ikke i særlig grad er karakteriseret ved følelsesmæssige udtryk.

I et fænomenologisk perspektiv kan Damasio's skelnen mellem følelser og emotioner beskrives som en skelnen mellem sanseindtryk og emotioner. Når Damasio taler om følelser, refererer han til de indtryk der stammer fra følesansen. Disse sanseindtryk har deres særlige oplevelsesmæssige karakter. En smerte fra et stik med en nål er for eksempel forskellig fra smerte i maven eller smerte i en tand. Sult kan ligeledes komme til udtryk på forskellige måder selvom vi måske vil have svært ved at beskrive det i ord. En kropslig sansefornemmelse kan ligeledes ofte være forbundet med en følelse af lyst eller ulyst, behag eller ubehag, hvilket er udtryk for at følesanseindtryk i mange tilfælde er kombineret med et emotionelt aspekt i oplevelsen selvom dette oftest blot ligger på et grundlæggende niveau af lyst-ulyst. Ifølge fænomenologisk opfattelse er følelser og emotioner to grundlæggende forskellige bevidstheds-elementer og bør ikke forveksles. På den anden side er det kun naturligt at de interagerer og supplerer hinanden i oplevelsen der som sagt er en uadskillelig enhed.

Menneskets emotionelle liv beskrives på mange forskellige måder, og det kan være vanskeligt at give et overblik fordi emotioner snart beskrives i fænomenologiske termer og snart betragtes i et logisk-empirisk perspektiv ud fra forskellige teoretiske tilgange. Der er således tradition for at skelne mellem emotioner, sindstilstande (*moods*), temperamenter og andre affektive tilstande (Ekman & Davidson, 1994) selvom de fra et fænomenologisk synspunkt alle er med til at definere menneskets emotionelle liv.

Mange emotionsforskere som for eksempel Ekman, Frijda, Goldsmith, Kagan, Lazarus, Panksepp, Watson og Clark foretrækker at skelne mellem emotioner og sindstilstande. Varighed er et centralt kriterium for deres forskellighed. Mens emotioner er kortvarige, er sindstilstande ofte langvarige. Emotioner opstår pludseligt på en given foranledning og forsvinder snart

igen. Sindsstemninger derimod har ikke altid en identificerbar anledning, og de kan vare både timer og dage. I modsætning til emotioner der ofte fremstår med stor intensitet, ligger sindsstemninger mere i baggrunden af bevidstheden og præger tilværelsen i en længere periode. Watson og Clark (1994, p. 90) mener endog ligesom Davidson (1994, p. 52) at bevidstheden er karakteriseret ved en kontinuerlig strøm af affekt (*stream of affect*) som danner baggrund for emotionelle udbrud. Det vil sige at vi uafbrudt befinder os i skiftende sindstilstande uden at vi nødvendigvis selv er opmærksomme på det. Men bliver en sindstilstand altdominerende og vedvarende, eksempelvis en depressiv tilstand, må den snarere karakteriseres som psykisk sygdom (Ekman 1994b, p. 56). Desuden er emotioner ifølge Ekman (ibid., p. 94) oftest associeret med specifikke ansigtsudtryk, mens sindsstemninger almindeligvis ikke viser sig ved synlige udtryk i ansigtet. Frijda (1994, p. 59) peger på at emotioner er intentionelle, det vil sige at de altid i bevidstheden har et objekt, mens sindsstemninger ikke er intentionelle. Davidson (1994, p. 52) foreslår en funktionel skelnen hvor emotionernes primære funktion er at fremme en bestemt handling, mens sindsstemninger påvirker måden at forarbejde informationer på. Lazarus (1994, p. 84) mener at emotioner adskiller sig fra sindsstemninger ved at referere til det øjeblikkelige adaptive forhold i mødet med omgivelserne, mens sindsstemninger er et resultat af eksistentielle forhold i livet.

Alexander Shand (1920/1962) introducerer en differentiering mellem emotioner og sentiments hvor begrebet *sentiment* refererer til en individuel disposition til at reagere på en særlig måde over for et bestemt forhold. Det kan være frygt for hunde, kærlighed til en bestemt person eller lignende relationer. I overensstemmelse hermed definerer Frijda (1994, p. 65) *sentiment* som en kognitiv disposition til at "vurdere" et "objekt" på en bestemt måde. Han taler også om kognitive schemata hvis informationsindhold giver parathed til at reagere emotionelt på en bestemt måde når den pågældende person møder et bestemt objekt. Frijda mener at *sentiments* sandsynligvis stammer fra tidligere emotionelle begivenheder, for eksempel en traumatisk situation eller noget der er grundlagt gennem social indlæring, eksempelvis en kulturelt bestemt aversion mod særlig mad.

Endelig skal det nævnes at personligheden kan være karakteriseret ved en særlig emotionel disposition. Ekman taler om "emotionelle træk" (*emotional traits*, 1994b, p. 58), Davidson taler om "temperament" (*temperament*) eller "affektiv stil" (*affective style*, 1994, p. 53) mens Frijda (1994) taler om "emotionelle personlighedsdispositioner" (*emotional personality dispositions*, p. 66). I alle tilfælde refereres til det forhold at en person er kendetegnet ved en nogenlunde stabil og vedvarende tilstand af for eksempel angstelse, optimisme, rastløshed og vemodighed. Man taler ofte om en ængstelig person, optimistisk person og så videre.

Siden den græske antik og antagelig endnu tidligere har emotioner været en væsentlig komponent i definitioner af personlighedstyper. Mens Teofrasts



(c. 372-287 f.v.t.) beskrivelser af forskellige mennesketyper som for eksempel den forfængelige, den griske og den gemene refererer direkte til emotionelle forhold, er de fleste moderne trækteorier som for eksempel Gordon Allport, Philip Vernon og Gardner Lindzeys *Study of Values* (1931/1960), Carl G. Jungs *Typologien* (1921/1971), *Myers-Briggs Type Indicator* (Myers et al., 1998) og Robert R. McCraes *Five-Factor Model* (1992) alt for komplekse til at de kan reduceres til emotionelle forhold alene og derfor uden større relevans for det æstetiske område.

Ovennævnte differentieringer mellem emotioner, sindsstemninger, sentiments og personlighedstemperamenter har sin relevans i beskrivelsen af det emotionelle univers. Fra en fænomenologisk synsvinkel har de dog den uheldige konsekvens at begrebet emotion bliver forbeholdt en særlig kategori. Både emotioner, sindsstemninger og sentiments er emotionelle fænomener der blot har deres særlige karakteristika. Personlighedstemperamenter er i sig selv en interessant psykologisk problematik, men på sin vis uvedkommende i forbindelse med afgrænsning af det emotionelle felt da der blot er tale om at visse personer mere hyppigt end andre oplever og udtrykker en bestemt emotionel tilstand. Det skal dog kort indskydes at nogle få forskere inden for den psykologiske æstetik, heriblandt Richard Müller-Freienfels (1922), har identificeret en typologi som grundlag for menneskets forhold til kunst og heriblandt udpeget en særlig emotionel personlighedstype.

James (1904, p. 374) er blandt de meget få der har forsøgt en fænomenologisk differentiering idet han skelner mellem de "grove emotioner" (*coarse emotions*) som vrede, frygt, kærlighed, had, glæde, sorg, skam, stolthed og deres variationer der alle associeres med relativt stærke kropslige reaktioner, og de "finere emotioner" (*subtler emotions*) som de moralske, intellektuelle og æstetiske emotioner hvis kropslige reaktioner almindeligvis er meget svagere. Om de finere emotioner skriver han: "Concords of sounds, of colours, of lines, logical consistencies, teleological finesses, affect us with a pleasure that seems ingrained in the very form of the representation itself, and to borrow nothing from any reverberation surging up from the parts below the brain" (1890, II, p. 468). De finere emotioner er således uafhængige af følelsesmæssige sanseindtryk i kroppen hvilket er en undtagelse fra James' teori – en teori han i øvrigt deler med den danske læge Carl Lange – at den følelse der opstår i forbindelse med de kropslige ændringer der sker i direkte forbindelse med perceptionen af de stimulerende forhold, er selve emotionen (James, 1904, p. 374).

#### **2.4. Emotionernes funktion**

I spørgsmålet om emotionernes funktion har deres erkendelsesmæssige værdi altid været i fokus. Når Ekman (1994a, p. 15) fremhæver emotionernes adaptive værdi i sin definition af hvad emotioner er, tilkendegiver han samtidig at deres primære funktion er at regulere menneskets forhold til dets omgivelser med henblik på at handle hensigtsmæssigt. Ekman ser spørgsmå-

let både i et evolutionært perspektiv hvor det er et spørgsmål om at fremme de egenskaber der giver mulighed for at overleve, og i lyset af denne baggrund peger på nødvendigheden af i mange af hverdagens forhold at kunne reagere prompte med en vurdering af de aktuelle omgivelser der ikke forudsætter større opmærksomhed eller viljesindsats. Zajonc (1980) påviser at det netop er denne evne til at foretage en hurtig og umiddelbar præference der er emotionernes force, og at det er en proces der ikke kræver væsentlig kognitiv indsats. Tilsvarende vurderinger på basis af fornuft og erfaring ville tage meget længere tid. Robert Levenson (1994, p. 123) fremhæver i sin definition at emotionernes adaptive funktion skal ses i forhold til omgivelsernes skiftende krav. Emotionerne, siger han, tjener det formål at etablere vores position i forhold til omgivelserne hvor vi bliver tiltrukket af visse mennesker, objekter, handlinger og ideer mens vi bliver frastødt af andre. Skiftende omstændigheder kræver en fleksibilitet som kun emotionerne kan bibringe. Plutchik (1980) sammenfatter emotionernes adaptive funktion på følgende måde: "Emotions serve an adaptive role in helping organisms deal with key survival issues posed by the environment" (p. 8).

Emotionernes adaptive erkendelsesfunktion er ifølge Norbert Schwarz og Gerald Clores (1983) ikke kun et spørgsmål for det enkelte menneske om at reagere på sine omgivelser, men et forhold der har gensidig betydning i sociale relationer. Deres synspunkt er at emotionernes primære funktion er at bidrage med information, både således at ansigtsudtryk og stemmeføring giver andre mennesker information om ens emotionelle tilstand, og at sansindtryk og tanker som opstår i forbindelse med en emotionel reaktion giver information der er nødvendig for det sociale samspil. I denne forbindelse er det værd at være opmærksom på at langt de fleste emotioner der fremprovokeres i aktuelle situationer, opstår i forbindelse med andre mennesker. Det er ifølge Schwarz og Clore afgørende for ens velbefindende hvorledes den information som emotionerne tilvejebringer, bliver forarbejdet. Clore (1994, p. 104) refererer til James Pennebakers (1991) forskning der viser en radikal reduktion af angst og anspændelse når mennesker der har holdt deres traumatiske oplevelser hemmelige, begynder at tale med andre om deres oplevelser. Clores hypotese er at når man taler om de omstændigheder der har været emotionelt belastende, bliver de pågældende emotioner lettere associeret med det tidspunkt, sted og de omstændigheder hvor de har gjort sig gældende, end hvis der ikke tales om dem, og de bliver derfor knyttet til det oprindelige forhold og ikke den aktuelle situation.

