

HVORFOR SER VI PÅ BILLEDKUNST?

Bjarne Sode Funch

I et forsøg på at besvare ovenstående spørgsmål vil jeg med baggrund i en fenomenologisk beskrivelse af den såkaldt æstetiske oplevelse redegøre for en psykologisk forståelse af hvorfor billedkunst optager så central en plads i vor vestlige kultur.

Psykologien beskæftiger sig først og fremmest med det enkelte individ. I dette tilfælde er det således den person der ser på et billedkunstnerisk værk, der er i fokus – altså typisk en museumsgæst på et kunstmuseum. Mange vil mene at hvad den enkelte oplever, når vedkommende ser på et kunstværk, er så subjektivt og privat at der ikke gives mulighed for generaliseringer. Men dette er psykologiens vilkår og i grunden adskiller det sig ikke væsentligt fra et studie af sommerfugle i Afrika eller atomernes bevægelse. Mange vil også mene at den psykologiske iagttagelse og forståelse af museumsgæstens oplevelse af billedkunst er uden større interesse for arbejdet på et kunstmuseum hvor der er en række faglige forhold at tage hensyn til. At det forholder sig ganske anderledes vil jeg indledningsvis gøre rede for. Museumsgæsten er måske nok hr. Hvemsomhelst, men det er igenem det enkelte menneskes oplevelse at museernes samfundsmæssige funktion realiseres.

Uden museumsgæst intet museum og uden en psykologisk forståelse af hvorfor det enkelte menneske kommer for at se på billedkunst, er kunstmuseet uden de forudsætninger der kan fremme museets berettigelse. En psykologisk forståelse af det enkelte individ er med andre ord en forudsætning for at kunne sætte det samfundsmæssige engagement i billedkunsten i perspektiv. Jeg vil derfor med et par eksempler skitsere psykologiens placering på det institutionelle og det samfundsmæssige niveau.

KUNSTMUSEET I PSYKOLOGISK PERSPEKTIV

Det præciseres i Museumsloven at det er museernes (herunder kunstmuseernes) opgave gennem indsamling, registrering, bevaring, forskning og formidling

- 1) at virke for sikring af Danmarks kulturarv,
- 2) at belyse kultur-, natur- og kunsthistorien,
- 3) at udbygge samlingerne inden for deres ansvarsområde,

- 88 4) at gøre samlingerne tilgængelige for offentligheden og
 5) at stille samlingerne til rådighed for forskningen og udbrede kendskabet til forskningens resultater.

Med ordene «sikre Danmarks kulturarv» og «belyse kunsthistorien» anlægges et kulturhistorisk syn på kunstmuseets opgave. Med andre ord, det er opgaven at bevare de kunstværker som er repræsentative for fortiden og at indsamle de værker som repræsenterer vor egen tid for dermed at skabe forudsætning for en historisk forståelse af denne del af vores fælles kultur. Det pålægges ligeledes kunstmuseerne at gøre disse samlinger tilgængelige for offentligheden – bemærk den passive form i formuleringen – og forskere samt udbrede kendskabet til forskningens resultater.

I lovgivningen er der ikke formuleret et egentligt motiv for kunstmuseernes opgave andet end at «sikre» Danmarks kulturarv. Men i og med at samlingerne skal gøres tilgængelige for offentligheden, må man drage den logiske – og måske også indlysende – slutning at det enkelte menneske kan få udbytte af at se på disse kunstsamlinger. Udbyttet af en sådan konfrontation antydes med ordene «belyse kunsthistorien». Vi må således gå ud fra at det er kunsthistorien – i alle dens facetter naturligvis – der er det egentlige mål for kunstmuseets virksomhed og dermed også dets konstitutionelle grundlag.

Det er tydeligt at lovgivningen på dette punkt er uklar idet den ikke skelner mellem kunstsamling og kunsthistorie, men blot lader det første være forudsætning for det andet. Mere væsentligt er det dog at konstatere at ifølge lovgivningen så er kunstsamlingens formål at bibringe til-

skuerens en indsigt i kunsthistorien – uanset om vi formoder dette sker gennem oplevelse af samlingerne, gennem videns- og forskningsformidling eller begge dele.

Vi kan således konstatere at den nuværende museumslov indeholder et psykologisk perspektiv af videns- og dannelsesmæssig karakter, men om dette perspektiv har grundlag i en psykologisk videnskab giver loven ingen mulighed for at konstatere.

Når grundlaget for museumslovens dannelseskulturelle synspunkt ikke fremgår af selve lovgivningen, kunne det være interessant at undersøge, om lovens kulturpolitiske grundlag bringer os nærmere en forståelse af kunstmuseets opgave.