Schwarz og Clores teoretiske overvejelser over emotionernes betydning for menneskers velbefindende viser at når den videnskabelige udforskning af det emotionelle liv byder på mange udfordringer, skyldes dette ikke mindst emotionernes komplekse eksistentielle funktion. Selvom der ikke skal herske tvivl om emotionernes erkendelsesmæssige funktion og dermed deres betydning for hvorledes vi opfatter, reagerer og handler over for vores omgivelser, er emotionernes betydning for menneskets eksistens som helhed

langt mere kompleks. Emotioner som for eksempel angst, vrede, kærlighed, skyld og lykke kan ved første øjekast forekomme som enkle fænomener der tjener til menneskets overlevelse, men at reducere deres funktion til deres erkendelsesmæssige værdi, betyder at væsentlige oplevelsesmæssige og eksistentielle forhold overses. Man kan få det indtryk at emotionen frygt har fået status som prototype for alle emotioners erkendelsesmæssige funktion. Frygt beskrives oftest som en reaktion på en trussel udefra hvor en række fysiologiske reaktioner befordrer enten flugt eller en forsvarsreaktion. Men det der kan forekomme indlysende i forhold til frygt, er ikke nødvendigvis gældende for andre emotioner. Skam, selvhad og depression kan endog føre til selvdestruktive handlinger og selvmord, og det kan derfor til tider være vanskeligt at få øje på deres adaptive og livsopretholdende funktioner. Hovedværker inden for den psykologiske litteratur som for eksempel *Begrebet Angest* (1844/1997) af Søren Kierkegaard og *The Meaning of Anxiety* (1950/1977) af Rollo May vidner da også om at angst i lighed med en lang række andre centrale emotioner som kærlighed, skyld, had, jalousi og begær blot for at nævne nogle få, er langt mere komplekse og har langt større eksistentiel betydning end at befordre en hurtig erkendelse af de aktuelle livs-betingelser. Når Irvin Yalom (1997) for eksempel hævder "at angsten er psykopatologiens brændstof" (p. 18), forstår man den eksistentielle rækkevidde af en enkelt emotion som angst. Et hurtigt blik på eget eller andres følelsesliv over en kortere eller længere tidsperiode viser da også at den menneskelige eksistens på godt og ondt i høj grad er karakteriseret af skiftende emotioner. Det ville være utænkeligt at leve foruden, men undertiden er det også ubærligt at leve med nogle af de emotioner der opstår. Det er en utopi at tænke sig at alle emotioner skulle tjene et og samme formål. De er primært et uomgængeligt livsvilkår, og hver især er de med til at gøre tilværelsen oplevelsesrig og intens, men ikke nødvendigvis hverken meningsfuld eller det modsatte.

### 2.5. *Emotionel vækst*

Donald Hebb (1949/1975) der ellers er kendt for sit behavioristiske standpunkt, hævdede engang at mennesket er det mest emotionelle af alle dyr. Han baserer sin påstand på observation af emotionel adfærd hos dyr og mennesker og ser en større variation og kompleksitet hos mennesker. En umiddelbar introspektiv selviagttagelse bekræfter da også et umådeligt rigt varieret og komplekst følelsesliv som det er vanskeligt at forestille sig at andre levende skabninger også skulle have. Æstetisk fascination (se El Moutamid i dette nummer) og religiøs ærefrygt (Hardy, 1979; Laski, 1961) er blot to eksempler på emotionelle forhold som dyr næppe oplever.

Det hævdes undertiden at emotionerne ligger tidligt i den fylogenetiske udviklingshistorie, og i den forbindelse antydes det ofte at emotionerne er af mere primitiv karakter end de kognitive anlæg. Hvor ofte advares der for eksempel ikke mod at tage emotionelle beslutninger? Det er muligt at det forholder sig således, men der er intet der tyder på at det emotionelle bered-

skab er blevet mindre betydningsfuldt for mennesket end andre primater på grund af en større kognitiv kapacitet. Tværtimod tyder alt på at emotionelle forhold spiller en afgørende rolle for menneskers velbefindende, og selvom det kan være vanskeligt for ikke at sige umuligt at foretage en sammenligning mellem værdningen af det emotionelle og den kognitive erkendelsesevne, er der ikke tvivl om at det emotionelle bestemmer menneskets stemningsleje og dermed ikke blot får afgørende indflydelse på de initiativer og beslutninger der tages, men på hvordan livet leves i det hele taget. Et af de centrale spørgsmål der melder sig i denne forbindelse, er om det emotionelle beredskab ændrer og udvikler sig gennem menneskets livsløb. Svaret synes givet på forhånd, men inden for emotionsforskningen har svaret aldrig været enkelt.

Der er ifølge Davidson og Ekman (1994, p. 373) udbredt enighed blandt emotionsforskere om at emotioner ændrer sig med alderen, men at forskningen primært har fokuseret på den tidlige barndom og ofte som forklaring henført til de neurologiske og hormonelle ændringer der karakteriserer barnets opvækst. Panksepp (1994) skriver for eksempel: "After birth, a great deal of neural unfolding remains to be completed in every species, and we can be reasonably confident that the maturation of specific neural systems does establish essential conditions for the unfolding of certain forms of emotionality" (p. 368).

Uden at tilbagevise den biologiske argumentation anlægger Judy Dunn (1994, p. 352) et socialt perspektiv og gør opmærksom på hvorledes børns emotionelle udtryk og oplevelser er forbundet med deres udvikling af deres sociale relationer og forståelse af andre. Det der gør en ti måneder gammel baby vred, bange, fornøjet eller frustreret, er noget helt andet end det der irriterer, ængster, fornøjer eller frustrerer en fireårig eller en voksen. Carroll Izard (1994, p. 359) mener at sådanne forskelle er resultat af kognitive forskelle og ikke udtryk for forskellige emotionelle reaktioner. Dunn derimod argumenterer for at der er tale om forskellige emotionelle oplevelser selvom der måske nok er familieskab. Hun spørger retorisk: "In what sense is the amusement of an 8 month old tickled by his father the *same* emotion as the amusement of an 8 year old at a dirty joke? Is the fear of a baby picked up by an unfamiliar person the *same* as that of an adolescent waiting for her exam results?" (Dunn, 1994, p. 353). Dunn er ikke i tvivl om at der er tale om kvalitativt forskellige emotionelle oplevelser.

Som allerede omtalt er der gjort utallige forsøg på at reducere det emotionelle liv til et begrænset antal grundemotioner, mens der har manglet en tro på at det individuelle emotionelle beredskab er under stadig ændring og udvikling i forhold til de udfordringer der ligger i nye livsvilkår. Der hersker ikke tvivl om at vi må tilegne os ny viden og indsigt for at kunne begå os i nutidens samfund, men der tales sjældent for ikke at sige aldrig om at vores emotionelle liv er under stadig forandring for at vi kan komme overens med de til enhver tid herskende livsvilkår. Ingen vil benægte at der blot inden for de seneste hundrede år er sket drastiske ændringer af almene livsvilkår på

grund af teknologiske opfindelser som tv, computer, internet og meget andet. Samtidig er der sket kulturelle ændringer i forhold til familierelationer, arbejde og religion. Velstandsniveauet har ændret sig, forholdet til krop og sygdom har ændret sig og meget andet. Skulle det virkelig være tilfældet at mennesket i dag relaterer sig til disse forhold med det samme følelsesliv som tidligere generationer? Svaret må være nej. Der vil naturligvis være en kontinuitet over generationer hvor vilkår og emotioner ændrer sig meget lidt hvilket også afspejler sig i det emotionelle vokabularium som er relativt stabilt, men de ændrede livsvilkår kommer emotionelt til udtryk på et subtilt niveau der sjældent konceptualiseres. Det herskende vokabularium viser kun toppen af menneskets emotionelle liv, og det er kun gennem kunsten at det får sit naturlige og fulde udtryk.

## 2.6. Opsummering

I et fænomenologisk perspektiv giver ovenstående fremstilling af menneskets emotionelle liv grundlag for følgende karakteristik:

- (1) Det emotionelle liv er uendelig mangfoldigt og nuanceret.
- (2) Emotioner optræder altid som aspekt af en oplevelse der samtidig indeholder andre bevidsthedsaspekter.
- (3) Emotioner har deres individuelle karakter og funktion i den menneskelige eksistens og er ikke nødvendigvis konstruktive.
- (4) Det emotionelle liv er under konstant forandring i relation til nye livsvilkår, og nye emotionelle kvaliteter opstår.

I den følgende fremstilling af de emotioner der knytter sig til æstetiske forhold som kunst, fungerer disse karakteristika som kriterier for de æstetiske emotioners psykologiske og eksistentielle rækkevidde.

## 3. Æstetiske emotioner

Efter at have opstillet en række kriterier for emotionernes psykologiske natur ville intet være mere naturligt end at undersøge hvorledes den æstetiske emotion eller de æstetiske emotioner beskrives inden for den emotionspsykologiske faglitteratur. Men på dette punkt bliver man skuffet. Emotioner i forbindelse med kunstoplevelse nævnes kun sporadisk inden for emotionsforskningen og uden at den gives en blot nogenlunde fyldig beskrivelse. I *Encyclopedia of Emotion* fra 2010 nævnes æstetisk emotion (*aesthetic emotion*) kun én gang, nemlig i et opslag om nysgerrighed (*curiosity*) hvor der henvises til at Keith Oatley (2004) ligesom flere andre emotionsforskere betragter nysgerrighed som et eksempel på en æstetisk emotion. I lighed med en række hovedværker (Ekman & Davidson, 1994; Lazarus, 1991; Izard, 1972; 1977; 1991; Izard, Kagan & Zajonc, 1984; Niedenthal, Krauth-Gruber & Ric, 2006) nævnes æstetiske emotioner ikke i hverken *Handbook of emotions* (Lewis, Haviland-Jones & Barrett, 2008), fembindsværket *Psy-*

*chology of emotion* (Manstead, 2008) eller firebindsværket *Emotion: Theory research, and experience* (Plutchik & Kellerman, 1980/1989). Nogle få emotionsforskere er opmærksomme på forholdet mellem kunst og emotioner (Ben-Ze'ev, 2000; Frijda, 1986; 2007; Lazarus & Lazarus, 1994), men bidrager ikke nævneværdigt til en forståelse af deres særlige karakter.

James er blandt de få der eksplicit er opmærksom på de æstetiske emotioner, og som allerede nævnt henregner han de æstetiske følelser til en kategori han kalder de "finere emotioner" hvorunder også de intellektuelle og moralske følelser henhører, men han er primært optaget af at forsvare sin emotionsteori (1890, II, pp. 384-385). Han indrømmer at et kunstværk kan vække en subtil lystfølelse der tilsyneladende er af ren cerebral karakter, men som han anfører, har kunstoplevelsen altid sit udspring i en sansepåvirkning med en eller anden kropslig reaktion til følge, og den subtile lystfølelse må derfor også være et resultat af den kropslige reaktion. Det fremgår af hans fremstilling at æstetiske emotioner både kan være intense og næsten umærkelige, de kan være af forskellig emotionel kvalitet og adskiller sig i princippet ikke fra emotioner under ikke-æstetisk påvirkning. At de benævnes "æstetiske" skyldes tilsyneladende det ene forhold at de er forårsaget af et kunstværk eller andre æstetiske påvirkninger.

### 3.1. *Æstetisk følelse*

Inden for æstetikken er der en lang tradition der rækker tilbage til den græske antik for at knytte en specifik æstetisk følelse til oplevelsen af kunst. Denne følelse benævnes ofte som *den æstetiske følelse* eller *de æstetiske følelser*, og der refereres til en særlig lystfølelse eller et behag i forbindelse med kunstoplevelsen. Når der tales om æstetiske følelser i flertal, inkluderes lystfølelsens modsætning, nemlig ulyst og ubehag eller undertiden endog smerte som et følelsesaspekt ved kunstværker man ikke bryder sig om.

På trods af udbredt enighed om at forbinde en kunstoplevelse med en særlig æstetisk følelse, hersker der stor uenighed om hvordan denne følelse skal defineres, hvilket også har givet anledning til forskellige betegnelser som *æstetisk lystfølelse*, *æstetisk nydelse*, *interesseløst* eller *æstetisk velbehag*, *æstetisk præference*, *katarsisk lystfølelse* og *æstetisk fascination*, og i nogle tilfælde inddrages samtidig begreber som *æstetisk kontemplation*, *æstetisk attitude*, *æstetisk sensitivitet* og *æstetisk opmærksomhed*.

I det følgende præsenteres et lille uddrag af klassiske og moderne opfatelser af den æstetiske følelse.

### 3.2. *Æstetisk lystfølelse*

Inden for den psykologiske æstetik er det ganske almindeligt at forbindelsen mellem kunst og lystfølelse eller behag anses for at være evident og derfor ikke behøver yderligere udredning. Grant Allen (1877) er en af de få der på et tidligt tidspunkt har redegjort for hvorledes kunstoplevelsen sammen med andre æstetiske oplevelser har sin rod i de fysiologiske og neurologiske

processer der ligger til grund for oplevelse af lyst-ulyst. Ifølge Allen er lyst (*pleasure*) og ulyst (*pain*) umiddelbart og direkte forbundet med nødvendige livsfunktioner. Lyst er et ledsagefænomen til sunde aktiviteter i hele organismen. Selv vejrtrækning og fordøjelse som foregår hele tiden og knap nok bemærkes, er kilder til lystfølelse. Der er ganske vist tale om en lystfølelse der er så svag at den knap nok bemærkes. Mad, drikke og sex derimod giver anledning til mærkbar lystfølelse, hvilket også er i overensstemmelse med Allens opfattelse: At den største lystfølelse ledsager de mest nødvendige livsfunktioner. Mad og drikke er således af vital betydning for opretholdelse af det individuelle liv, mens seksuel aktivitet er en nødvendighed for opretholdelse af menneskeslægten.

Smerten der står i modsætning til lystfølelsen, er ledsagefænomen til alt der skader den menneskelige krop lige fra et brækket ben til mindre knubs. Heriblandt også indre kropslige forhold som forstoppelse, mavesår og cancer. Ud over de utallige forhold der kan forårsage smerte, inkluderer Allen også alle de forhold der giver anledning til ubehag som for eksempel at blive blændet af sollyset, udsat for en høj lyd eller vedvarende støj, monotone omgivelser og trivielle aktiviteter. Dertil føjes træthed efter hårdt arbejde eller mentale anstrengelser samt afkræftelse på grund af mangel på føde, søvn og meget andet.

Allen bruger ofte maskinen som metafor til illustration af menneskets livsfunktioner. Bliver en del i maskinen slidt eller ødelagt, går den i stå og kan ikke bruges til at udføre de funktioner den er beregnet til, og for at fungere optimalt må den tilføres energi, og de enkelte dele skal vedligeholdes og smøres. På tilsvarende måde er mennesket kendetegnet ved en række basale livsfunktioner, og når disse funktioner hæmmes eller fremmes af ydre og indre omstændigheder, ledsages de af en oplevelse af henholdsvis lyst og ulyst/ubehag. Det er denne fysiologiske opfattelse af mennesket der ligger til grund for Allens opfattelse af den æstetiske lystfølelse.

Idet lyst og ulyst er direkte forbundet med menneskets nødvendige livsfunktioner, bliver arbejdet for at opretholde livet – at producere føde, klæder, bolig og andre fornødenheder – en aktivitet som ikke blot er nødvendig, men også forudsætning for følelser af lyst og ulyst. I dag er det kun få der producerer deres egne livsfornødenheder, men arbejde af enhver art har som sit endelige formål at tilvejebringe det der er nødvendigt for at opretholde livet og helst på en tilfredsstillende og behagelig måde. Men der er som Allen påpeger, en anden kategori af aktiviteter som ikke har til formål at tilvejebringe livsfornødenheder, men som alene udføres for den tilfredsstillende aktiviteten indebærer i sig selv. Disse aktiviteter kalder Allen (1877, p. 32) indledningsvis for *leg* (*play*), og de udspringer af det forhold at ethvert nervesystem har brug for hvile hvor det kan genopbygge sine ressourcer, og hvis der ikke umiddelbart er brug for disse ressourcer, har det pågældende organ eller system brug for at udøve sin funktion for at holde sig selv ved lige. Der opstår således en spontan tendens til udfoldelse selvom den ikke

tjener en livsfunktion. Blandt disse aktiviteter udskiller Allen en særlig kategori der har med kunst og æstetisk følelse at gøre. Disse kendetegnes ved at tilhøre menneskets passive natur, det vil sige de organer og egenskaber som har med sanserne at gøre, syn, hørelse og så videre. Når disse sansorganer aktiveres for deres egen aktivitetens skyld, ledsages aktiviteten af en lystfølelse som kaldes æstetisk følelse (*aesthetic feeling*). Kunstens opgave er derfor at samle så mange sansestimulerende forhold som muligt og samtidig udelukke forhold der kan virke ubehagelige, for derved at skabe de optimale betingelser for den æstetiske lystfølelse. Farver og toner arrangeres i særlige kompositioner i maleri og musik udelukkende med det formål at give modtageren en æstetisk følelse. At denne æstetiske følelse ofte anses for noget nobelt og ophøjet, skyldes ifølge Allen (ibid., p. 39) at den ikke kan føres tilbage til en livsnødvendig funktion.

Allens teori er bemærkelsesværdig ved at sætte æstetikken i forbindelse med livets grundlæggende funktioner og dermed forklare kunstens tilstedeværelse i den menneskelige tilværelse. Kunstens position er så grundæggende at den primært henføres til den lyst der er forbundet med sansepåvirkning frem for egentlige emotionelle forhold. Selvom æstetisk lyst udspringer af grundlæggende sansefunktioner, betragtes den samtidig som et overskuds-fænomen. Den opstår nemlig kun hvis opsparet energi ikke bruges til livsvigtige funktioner. På dette punkt modsiges Allen af mange andre forskere. George Hagman for eksempel hævder at æstetisk oplevelse er lige så vigtig i livet som sex, sult, aggression, kærlighed og had (2005, p. 1) Han tilføjer: "Although we may rarely be conscious of it, aesthetic experience gives form, meaning, and, most important, value to everything we are and everything we do." Som Carl Rosenberg (2005) påpeger: "In fact, aesthetic experience is so necessary to human nature that cultural and artistic expression has continued to be asserted, at times with risk to life, even in such places as concentration camps and the Soviet Gulag of Siberia" (p. viiii).

Selvom Allens teori på visse punkter kan virke altmodisch, vil et spring på mere end hundrede år frem i tiden vise at tanken om den æstetiske lystfølelse ikke har mistet sin position. En udbredt tillid til *oplevelsesøkonomi* og dens principper (Pine & Gilmore, 1999) vidner tværtimod om at opfattelsen af kunst som kilde til lyst og fornøjelse står stærkere end nogensinde.

### 3.3. *Æstetisk nydelse*

Mihaly Csikszentmihalyi som er kendt for at have introduceret begrebet *flow* i den psykologiske faglitteratur som betegnelse for en aktivitet der er tilfredsstillende i sig selv, har sammen med sin kollega Rick E. Robinson foretaget en kvalitativ undersøgelse af æstetisk oplevelse. Syvoghalvtreds eksperter i billedkunst blev interviewet med henblik på at identificere de træk og den dynamik der karakteriserer en æstetisk oplevelse.

På baggrund af disse studier af eksperter oplevelser af og forhold til billedkunst definerer Csikszentmihalyi og Robinson (1990) den æstetiske



oplevelse “as an intense involvement of attention in response to a visual stimulus, for no other reason than to sustain the interaction” (p. 178), og de fortsætter: “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.”

Det er Csikszentmihalyi og Robinsons (1990, p. 18) hypotese at den intense følelse af vellyst der opstår i forbindelse med en æstetisk oplevelse, stammer fra en proces hvor information i kunstværket spiller sammen med beskuerens egen information på en sådan måde at der sker en pludselig udvidelse eller en nyordning af beskuerens hidtidige viden. “What we ordinarily recognize as an aesthetic experience is a cognitive rush,” konkluderer de (ibid., p. 12).

Den æstetiske oplevelse har de samme strukturelle træk som flow-oplevelser generelt. Csikszentmihalyi og Robinson (1990) skriver: “The interviews with museum professionals provide support for the theory that the aesthetic experience is a specific form of that more general enjoyment people report when they become deeply involved with opportunities for using their skills – be they sensory, intellectual, physical, or emotional in nature” (p. 73). Foruden den intense opmærksomhed der er centreret på det visuelle kunstværk, bliver beskueren udfordret af kunstværket i en sådan grad at vedkommende fornemmer at han eller hun vil være i stand til at imødekomme udfordringen. Samtidig vil beskueren få en fornemmelse af at være på rette vej. Bevidstheden vil være så fokuseret på kunstværket at tanker om fortid og fremtid udebliver, og beskueren taber bevidstheden om sig selv. Det er udfordringens karakter der adskiller den æstetiske oplevelse fra de fleste andre flow-oplevelser. Mens mange flowoplevelser opstår i forbindelse med kropslig aktivitet som i sport for eksempel, er det de mentale færdigheder til at udforske og fortolke der udfordres gennem oplevelsen af kunst. Ifølge Csikszentmihalyi og Robinson (1990, p. 73) kommunikerer kunstværker gennem deres visuelle fremtrædelsesform dybtføjte oplevelser fra kunstner til publikum, fra kultur til kultur og fra en historisk periode til en anden, og derfor udvikler den æstetiske oplevelse sensitivitet over for andre menneskers væren, over for formers fortræffelighed, over for stilarter i andre historiske perioder og essensen i fremmede civilisationer (ibid., 183).