Statens kulturpolitik er den lovgivning som Folketinget vedtager og som kulturministeren gennem sit ministerium forvalter. Der er ingen lovgivning der bestemmer at der skal være et kulturministerium, men der er en tendens til, som Peter Bogason (1997, 46) påpeger, at der oprettes et selvstændigt ministerium hvis en problemstilling har tilstrækkelig politisk tyngde, og således blev der i 1961 dannet et selvstændigt kulturministerium til styrkelse af den kulturelle indsats.

I princippet er det det enkelte minister der beslutter hvad han eller hun anser som en forvaltningsmæssige opgave (Bogason 1997, 37). Der er således ikke en statslig «formålsparagraf» der siger hvad hensigten er med kulturlovgivninger, med mindre man anser grundloven for en sådan lov. Grundloven, som angiver den enkelte borgers rettigheder og ansvar, er i sig selv et udtryk for en bestemt kultur – man kunne sige den demokratiske kultur – men den siger intet specifikt om statens ansvar på det kulturelle område.

Det er i kulturministrenes egne redegørelser at statens kulturpolitik kommer til udtryk. *Kulturens politik – en præsentation*, som udkom i 18 bind i årene 1994 til 1995 under Jytte Hildens ministerperiode, er en af de mest omfattende og samtidig mest aktuelle. Her bliver det præciseret i bind 15 under titlen *Kunstmuseer og billedkunst ved en kulturpolitisk skillevej* at kunstmuseerne er blandt de institutioner der er med til «at give kunst prædikatet *kunst*», og forfatteren Claus Bunkenborg (1995, 19) tilføjer:

I modsætning til de andre kunstinstitutioner har kunstmuseerne sammen med akademierne dog den særlige funktion, at de så at sige er samfundets officielle instanser for faglig vurdering og «blåstempeling» af, hvad der er kunst.

Med andre ord, det er kunstmuseets opgave at definere hvad der er kunst.

Bunkenborgs formulering af kunstmuseernes opgave, som tydeligvis har udgangspunkt i den institutionelle kunstteori ved blandt andre George Dickie (1974), har ikke noget til fælles med museumslovens dannelseskulturelle synspunkt og tilsyneladende helt uden psykologisk perspektiv. Man må derfor spørge, hvorfor kunst skal «blåstemples»? Det får vi i Bunkenborgs redegørelse ikke noget egentligt svar på, men må nøjes med forestillingen om at den «rigtige» kunst har en anden og bedre indflydelse på museumsgæsten. Det mest interessante i Bunkenborgs redegørelse er at museumsforvalterens fornemste opgave er at afgøre hvad der er kunst og hvad der ikke er kunst. Dermed er kunstmuseumsforvalterens egen oplevelse af kunstværket og faglige ekspertise kommet i centrum. Vi må derfor nødvendigvis spørge hvad

det er for iagttagelser og faglige slutninger der ligger bag afgørelse af om et kunstværk kan få prædikatet kunst. Svaret kan vi kun få gennem psykologisk analyse af kunsteksperternes arbejde.

Med disse to eksempler med udgangspunkt i henholdsvis museumsloven og *Kulturens politik* har jeg ønsket at vise at kunstmuseernes virksomhed nøje er knyttet til oplevelsen af kunst, og at indblik i kunstoplevelsens psykologi er en forudsætning for en perspektivering af museernes virksomhed.

DEN ÆSTETISKE OPLEVELSE

Jeg har i min bog *The Psychology of Art Appreciation* (1997) beskæftiget mig med hvorledes man inden for psykologien har opfattet kunstoplevelse og dens betydning for det enkelte individ. Dette gav grundlag for at afgrænse og definere fem forskellige former for kunstoplevelse. Det vil føre for vidt i denne forbindelse at præsentere alle fem typer, og jeg vil derfor koncentrere mig om den oplevelse som jeg kalder den æstetiske oplevelse.

Den æstetiske oplevelse betegner det sjældne øjeblik hvor vi er hensat i en særlig sindstilstand hvor hele vor opmærksomhed – hele vor bevidsthed – er koncentreret om et specifikt billedkunstnerisk værk. Vi siger ofte at man bliver opslugt af kunstværket, men denne beskrivelse er ikke fyldestgørende. Vor egen identitet er nemlig særdeles nærværende i oplevelsen hvilket jo står i modsætning til at blive «opslugt» og «tåbe» selvbevidstheden. I den æstetiske oplevelse har ens egen identitet karakter af at være transparent til stede i hele oplevelsen. Vi oplever en eksistentiel dybde som vi sjældent oplever i

90 dagligdagen. Billedet fremstår med en afgrænset klarhed som er enestående. Det er som om billedet fremtræder med lysende karakter. Paul Tillich (1955/1987) beskriver dette som dagslys der skinner gennem en mosaikrude.