Csikszentmihalyi (1975a; 1975b) er tidligt i sin forskning opmærksom på den centrale betydning af den tilfredsstillelse der karakteriserer oplevelser af flow. Han benævner den “intrinsic pleasure” eller “intrinsic reward” – en indre tilfredsstillelse der er tilstrækkelig i sig selv. Han taler også om “autotelic experience” – det vil sige en oplevelse der er tilstrækkelig i sig selv. Med andre ord, en “autotelic” oplevelse er når mennesker nyder det de laver i så høj en grad at oplevelsen i forbindelse med aktiviteten er belønning nok i sig selv. Den æstetiske nydelse i forbindelse med kunst beskrives som en “pleasurable” eller “enjoyable” oplevelse. Betegnelser som “delight”, “enjoyment”, “joy”, “exhilaration” og “awe” bruges ligeledes. Når Csikszent-

mihalyi og Robinson taler om “aesthetic pleasure”, refererer de tydeligvis til en generel lystfølelse som den æstetiske oplevelse deler med andre flowoplevelser, og de forskellige betegnelser er blot for at nuancere en emotionel reaktion der er vanskelig at beskrive. De taler også om “a heightened state of consciousness” og “a feeling of transcendence” som i visse tilfælde optræder i forbindelse med oplevelsen af kunst, og uden at det ekspliciteres, tyder deres fremstilling på at den æstetiske nydelse kan forekomme i forskellige grader af intensitet, måske endog i forskellige bevidsthedstilstande. Sådanne ændringer af intensitet og bevidsthed tillægges tilsyneladende ingen afgørende betydning for deres definatoriske og teoretiske opfattelse af den æstetiske oplevelse.

Man kan let få det indtryk at Allens og Csikszentmihalyis syn på kunstoplevelsens emotionalitet er meget forskellige. Men det forhold taget i betragtning at Allen primært har været påvirket af den psykofysiske tradition i slutningen af 1800-tallet og derfor fokuserer på de fysiologiske forhold omkring lystfølelse, mens Csikszentmihalyi har hentet inspiration i den humanistisk-psykologiske tradition fra anden halvdel af det 20. århundrede, forklarer hvorfor Allen fokuserer på den fysiologiske baggrund for den æstetiske lystfølelse, mens Csikszentmihalyi har et mere holistisk syn hvor det emotionelle bliver placeret i en kontekst af en æstetisk oplevelse. Det interessante i denne sammenhæng er dog at de begge forbinder kunstoplevelsen med én og kun én emotionel kvalitet, nemlig *lystfølelse*. Selvom Allens fremstilling af den æstetiske lystfølelse forekommer endimensionel og unuanceret i forhold til Csikszentmihalyis fremstilling af den æstetiske oplevelse, er der næppe tvivl om at de på et grundlæggende niveau taler om den samme lystfølelse der har sit udspring i en kropslig sansefornemmelse. At denne sansefornemmelse i forbindelse med kunst også får et emotionelt efterspil, kommer derimod bedst til udtryk i Csikszentmihalyis fremstilling. Det er ligeledes bemærkelsesværdigt at den lystfølelse som Allen og Csikszentmihalyi refererer til, ikke udelukkende er knyttet til kunstoplevelse, men også optræder i forbindelse med naturoplevelser, sportsudøvelse og andre aktiviteter. Når de taler om æstetisk lystfølelse, er der derfor ikke tale om en særlig form for lystfølelse, men blot en angivelse af at lystfølelsen optræder i forbindelse med et kunstværk.

### 3.4. *Katarsisk lystfølelse*

Tidligt i psykoanalysens historie opdagede Josef Breuer sammen med sin klient Anna O at der var en særlig følelse forbundet med at italesætte de drømme og fantasier som Anna O var plaget af. Anne O beskrev denne følelse som en slags renselse af sjælen og kaldte den “chimney sweeping” (Breuer & Freud, 1895/1955, p. 30). Det var en følelse Anna O oplevede gentagne gange når hun under en trancelignende tilstand fortalte Breuer om de hallucinationer hun havde haft i løbet af dagen. På et tidspunkt fik Breuer den ide at sætte Anna O’s fantasier i forbindelse med de traumatiske op-

levelser hun havde haft blandt andet i forbindelse med sin fars sygdom og død, og der skete det utrolige at hendes symptomer i form af synsforstyrrelser, lammelser og sprog- og spiseforstyrrelser forsvandt. Den "rensende" lystfølelse som Anna O oplevede, kaldte Freud *katarsis*, og det blev også navnet på Breuers behandlingsmetode der gav afsæt for den senere psykoanalyse.

Længe før Breuer og Freud skrev om katarsis, havde Aristoteles (384-322 f.v.t.) anvendt begrebet i forbindelse med kunst. I sin *Poetik* skriver han (1992):

"Tragedien er altså en afbildning af en alvorlig og i sig afsluttet handling af et vist omfang, i et forskønnet sprog, der i sine enkelte dele lader hver af sine former fremtræde særskilt, af handlende personer og ikke ved fortællende fremstilling, og som ved at vække medlidenhed og frygt fuldbyrder renselsen (katarsis) af den slags følelser" (p. 19).

Aristoteles kommer ikke med en uddybende forklaring på hvad han mener med at tragedien ved "at vække medlidenhed og frygt fuldbyrder renselsen (katarsis) af den slags følelser." Af samme grund er der næppe en sætning i den filosofiske litteratur der har været genstand for flere fortolkninger end denne (Berczeller, 1967).

Når Freud i sine afhandlinger om kunst og kunstnere peger på den lystfølelse der er forbundet med en kunstoplevelse, refererer han kun ét sted til Aristoteles' værk, nemlig i afhandlingen *Psychopathic Characters on the Stage* fra 1905-1906 som dog først blev publiceret i 1942 i engelsk oversættelse. Her er han, som Jean-Michel Vives (2011) påpeger, i overensstemmelse med den opfattelse af Aristoteles' tekst at katarsis hidrører fra det paradoksale forhold der er karakteristisk for tragedien, at ubehagelige følelser bliver transformeret til lystfølelse. Den traditionelle opfattelse inden for psykoanalytisk litteratur er at katarsisk lystfølelse i forbindelse med kunst opstår når instinktuelt energi der ikke har haft et naturligt afløb og derfor har været undertrykt, pludselig får udløsning gennem mødet med et kunstværk. Der tales om sublimering hvor seksualdriftens energi bliver transformeret til en aktivitet, i dette tilfælde en kunstoplevelse, der i sig selv er uden seksuelt indhold. Kunstværket spiller en afgørende rolle ved at etablere en forbindelse til de barndomsoplevelser eller fantasier som har været afgørende for beskuerens psykodynamiske konstitution. I modsætning til den klassiske opfattelse argumenterer Ives (ibid.) for at katarsis ikke skal opfattes som en udledning af opstemt energi, men snarere som en analytisk proces hvor subjektet er "blotlagt" og dermed konfronteret med sit eget begær.

Med udgangspunkt i Aristoteles' beskrivelse af tragediens psykologi påviser Vives (2011) at Freud var mere påvirket af Aristoteles end først antaget, og at hans opfattelse af katarsis ikke kun refererer til Breuers metode, men har sin aktualitet i moderne psykoanalytisk tænkning. Vives fremhæver i sin

fortolkning af Aristoteles' tekst *frygt* og *medlidenhed* som fundamentale for tragediens form og påpeger at oplevelsen af frygt er en frygt for sig selv, og at oplevelsen af medlidenhed er en frygt for den anden. Det betyder at beskueren i begge tilfælde er dybt personligt involveret. Vives mener at Freud er opmærksom på dette forhold, hvilket betyder at roden til katarsis skal findes i det forhold der opstår i relation til det andet menneske på den måde at det der sker for den anden, også kan ske for en selv, og som Vives (2011) skriver, den "fejltagelse" som helten begår, vedrører først og fremmest beskueren selv (p. 1012). Spørgsmålet er hvorledes de foruroligende følelser af frygt og medlidenhed bliver transformeret til en æstetisk lystfølelse. Ifølge Vives' fortolkning af Aristoteles' tekst sker der en identifikation med helten, men der er ikke tale om at beskueren imiterer helten. Beskueren betragter en *repræsentation*, og katarsis er relateret til denne repræsentation ved at beskueren genkender de ubehagelige følelser og oplever dem, men fra en position hvor vedkommende alligevel er befriet for dem. Aristoteles (1992) skriver at mennesker føler en naturlig glæde ved afbildede genstande (p. 15). Han fortsætter: "Bevis herfor er det der hænder os over for kunstværkerne, for de samme ting som vi ser med ubehag i virkeligheden, dem betragter vi med glæde i billedgengivelse, netop når denne er særlig nøjagtig, som f.eks. fremstillinger af de mindst værdsatte dyr eller af lig." Aristoteles mener at "man glæder sig ved at se billeder, fordi når man ser på dem, lærer man noget og kan drage slutninger om hvad hver ting er." Det er ikke som efterligning at billedet giver tilfredsstillelse, men på grund af den fuldendte teknik, farven eller andet.

Der kan ikke herske tvivl om i hvor høj grad Freud er påvirket af Aristoteles' opfattelse når han (1942) skriver:

"If, as has been assumed since the time of Aristotle, the purpose of drama is to arouse terror and pity and so 'to purge the emotions', we can describe that purpose in rather more detail by saying that it is a question of opening up sources of pleasure or enjoyment in our emotional life, just as, in the case of intellectual activity, joking or fun open up similar sources, many of which that activity had made inaccessible" (p. 305).

Freud (1942) påpeger at helten i dramaet ikke er psykopatisk, men kun bliver det som følge af sine handlinger, og da de undertrykte impulser der ligger bag hans handlinger, findes hos alle, er det let at genkende sig selv i helten (p. 309). Det er Freuds antagelse at den "renselse" der indtræffer i forbindelse med at en grundlæggende drift bliver humaniseret i kraft af en fejltagelse, finder sted i det ubevidste. Det er gennem iscenesættelsen af denne fejltagelse i dramatisk form at katarsis får sin effekt. Freuds originale bidrag til Aristoteles' teori er ifølge Vives (2011) hans identifikation af det ubevidste som mellemlid mellem det der er transformeret gennem den dramatiske repræsentation til æstetisk lystfølelse, og beskuerens reaktion (p. 1017).

Dette får Vives (ibid.) til at hævde at skuespillets funktion ikke så meget er et spørgsmål om identifikation og illusion som det er oplevelsen af det ubevidste i sig selv. Tragedien viser sig som en afslørende kunstform der i sidste instans afslører forholdet mellem mennesket og dets drifter, og når de ubevidste forhold er afsløret ved at de forskellige lag i en psykisk konflikt er blotlagt, vil de ikke længere have den samme betydning og indflydelse. Det vil i korthed sige at fiktionen drager beskueren ind i de mest intime områder af psyken som under andre forhold ville være blevet afvist, og dermed åbnes der op for nye psykologiske udviklingsmuligheder. Oplevelser med kunst har med andre ord det samme forløb og den samme effekt som efterstræbes i den psykoanalytiske metode.

Det er tragedien der er i fokus for både Aristoteles' og Freuds behandling af den katarsiske effekt og lystfølelse, og derfor følger deres fremstillinger også tragediens logik, men selvom det ikke direkte ekspliciteres, tyder meget på at tragedien i deres opfattelse blot er et konkret eksempel på kunstens psykologiske funktion. Andre kunstformer vil følge andre logikker, men den katarsiske effekt vil de dele med tragedien.

Den katarsiske lystfølelse der er kendetegnende for en genuin kunstoplevelse inden for flere psykoanalytiske teoridannelser, har mig bekendt aldrig været genstand for en fænomenologisk analyse, og derfor er der kun sporadiske forudsætninger for en egentlig sammenligning med den æstetiske lystfølelse som Gustav Fechner og mange andre psykofysiske orienterede forskere refererer til. Alt tyder dog på at der er en kvalitativ forskel; hvor den psykofysiske lystfølelse har sæde i selve sansningen, er den psykoanalytiske katarsis resultat af en mere dybtgående kropslig rørelse. Når Anna O talte om "chimney sweeping", er der tale om en indre renselse der giver anledning til ro og afslappelse, måske endog som Vives (2011) påstår, en terapeutisk healing. Æstetisk lystfølelse og æstetisk nydelse er derimod i de fleste psykofysiske og humanistiske psykologiske fremstillinger en del af den perceptuelle proces og opfattes som en øjebliksoplevelse uden efterfølgende betydning for den psykiske konstitution.

Katarsisk lystfølelse er ifølge psykoanalytisk teori et generelt karakteristikum ved kunstoplevelsen, men det skal bemærkes at den er resultat af et bredere emotionelt engagement. Mens tragedien sætter frygten og medlidenheden i spil, kan man antage at andre kunstformer fremkalder andre emotioner med samme lystfølelse som resultat. Det vil sige at det lykkes de psykoanalytiske teorier at inddrage det forhold at forskellige kunstformer, måske endog forskellige kunstværker, vækker særlige emotionelle tilstande som forudsætning for den katarsiske lystfølelse. Det er et forhold der ikke tages i betragtning inden for hverken den psykofysiske eller den humanistiske tradition på trods af at fænomenologiske iagttagelser klart viser at kunst fremkalder mange andre emotioner end lystfølelse.

Katarsisk lystfølelse er som det fremgår af både den klassiske og moderne udgave, en betegnelse der ikke udelukkende knyttes til oplevelsen af kunst,

men refererer til en generel lystfølelse der opstår i forbindelse med at en affekt bliver ført tilbage til den traumatiske oplevelse der i sin tid blev afgørende for at oplevelse og affekt blev adskilt. Kunst er en potentiel og effektiv anledning til katarsisk udløsning fordi den oftest refererer til almene eksistentielle forhold, men det skal bemærkes at kunsten i psykoanalytisk opfattelse blot er én blandt flere anledninger til katarsisk lystfølelse. Det betyder at forskellige kunstarter som belyst ved tragedien, kan have deres særlige logik, men at kunst i princippet ikke adskiller sig fra leg, drømme og andre fantasier.

### 3.5. Æstetisk empati

I slutningen af 1800-tallet fremfører den tyske filosof Robert Vischer (1873), inspireret af Johann Gottfried von Herder (1744-1803), den teori at en æstetisk oplevelse er en empatisk indlevelse i kunstværkets motiv. Han beskriver hvorledes særlige former i et kunstværk stimulerer fysiologiske reaktioner hos beskueren, og hvorledes disse genererer særlige følelser. Hans teori får tilslutning af en række forskere omkring århundredeskiftet 1900, hvoriblandt Theodor Lipps er den der hidtil mest indgående har beskrevet æstetisk empati som en karakteristisk måde at opleve et kunstværk på. Han (1903/06, II, p. 1) definerer *empati* som en følelse der til forskel fra følelser i almindelighed opleves som tilhørende en anden person, et andet levende væsen eller endog et objekt. Æstetisk empati definerer han (ibid., p. 34) som en særlig form for empati som opstår i forbindelse med ren æstetisk kontemplation (*reine ästhetische Betrachtung*) hvor opmærksomheden udelukkende er fokuseret på kunstværket som et ikke-materielt fænomen. Lipps anså empati som en grundlæggende menneskelig egenskab, og i modsætning til andre fremtrædende repræsentanter for teorien om æstetisk empati som for eksempel Herbert Sidney Langfeld (1920), Vernon Lee og C. Anstruther-Thomson (1912), mente Lipps ikke at kinæstetiske fornemmelser i kroppen havde betydning for æstetisk empati. Han mente endog at sådanne kropslige fornemmelser er fremmede for den psykiske aktivitet der finder sted under empati, mens Lee og Anstruther-Thomson (ibid., p. 218) mente at man ligefrem skulle indtage de samme stillinger som en skulptur eller figur på et billede for at få det fulde udbytte af kunstoplevelsen.

Siden forsvandt teorien om æstetisk empati nærmest fra æstetikken landkort indtil den næsten hundrede år senere bliver fremsat med fornyet styrke på baggrund af den seneste neurologiske forskning af den amerikanske kunsthistoriker David Freedberg sammen med den italienske hjerneforsker Vittorio Gallese (2007). De fremsætter den hypotese at et centralt element i den æstetiske oplevelse består i en aktivering af kropslige mekanismer som omfatter simulering af handlinger, emotioner og kropslige sansninger, og at disse mekanismer er universelle.

Indledningsvis henviser Freedberg og Gallese (2007, p. 197) til en oplevelse med billedkunst som de fleste kunstinteresserede vil være bekendt

med, nemlig en følelse af empatisk engagement i det de ser på billedet. Dette kan være en empatisk forståelse af de emotioner der udtrykkes af en afbildet person og som karakteristisk kommer til udtryk som indre imitation af de bevægelser og kropslige udtryk der ses på billedet. Som illustrerende eksempel bruger de et billede fra Goyas serie om krigens rædsler, *Desastres de la Guerra* (fig. 1), hvor betragteren ikke blot vil reagere med kropslig empati på de mange ubalancerede figurer ved selv at føle en lignende fornemmelse af at være ude af balance, men også med fornemmelser der svarer til de forfærdelige ting der sker på billedet. Freedberg og Gallese (ibid.) peger på at betragterens fysiske reaktioner forekommer at være lokaliseret netop i de dele af kroppen der på billedet gøres vold mod og skamferes. Denne fysiske empati medfører en indlevelse i de følelsesmæssige konsekvenser af de lemlæstelser som udføres på billedet. Selv billeder der ikke indeholder åbenlyse emotionelle komponenter, kan vække kropslige fornemmelser der svare til det set. Det vil sige at både emotionelle udtryk, bevægelser og endog antydede bevægelser i et billede automatisk får beskueren til at simulere det tilsvarende. Dette sker ikke kun over for figurative billeder, men også abstrakt kunst som for eksempel værker af Jackson Pollock, hvor betragteren ofte fornemmer kropslige bevægelser der svarer til dem kunstneren må have foretaget for at skabe sit velkendte stænk- og dryp-motiv. Freedberg og Gallese (ibid.) nævner også Lucio Fontanas snittede lærreder som inviterer til en empatisk bevægelse der svarer til den bevægelse man forestiller sig har produceret motivet.



Fig. 1. Goya, *Que hay que hacer mas?* (Hvad mere er der at gøre?), planche 33 fra *Los Desastres de la Guerra* (Krigens rædsler), radering.

Teorien om æstetisk empati hvor kropslige empathiske følelser opstår i relation til såvel de handlinger, intentioner, objekter, emotioner og andet der kan iagttages i figurativ kunst som de formelle kvaliteter der fremstår som spor af kunstnerens skabende arbejde, kan som allerede nævnt spores tilbage til anden halvdel af det 19. århundrede. Freedberg og Gallese tilføjer ikke afgørende nyt til de fænomenologiske iagttagelser der ligger til grund for teorien, men som en væsentlig tilføjelse påviser de hvorledes den nyeste hjerneforskning giver neurologisk belæg for teorien.

Der er påvist et spejlneuron-system i den ventrale præmotoriske cortex og posterior-parietale cortex der betyder at når en person iagttager en handling, især en målrettet handling, aktiveres det samme neurale netværk som er aktivt når tilsvarende handling udføres i virkeligheden. Undersøgelser (Umiltá et al., 2001) har endog vist at spejlneuroner aktiveres selv i de tilfælde hvor den iagttagne handling ikke afsluttes og føres til ende. Andre undersøgelser (Iacoboni et al., 2005) viser at opfattelsen af en andens intentioner er tilstrækkeligt til at aktivere de pågældende spejlneuroner. Endelig er der forskning (Johnson-Frey et al., 2003) der viser at iagttagelse af statiske billeder af handling har tilsvarende effekt. På grundlag af disse forskningsresultater kan det med stor sandsynlighed antages at den fornemmelse af kropslig empati som en iagttager føler ved at se en handling i et billedkunstnerisk motiv, er resultat af aktiverede spejlneuroner i de dele af hjernen der primært forbindes med aktive handlinger.

Som yderligere neurologisk belæg for æstetisk empati henviser Freedberg og Gallese (2007, p. 200) til en lang række undersøgelser som viser at iagttagelse af genstande som for eksempel værktøj, frugt og beklædningsgenstande ikke kun aktiverer de dele af hjernen der har med visuel perception at gøre, men også de områder der har med motorisk handling at gøre, og som er med til at give en fornemmelse af for eksempel at række ud efter den pågældende genstand.

Med hensyn til emotionelle tilstande har det længe været kendt at specifikke emotioner korrelerer med specifikke ansigtsudtryk (Ekman, 1982), men som noget relativt nyt viser undersøgelser (Dimberg, 1982) også at iagttagelse af en andens ansigtsudtryk giver sig til kende ved muskelspændinger som svarer til de iagttagne. Antonio Damasio (1999; 2003; 2006) påviser endog at specifikke emotioner ikke kun kommer til udtryk i ansigtet, men også korresponderer med specifikke kropslige tilstande. Med hensyn til iagttagelse af billedkunst antager Damasio, at når man iagttager et billede der vækker stærke følelser som for eksempel frygt, så reagerer kroppen ikke med aktivt at flygte, men der aktiveres en kropslig tilstand der svarer til det der ses på billedet.

Endelig henviser Freedberg og Gallese (2007, p. 202) til undersøgelser (Knoblich et al., 2002; Longcamp et al., 2005) der viser at visuel iagttagelse af grafiske tegn og bogstaver vækker simulerede motoriske reaktioner der svarer til dem der kræves for at skrive dem. På den baggrund antager Free-



dberg og Gallese (2007) at kunstnerens manuelle og kropslige aktivitet i forbindelse med at skabe et kunstværk aflæses af iagttageren på de aftryk som kunstnerens arbejdsmåde intentionelt eller ikke-intentionelt har efterladt i billedet. Det vil sige at hjernen så at sige rekonstruerer de aktiviteter som iagttageren ser spor af i kunstværket.

Konklusionen er at hjernen automatisk responderer på et billede og herunder et kunstværk på en sådan måde at de forhold i billedet der umiddelbart indikerer et motorisk og/eller emotionelt engagement, aktiverer simulerede kropslige reaktioner hos iagttageren der svarer til de iagttagne forhold. Denne basale reaktion er ifølge Freedberg og Gallese (ibid., p. 197) fundamental for vores forståelse af billeders påvirkning af iagttageren. Teorien er generelt gældende for billeder og definerer ikke særlige forhold som kun gør sig gældende i forhold til kunst. De to forskere foretrækker også begreberne "kropslig empati" og "fysisk empati" frem for "æstetisk empati" selvom deres udredning primært fokuserer på billedkunst. De emotioner som opstår i forbindelse med billedkunst, adskiller sig således ikke fra emotioner i den daglige tilværelse på anden måde end at de kun giver anledning til simulerede kropslige reaktioner og ikke egentlige handlinger.

Lipps havde af gode grunde ikke kendskab til spejlneuroner i begyndelsen af 1900-tallet, og man kan kun gisne om han ville have ændret sit synspunkt om de kropslige reaktioners betydning for æstetisk empati hvis han havde været i besiddelse af en sådan viden. Teorien om empati var for Lipps, ligesom den er for Freedberg og Gallese, en almen teori der ikke udsiger noget specifikt om kunstoplevelse. Den rene æstetiske kontemplation er derimod ifølge Lipps' opfattelse en forudsætning for at opleve et kunstværk på kunstens betingelser, og en sådan oplevelse er altid karakteriseret ved æstetisk lystfølelse (*Schönheitsgefühl*). I modsætning til den gængse opfattelse af æstetisk lystfølelse er det Lipps' iagttagelse at lystfølelsen varierer fra kunstværk til kunstværk, og den hidrører fra et indtryk af billedets indre liv eller potentielt indre liv. Derfor er der intet smukkere og heller ikke grimmere end den menneskelige krop fordi det er den form der ifølge Lipps indeholder liv på den mest fuldstændige måde.

Med hensyn til æstetisk empati som en emotionel reaktion der er karakteristisk for kunstoplevelsen, må det derfor konkluderes at uanset hvilken betydning æstetisk empati har for kunstoplevelsen, så bliver den hverken i den klassiske eller moderne udformning defineret som en måde at reagere på der er unik for en kunstoplevelse.

### 3.6. *Abstrakt emotion*

Under særlige og relativt sjældne omstændigheder fremkalder et kunstværk en abstrakt emotion der konstitueres som en genkendelig emotionel tilstand gennem kunstværkets originale fremstilling af det eksistentielle tema emotionen tilhører. Betegnelsen *abstrakt emotion* kan ved første øjekast forekomme mærkelig og uforståelig, men en sammenligning med abstrakt kunst

til forskel fra figurativ og fortællende kunst, illustrerer betegnelsens betydning. Abstrakt kunst udmærker sig ved at værket står for sig selv uden referencer til noget andet der giver det specifik betydning. Det er med andre ord et originalt kunstnerisk udtryk uden brug af repræsentation. En abstrakt emotion er på lignende måde et rent emotionelt forhold der ikke refererer til noget andet end sig selv, og derfor ikke ligesom almindeligt kendte emotioner er knyttet til sanseindtryk i en bestemt situation. Da emotioner i forvejen ikke kan begribes af erkendelsen medmindre de er knyttet til bestemte sanseindtryk, kan abstrakte emotioner hverken fremkaldes eller fastholdes i den erkendende bevidsthed. Betydningsfulde emotionelle oplevelser kan derimod som det blandt andet kendes i forbindelse med traumatiske oplevelser, fastholdes i hukommelsen uden at de kan erindres eller fremkaldes i bevidstheden. Det vil sige at emotionelle indtryk under særlige omstændigheder gemmes i hukommelsen uden at vi har direkte adgang til dem, og uden at vi kan kontrollere deres indvirkning på vores egen psykiske tilstand. Det er min tese (Funch, 1997; 2007) at et kunstværk i sjældne tilfælde fremkalder en sådan abstrakt emotion, og at denne emotion bliver konstitueret i kraft af værkets distinkte kunstneriske fremstilling af det eksistentielle tema de er fælles om. Den finske komponist Einojuhani Rautavaara (2001) beskriver hvorledes dette møde med et stort kunstværk bringer iagttageren i en særlig bevidsthedstilstand:

“It is my belief that music is great if, at some moment, the listener catches ‘a glimpse of eternity through the window of time’, if the experience is one which Arthur Koestler might call the ‘oceanic feeling’. This, to my mind, is the only true justification for all art. All else is of secondary importance.”

Den danske billedkunstner Per Kirkeby (Johnsen, 2000) giver en mere detaljeret beskrivelse af hvordan han selv oplevede dette “glimt af evigheden i tidens vindue”:

“Tidligere i dag var jeg henne og se en udstilling i Das Kupferstick Kabinett, som udstiller Botticellis tegninger til Dantes Guddommelige Komædie. Så behøver man ikke mange konstruktioner. Det er bare at tage brillerne på. Når noget rigtig rører mig, kan jeg blive helt vando-verstrømmet. Tårerne løber ud af mig, når jeg ser på Botticellis små tegninger til Den Guddommelige Komædie. Den måde han har siddet meget pertentligt og tegnet med en fin pen. Det er, som om stregen rører mig. Så går der lige 20 sekunder, hvor jeg fornemmer, at jeg ved, hvorfor jeg er i live. På dét tidspunkt løber alt sammen i ét og bliver til et sorgløst øjeblik af oplevelse, som retfærdiggør et helt langt liv.”

Sådanne øjeblikke hvor hele ens bevidsthed samles i et nu, sker kun i sjældne tilfælde i samvær med et kunstværk der på en særlig måde bliver ét med ens egen personlige identitet. Den tysk-amerikanske teolog Paul Tillich (1987) beskriver hvorledes en sådan oplevelse med et maleri af Sandro Botticelli på et museum i Berlin fik afgørende betydning for hans liv:

“Gazing up at it, I felt a state approaching ecstasy. In the beauty of the painting there was Beauty itself. It shone through the colors of the paint as the light of day shines through the stained-glass windows of a medieval church.

As I stood there, bathed in the beauty its painter had envisioned so long ago, something of the divine source of all things came through to me. I turned away shaken.

That moment has affected my whole life, given me the keys for the interpretation of human existence, brought vital joy and spiritual truth. I compare it with what is usually called revelation in the language of religion. I know that no artistic experience can match the moments in which prophets were grasped in the power of the Divine Presence, but I believe there is an analogy between revelation and what I felt. In both cases, the experience goes beyond the way we encounter reality in our daily lives. It opens up depths experienced in no other way.

I know now that the picture is not the greatest. I have seen greater since then. But that moment of ecstasy has never been repeated” (p. 235).

En sådan oplevelse af ekstatiske nærvær sammen med et kunstværk hvor bevidstheden transcenderer den almindelige hverdagsbevidsthed, er på flere måder en intens emotionel oplevelse. Som både Kirkeby og Tillich beskriver, er det en dybt bevægende oplevelse der giver fornemmelsen af at være i kontakt med noget der er større end en selv. Dette er ikke stedet til en indgående og detaljeret beskrivelse af den æstetiske oplevelse som et transcendent fænomen, men det skal i korthed nævnes at den karakteriseres ved følgende træk (se Funch, 1997 for en detaljeret beskrivelse):

- helhed
- formfuldendthed
- bekendthed
- lysende klarhed
- sublim kvalitet
- originalitet
- transcendent lystfølelse

- abstrakt emotion
- distance
- eksistentiel fylde.

Ovenstående karakteristika af den æstetiske oplevelse som transcendent fænomen er analytiske oplevelsesaspekter af en helhedsoplevelse uden skel mellem værk og beskuer. Der er ikke et objekt som subjektet er rettet imod, og der er ikke et subjekt der er rettet mod et objekt, de går op i en højere enhed karakteriseret af nærvær og eksistentiel fylde.

Det enkelte kunstværk, uanset om det er figurativt eller abstrakt, fungerer som spejl for en erfaring betragteren bærer på; en erfaring der typisk stammer fra ændrede livsvilkår eller en særlig betydningsfuld episode. Den eller de emotioner sådanne forhold eller episoder fremkalder, bliver undertiden ikke konstitueret af de tilhørende sanseindtryk fordi de er for diffuse eller komplekse til at fungere som konstituerende form. Det vil sige at den emotionelle oplevelse forbliver rent emotionel og derfor lagres i hukommelsen som en abstrakt emotion. Man må forestille sig at kunstneren bag det kunstværk der kan spejle den abstrakte emotion, har haft en tilsvarende erfaring og gennem sit kreative arbejde har formået at give den pågældende erfaring en distinkt kunstnerisk form. Det kan være i et stykke musik, et billedkunstnerisk værk eller enhver anden kunstform. Når der tales om at kunstværket *spejler* den abstrakte emotion og ikke *repræsenterer* eller er et *udtryk* for den emotionelle erfaring, så skyldes det at der ikke er tale om at modtageren genkender sin erfaring, men udelukkende føler sig beslægtet med den kunstneriske fremstilling fordi den sanseliggør den pågældende erfaring på en måde der umiddelbart knytter den kunstneriske form til den abstrakte emotion. Der sker med andre ord en konstituering af en abstrakt emotion.

Den psykologiske konstitueringsproces skal ses i lyset af en større eksistentiel kontekst hvor samtidskunsten har den opgave at konstituere nye emotioner der fremkaldes på baggrund af nye livsvilkår i samfundet. Det vil sige at samtidens kunst ved at være i empatisk kontakt med den herskende tidsånd og de forhold der er med til at ændre de generelle livsvilkår, sanseliggør træk ved tilværelsen som endnu ikke er bevidstgjort. Den emotionelle konstituering som kunsten står for, gør det muligt at reflektere de pågældende livsvilkår og er således forudsætning for en erkendelsesmæssig refleksion der gør det muligt at handle målrettet og konstruktivt.

Tesen om den abstrakte emotion og dens konstituering gennem mødet med et kunstværk bygger dels på fænomenologiske iagttagelser og dels på en eksistenspsykologisk analyse af enkeltstående eksempler på æstetiske oplevelser af transcendent karakter (Funch, 1997). Mange psykologisk-æstetiske studier bekræfter sådanne transcendentale oplevelser med kunst selvom de kun optræder spontant og er relativt sjældne (Csikszentmihalyi & Robinson, 1990; May, 1985; Neumann, 1959/1989; Panzarella, 1980; Roald, 2007; 2009). De beskrives som intenst emotionelle samtidig med at de tilhører en

bevidsthedstilstand hvor det emotionelle gennemtrænger oplevelsen som helhed. Det er ikke kun en emotionel tilstand, men noget der også giver sublim karakter til det sansede kunstværk. Der er tale om en helhedsoplevelse hvor kunstværket spejler betragterens emotionelle erfaring så de bliver ét. Oplevelsen ledsages af en særlig lystfølelse som gennemtrænger oplevelsen som helhed, og den bliver som regel efterfulgt af en stærk følelse af personlig afklarethed og sindsro.

Den transcendentale oplevelse i forbindelse med kunst optræder relativt sjældent, og der er antagelig nogle der aldrig oplever den. Den må betragtes som en højdepunktsoplevelse der ikke kun tillægges stor personlig værdi, men også bidrager til personlig og eksistentiel integritet. Den må betragtes som det mest udbytterige møde man kan have med et kunstværk, og samtidig må den ikke overskygge alle øvrige glæder kunsten bidrager med.

#### 4. Konklusioner

Inden for kunstens område giver tesen om primære emotioner den æstetiske lystfølelse en central position. I alle de tilfælde hvor kunstoplevelsen forbindes med en særlig lystfølelse, falder denne lystfølelse sandsynligvis i kategori med primære emotioner som "glæde" og "henrykkelse". Det er vanskeligt at sige hvilken betydning dette har, andet end at kunst og det emotionelle liv står i relation til hinanden på et helt grundlæggende niveau, og dette kan måske tages som tegn på kunstens centrale betydning for menneskets eksistens. Dette forhold mellem primære emotioner og æstetisk lystfølelse står derimod i stærk kontrast til det forhold at kunst fremstilles i mange forskellige stilarter og udtryksformer og derfor også er anledning til mange forskellige emotionelle reaktioner. Da udviklingen af nye kunstneriske udtryksformer er en kontinuerlig proces der aldrig vil ophøre, forudsætter kunsten også en tilsvarende udvikling inden for menneskets emotionelle liv. Her er det kun tesen om de abstrakte emotioners konstituering gennem kunsten der giver grundlag for en forståelse af kunstens udvikling og foranderlighed i et direkte samspil med de ændringer der sker i menneskers tilværelse.

Til spørgsmålet om hvorvidt æstetiske emotioner tilhører en særlig kategori, er der ikke meget svar at hente hverken inden for æstetikken eller emotionsforskningen. James (1892/1904, p. 374) er en af de få der reserverer en plads for de æstetiske emotioner blandt de "finere" emotioner til forskel fra de "grovere" emotioner som for eksempel vrede, frygt, kærlighed, had og sorg. Han har muligvis ret i at genuine oplevelser med kunst ikke vækker den slags emotioner selvom det er velkendt at samtidskunst undertiden kan være så provokerende at den vækker vrede og had. I sådanne tilfælde er det dog værd at bemærke at publikum oftest reagerer over for det pågældende kunstværk som om det er en realitet og ikke en kunstnerisk fiktion. Der er derfor ikke tale om en æstetisk reaktion. Avantgardekunst bryder undertiden

med traditionelle udtryksformer og etiske normer og vækker derfor ofte nysgerrighed og overraskelse som Daniel Berlyne (1971) anser som nogle af de væsentligste æstetiske emotioner, men de får sjældent den karakter som grove emotioner får i det virkelige liv. Berlynes betragtninger giver alligevel anledning til at sætte spørgsmålstegn ved James' kategorisering af æstetiske emotioner.

I mange æstetiske teorier tales om lystfølelse som en særlig emotion knyttet til oplevelse af kunst. Den æstetiske lystfølelse både i form af sansenydelse, flow og katarsis knyttes i disse teorier til den sansemæssige eller erkendelsesmæssige proces, idet lystfølelsen ses som resultat af kontemplation, mentalt og fysisk flow og indre renselse. Ingen af disse teorier relaterer det emotionelle aspekt til kunstværkets tematiske indhold og undlader derved at tage stilling til kunstens skiftende indholdsmæssige fokus. Denne opfattelse står i stærk kontrast til både den konceptuelle kunst hvor ideen eller begrebet anses som det vigtigste (Sol LeWitt, 1967; 1969) og de kognitivt orienterede æstetikteorier der siden Nelson Goodman (1976) har været fremherskende inden for det æstetiske område som helhed (Jakesch & Leder, 2009; Johnson, 2007; Gardner, 1982; Leder et al., 2004; Parsons, 1987; Pelowski & Akiba, 2011; Roald, 2007; 2009; m.fl.). I disse er det erkendelsesmæssige resultat af kunstoplevelsen i form af indsigt og forståelse det centrale tema mens det emotionelle blot bidrager til erkendelsesprocessen. Goodman (1976) skriver således: "Emotion in aesthetic experience is a means of discerning what properties a work has and expresses" (p. 248). Et synspunkt der forekommer at være i fin overensstemmelse med tesen om emotionernes adaptive funktion.

Både i teorien om æstetisk empati og abstrakt emotion er det emotionelle aspekt et selvstændigt og ligeværdigt aspekt i oplevelsen i forhold til de sansemæssige og erkendelsesmæssige aspekter det samspiller med. Ifølge empatiteorien giver kunsten optimalt grundlag for at tilegne sig erfaring med de emotionelle nuancer i det menneskelige følelsesliv, men det emotionelle aspekt i den transcendent erfaring er en emotionel konstituering i forhold til nye eksistentielle vilkår.

Tesen om emotionernes adaptive funktion synes i første omgang at komme til kort inden for det æstetiske område. Det forhold at kunst er fiktion og derfor ikke udgør en realitet der hverken truer eller beforder almindelige livsfunktioner, er i sig selv argument for at kunst og de emotioner den giver anledning til, ikke skulle have den udfordrende kraft der skal til for at gøre mennesket bedre til at handle i forhold til de herskende livsvilkår. En nærmere analyse viser på den anden side at kunst endog kan have en meget central betydning for menneskets tilpasning, både aktuelt og i forhold til fremtiden. R. W. Hepburn (1984) er fortalende for den udbredte teori at mennesket gennem kunst lærer de emotionelle kvaliteter at kende som det endnu ikke har erfaringer med i sit daglige liv. I lyset af denne opfattelse bliver æstetisk empati en vigtig kilde til at blive fortrolig med emotionelle forhold

som endnu ikke har realitet for den enkelte, men som kan få afgørende betydning når en tilsvarende realitet opstår. Æstetisk katarsis i klassisk opfattelse har tydeligvis stor betydning for psykisk belastede mennesker ved at bibringe en følelse af renselse, befrielse og ro, men det er først i Vives' (2011) moderne fortolkning af katarsis at den får en psykologisk effekt der rækker ud over den aktuelle tilstand af velvære og dermed en langsigtet terapeutisk effekt. I den eksistentiel-fænomenologiske tese om abstrakte emotioners konstituering gennem æstetiske oplevelser kommer kunstens adaptive funktion for alvor i centrum ved at befordre en fortrolighed til eksistentielt betydningsfulde forhold som er opstået på grund af nye strømninger i tidsånden og nye teknologiske muligheder.

Kunst har gennem alle tider været uløseligt forbundet med emotioner, og på trods af den teoretiske interesse for kunst og kunstoplevelse der gennem de seneste årtier har fokuseret på kunstens erkendelsesværdi, er det fortsat et anerkendt faktum at kunstværker kan give anledning til emotionelle reaktioner. Uenigheden består alene i spørgsmålet om hvilken teoretisk position disse emotioner bør have. I ovenstående præsentation af klassiske og moderne æstetiske teorier har det emotionelle en uafhængig status i den forstand at de æstetiske emotioner tillægges selvstændig værdi. I lyset af emotionsforskningen får disse teoretiske anskuelser større eller mindre vægt i forhold til den indflydelse de æstetiske emotioner udøver. Dette er ikke et spørgsmål om hvorvidt den ene teori er mere "rigtig" end den anden, men først og fremmest et spørgsmål om hvilken betydning kunsten tillægges i forhold til den personlige og den samfundsmæssige udvikling.

## REFERENCER

- Allen, G. (1877). *Physiological æsthetics*. London: Henry S. King.
- Allport, G. W., Vernon, P. E., & Lindzey, G. (1960). *Study of values: Manual, a scale for measuring the dominant interests in personality*. 3<sup>rd</sup> ed. Boston: Houghton Mifflin.
- Aristoteles (1992). *Poetik*. Oversat af Poul Helms. København: Hans Reitzels Forlag. Originaludgave på græsk.
- Averill, J. R. (1994). In the eyes of the beholder. In P. Ekman & R. J. Davidson (Eds.), *The nature of emotion: Fundamental questions* (pp. 7-14). New York: Oxford University Press.
- Ben-Ze'ev, A. (2000). *The subtlety of emotions*. Cambridge: MIT Press.
- Berczeller, E. (1967). The "aesthetic feeling" and Aristotle's catharsis theory. *Journal of Psychology*, 65, 261-271.
- Berlyne, D. E. (1971). *Aesthetics and psychobiology*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Breuer, J., & Freud, S. (1955). Studies on hysteria. Translated by James Strachey. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works by Sigmund Freud*, vol. 2. London: Hogarth Press. Original work published in German 1895.
- Carroll, N. (2012). Recent approaches to aesthetic experience. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70, 165-177.

- Clore, G. C. (1994). Why emotions are felt. In P. Ekman & R. J. Davidson (Eds.), *The nature of emotion: Fundamental questions* (pp. 103-111). New York: Oxford University Press.
- Csikszentmihalyi, M. (1975a). *Beyond boredom and anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Csikszentmihalyi, M. (1975b). Play and intrinsic rewards. *Journal of Humanistic Psychology* 15(3), 41-63.
- Csikszentmihalyi, M., & Robinson, R. E. (1990). *The art of seeing: An interpretation of the aesthetic encounter*. Malibu: J. Paul Getty Museum and Getty Center for Education in the Arts.
- Damasio, A. R. (1999). *The feeling of what happens: Body and emotion in the making of consciousness*. Boston: Harcourt Brace.
- Damasio, A. R. (2003). *Looking for Spinoza: Joy, sorrow and the feeling brain*. London: Vintage.
- Damasio, A. R. (2006). *Descartes' error: Emotion, reason and the human brain*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Vintage.
- Davidson, R. J. (1994). On emotion, mood, and related affective constructs. In P. Ekman & R. J. Davidson (Eds.), *The nature of emotion: Fundamental questions* (pp. 51-55). New York: Oxford University Press.
- Davidson, R. J., & Ekman, P. (1994). Afterword: What develops in emotional development. In P. Ekman & R. J. Davidson (Eds.), *The nature of emotion: Fundamental questions* (pp. 373-375). New York: Oxford University Press.
- Dimberg, U. (1982). Facial reactions to facial expressions. *Psychophysiology*, 19, 643-647.
- Dixon, T. (2012). "Emotion": The history of a keyword in crisis. *Emotion Review*, 4, 338-344.
- Dunn, J. (1994). Experience and understanding of emotions, relationships, and membership in a particular culture. In P. Ekman & R. J. Davidson (Eds.), *The nature of emotion: Fundamental questions* (pp. 352-355). New York: Oxford University Press.
- Ekman, P. (1982). *Emotions in the human face*. 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ekman, P. (1994a). All emotions are basic. In P. Ekman & R. J. Davidson (Eds.), *The nature of emotion: Fundamental questions* (pp. 15-19). New York: Oxford University Press.
- Ekman, P. (1994b). Moods, emotion, and traits. In P. Ekman & R. J. Davidson (Eds.), *The nature of emotion: Fundamental questions* (pp. 56-58). New York: Oxford University Press.
- Ekman, P., & Davidson, R. J. (Eds.). (1994). *The nature of emotion: Fundamental questions*. New York: Oxford University Press.
- El Moutamid, M. (2012). Aesthetic fascination. *Psyke & Logos*, 33, 292-318.
- Encyclopedia of emotion* (2010) by Gretchen M. Reevy. Santa Barbara: Greenwood.
- Freedberg, D. (1989). *The power of images: Studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Freedberg, D., & Gallese, V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in Cognitive Science*, 11, 197-203.
- Freud, S. (1942). Psychopathic characters on the stage. Translated by James Strachey. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works by Sigmund Freud*, vol. 7: 303-311. London: Hogarth Press. Original work written in German 1905-1906 and first published in an English translation 1942.
- Frijda, N. H. (1986). *The emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frijda, N. H. (1994). Varieties of affect: Emotions and episodes, moods, and sentiments. In P. Ekman & R. J. Davidson (Eds.), *The nature of emotion: Fundamental questions* (pp. 59-67). New York: Oxford University Press.



- Frijda, N. H. (2007). *The laws of emotion*. Mahwah: Lawrence Erlbaum.
- Funch, B. S. (1997). *The psychology of art appreciation*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Funch, B. S. (2007). A psychological theory of the aesthetic experience. In L. Dorfman, C. Martindale & V. Petrov (Eds.), *Aesthetics and innovation*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Gardner, H. (1982). *Art, mind, and brain: A cognitive approach to creativity*. New York: Basic Books.
- Goodman, N. (1976). *Languages of art*. Indianapolis: Hackett.
- Hagman, G. (2005). *Aesthetic experience: Beauty, creativity, and the search for the ideal*. Amsterdam: Rodopi.
- Hardy, A. (1979). *The spiritual nature of man: A study of contemporary religious experience*. Oxford: Religious Experience Research Centre.
- Hebb, D. O. (1975). *The Organization of Behavior: A Neuropsychological Theory*. Mahwah: Lawrence Erlbaum. Original edition 1949.
- Hepburn, R. W. (1984). The arts and the education of feeling and Emotion. In 'Wonder' and other essays: *Eight studies in aesthetics and neighbouring fields* (pp. 88-107). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Iacoboni, M., Molnar-Szakacs, I., Gallese, V., Buccino, G., Mazziotta, J. C., & Rizzolatti, G. (2005). Grasping the intentions of others with one's own mirror neuron system. *PLoS Biology*, 3, 529-535.
- Izard, C. E. (1972). *Patterns of emotions: A new analysis of anxiety and depression*. New York: Academic Press.
- Izard, C. E. (1977). *Human emotions*. New York: Plenum Press.
- Izard, C. E. (1991). *The psychology of emotions*. New York: Plenum Press.
- Izard, C. E. (1994). Intersystem connections. In P. Ekman & R. J. Davidson (Eds.), *The nature of emotion: Fundamental questions* (pp. 356-361). New York: Oxford University Press.
- Izard, C. E. (2010). The many meanings/aspects of emotion: Definitions, functions, activation, and regulation. *Emotion Review*, 2, 363-370.
- Izard, C. E., Kagan, J., & Zajonc, R. B. (Eds.). (1984). *Emotions, cognition, and behavior*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jakesch, M., & Leder, H. (2009). Finding meaning in art: Preferred levels of ambiguity in art appreciation. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 62, 2105-2112.
- James, H. (1890). *The principles of psychology*. 2 vols. New York: Dover Publications 1950.
- James, H. (1904). *Psychology*. London: MacMillan. Original edition 1892.
- Johnsen, P. P. (2000). Kirkebyns aften. I *Weekendavisen/Kultur*, 5.-11. maj.
- Johnson, M. (2007). *The meaning of the body: Aesthetics of human understanding*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johnson-Frey, S. H., Maloof, F. R., Newman-Norlund, R., Farrer, C., Inati, S., & Grafton, S. T. (2003). Actions or hand-object interactions? Human inferior frontal cortex and action observation. *Neuron*, 39, 1053-1058.
- Johnson-Laird, P. N., & Oatley, K. (1989). The language of emotions: An introduction of a semantic field. *Cognition and Emotion*, 3, 81-123.
- Jung, C. G. (1971). Psychological types. Translated by H. G. Baynes. In H. Read, M. Fordham & G. Adler, (Eds.). *The collected works of C. G. Jung*. Vol. 6. Original edition in German 1921.
- Kierkegaard, S. (1997). Begrebet Angest. I *Søren Kierkegaards Skrifter*, bind 4. København: Gads Forlag. Originaludgave 1844.
- Knoblich, G., Seigerschmidt, E., Flach, R., & Prinz, W. (2002). Authorship effects in the prediction of handwriting strokes: Evidence for action simulation during action perception. *Quarterly Journal Experimental Psychology*, 55, 1027-1046.

- Langfeld, H. S. (1920). *The æsthetic attitude*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Laski, M. (1961). *Ecstasy in secular and religious experiences*. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher.
- Lazarus, R. S. (1991). *Emotion and adaptation*. New York: Oxford University Press.
- Lazarus, R. S. (1994). The stable and the unstable in emotion. In P. Ekman & R. J. Davidson (Eds.), *The nature of emotion: Fundamental questions* (pp. 79-85). New York: Oxford University Press.
- Lazarus, R. S., & Lazarus, B. N. (1994). *Passion & reason: Making sense of our emotions*. New York: Oxford University Press.
- Leder, H., Belke, B., Oeberst, A., & Augustin, D. (2004). A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. *British Journal of Psychology*, 95, 489-508.
- Lee, V., & Anstruther-Thomson, C. (1912). *Beauty & ugliness, and other studies in psychological æsthetics*. London: John Lane.
- Levenson, R. W. (1994). Human emotion: A functional view. In P. Ekman & R. J. Davidson (Eds.), *The nature of emotion: Fundamental questions* (pp. 123-126). New York: Oxford University Press.
- Lewis, M., Haviland-Jones, J. M., & Barrett, L. F. (2008). *Handbook of emotions*. New York: Guilford Press.
- LeWitt, S. (1967). Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*, 5, 79-83.
- LeWitt, S. (1969). Sentences on conceptual art. *Art-Language: The Journal of conceptual art*, 1 (1), 11-13.
- Lipps, T. (1903/06). *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*. 2 bd. Hamburg: Leopold Voss.
- Longcamp, M., et al. (2005). Premotor activations in response to visually presented single letter depend on the hand used to write: A study on left-handers. *Neuropsychologia*, 43, 1801-1809.
- Manstead, A. S. R. (Ed.). (2008). *Psychology of emotions*. Vol. 1-5. Los Angeles: Sage Publications.
- May, R. (1977). *The meaning of anxiety*. 2nd ed. New York: W. W. Norton. Original edition 1950.
- May, R. (1985). *My quest for beauty*. Dallas: Saybrook.
- McCrae, R. R. (1992). The five-factor model: Issues and application. *Journal of Personality*, 60 (2), special issue.
- Müller-Freienfels, R. (1922). *Psychologie der Kunst: Allgemeine Grundlegung und Psychologie des Kunstgeniesses*. Bd. 1. Leipzig: B. G. Tuebner.
- Myers, I. B., McCaulley, M. H., Quenk, N., & Hammer, A. (1998). *MBTI Handbook: A Guide to the development and use of the Myers-Briggs Type Indicator*. 3<sup>rd</sup> edition. Washington: Consulting Psychologists Press.
- Neuman, E. (1989). *The place of creation: Six essays*. Princetone: Princetone University Press. Original edition in German.
- Niedenthal, P. M., Krauth-Gruber, S., & Ric, F. (2006). *Psychology of emotion: Interpersonal, experiential, and cognitive approaches*. New York: Psychology Press.
- Oatley, K. (2004). *Emotions: A brief history*. Malden, MA: Blackwell.
- Panksepp, J. (1982). Toward a general psychobiological theory of emotions. *Behavioral and Brain Sciences*, 5, 407-467.
- Panksepp, J. (1994). Emotional development yields lots of "stuff"... especially mind "stuff" that emerges from brain "stuff". In P. Ekman & R. J. Davidson (Eds.), *The nature of emotion: Fundamental questions* (pp. 367-368). New York: Oxford University Press.
- Panzarella, R. (1980). The phenomenology of aesthetic peak experiences. *Journal of Humanistic Psychology*, 20, 69-85.
- Parsons, M. J. (1987). *How we understand art: A cognitive developmental account of aesthetic experience*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Pelowski, M., & Akiba, F. (2011). A model of art perception, evaluation and emotion in transformative aesthetic experience. *New Ideas in Psychology*, 29, 80-97.
- Pennebaker, J. W. (1991). *Opening up: The healing power of confiding in others*. New York: William Morrow.
- Pine, B. J., & Gilmore, J. H. (1999). *The experience economy: Work is theatre & every business a stage*. Boston: Harvard Business Press.
- Plutchik, R. (1980). A general psychoevolutionary theory of emotion. In R. Plutchik & H. Kellerman (Eds.), *Emotion: Theory, research, and experience* (vol. 1, pp. 3-33).
- Plutchik, R. (1984). A psychoevolutionary theory of emotions. *Social Science Information*, 21, 529-553.
- Plutchik, R., & Kellerman, H. (Eds.). (1980/1989). *Emotion: Theory, research, and experience*. 4 vols. New York: Academic Press.
- Rautavaara, E. (2001). [www.http://virtual.finland.fi/finfo/english/rautavaa.html](http://virtual.finland.fi/finfo/english/rautavaa.html). Hentet 18.03.2004.
- Reisenzein, R., & Döring, S. A. (2009). Ten perspectives on emotional experience: Introduction to the special issue. *Emotion Review*, 1, 195-205.
- Roald, T. (2007). *Cognition in emotion: An investigation through experiences with art*. Amsterdam: Rodopi.
- Roald, T. (2009) *The subject of aesthetics*. Upubliceret ph.d.-afhandling. Københavns Universitet.
- Rosenberg, C. (2005). Foreword. In G. Hagman, *Aesthetic experience: Beauty, creativity, and the search for the ideal* (pp. viii-x). Amsterdam: Rodopi.
- Schwarz, N., & Clore, G. L. (1983). Mood, misattribution, and judgments of well-being: Informative and directive functions of affective states. *Journal of Personality and Social Psychology*, 45, 513-523.
- Shand, A. (1962). *The foundation of character: Being a study of the tendencies of the emotions and sentiments*. 2<sup>nd</sup> ed. Copenhagen: Akademisk Forlag. Original edition 1920.
- Shweder, R. A. (1994). "You'er not sick, you'er just in love": Emotion as an interpretive system. In P. Ekman & R. J. Davidson (Eds.), *The nature of emotion: Fundamental questions* (pp. 32-44). New York: Oxford University Press.
- Teofrast (1963). *Mennesketyper eller Karakteres*. Oversat af Henrik Haarløv. København: Gyldendal. Originaludgave på græsk.
- Tillich, P. (1987). *On art and architecture*. Ed. J. Dillenberger. New York: Crossroad.
- Umiltá, M. A., Kohler, E., Gallese, V., Fogassi, L., Fadiga, L., Keysers, C., & Rizzolatti, G. (2001). I know what you are doing: A neurophysiological study. *Neuron*, 31, 155-165.
- Vischer, R. (1873). *Ueber das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik*. Leipzig: Hermann Credner.
- Vives, J.-M. (2011). Catharsis: Psychoanalysis and the theatre. *International Journal of Psychoanalysis*, 92, 1009-1027.
- Watson, D., & Clark, L. A. (1994). Emotions, moods, traits, and temperaments: Conceptual distinctions and empirical findings. In P. Ekman & R. J. Davidson (Eds.), *The nature of emotion: Fundamental questions* (pp. 89-93). New York: Oxford University Press.
- Yalom, I. D. (1997). *Eksistential psykoterapi*. Oversat af Anders Johansen. København: Hans Reitzels Forlag. Originaludgave på engelsk 1980.
- Zajonc, R. B. (1980). Feeling and thinking: Preferences need no inferences. *American Psychologist*, 35, 151-175.