Den æstetiske oplevelse er hvad der kaldes en transcendent oplevelse. Nogle taler også om «peak experience» eller «højdepunktsoplevelse» (Maslow 1968; Panzarella 1980), andre taler om «flow experience» (Csikszentmihalyi 1990/1991). Det er, sagt i al korthed, en slags oplevelse som radikalt adskiller sig fra dagligdagens oplevelser ved at være en helhedsoplevelse, det vil sige at den ikke rækker ud over sig selv. Målet er del af oplevelsen og ikke som i dagligdagens oplevelse noget der ligger forude. Oplevelsens intentionalitet er spirituel refleksorisk, det vil sige at den spejler sig i sig selv.

Sådanne transcendentale oplevelser optræder forholdsvis sjældent. Der er endog mennesker som mener at de aldrig har oplevet det. Men det er oplevelser som kan optræde i meget forskellige situationer og ikke kun i forhold til kunst. Mihaly Csikszentmihalyi (1975) beskriver for eksempel sådanne transcendentale oplevelser i forbindelse med bjergbestigning, skakspil, dans og kirurgi. Andre, heriblandt Alister Hardy (1979), har beskrevet tilsvarende oplevelser inden for det spirituelle, religiøse område.

Men kan vi sammenligne disse flow oplevelser med den æstetiske oplevelse? Der er ingen tvivl om at de har den transcendentale karakter til fælles, men det er min overbevisning ud fra de iagttagelser jeg har gjort at der er en forskel – og det er en ganske afgørende forskel.

Denne forskel kommer til udtryk på det

visuelle og det emotionelle plan. Den æstetiske oplevelse er direkte forbundet med det kunstværk som er i fokus. Det er kunstværkets visuelle fremtrædelsesform der anslår oplevelsens eksistentielle tema, og det er dette tema den aktualiserede emotion er en del af.

Transcendente naturoplevelser, religiøse oplevelser og andre oplevelser i forbindelse med det ene og andet har ligesom den æstetiske oplevelse et visuelt aspekt, men de opererer almindeligvis inden for nogle ganske bestemte og snævre temaer inden for det eksistentielle univers som for eksempel det hellige, det evige, det uendelige og så videre. Det er centrale temaer i menneskets eksistens, men samtidig meget almene.

De eksistentielle temaer som aktualiseres gennem den æstetiske oplevelse har lang større variation. Vi kan næppe nævne et eneste livstema som ikke kan identificeres inden for billedkunsten. Dertil kommer at billedkunsten er i konstant udvikling. Nye temaer bliver anskueliggjort, mens gamle temaer får nye variationer og kvaliteter.

Mange vil måske undre sig over at jeg vælger at koncentrere mig om en form for kunstoplevelse som er så speciel og sjælden som den æstetiske oplevelse. Men dertil vil jeg svare at netop de sjældne og enestående hændelser i et menneskes liv til tider får altafgørende betydning for det pågældende menneske. Tænk blot på hvad en forelskelse kan medføre af livslangt engagement, hvad en kvindes oplevelse i forbindelse med en fødsel kan medføre af følelsesmæssig binding og ansvar, eller hvad en religiøs åbenbaring kan medføre af ændret livsholdning. Dette blot for at nævne nogle få eksempler. Inden for psykologien er man ligeledes opmærksom på

hvorledes en traumatisk oplevelse kan få livslang betydning for det pågældende menneske. Psykoanalysen og store dele af den kliniske psykologi kunne reduceres til en fodnote hvis traumatiske oplevelser var afgrænsede hændelser uden anden psykisk betydning end aktuelt ubehag.

Den æstetiske oplevelse hører til blandt disse sjældne, men højst effektfulde hændelser i et menneskes liv.

EMOTIONEL KONSTITUTION

Spørgsmålet er hvad en æstetisk oplevelse rent psykologisk er udtryk for. Hvad er det der sker med et menneske som får en æstetisk oplevelse? Er kunstværket i sig selv årsagen til den æstetiske oplevelse eller er der andre faktorer på spil? Og hvilken betydning får en æstetisk oplevelse for den pågældendes eksistens?

Dette er forhold vi ved meget lidt om. Vi ved kun at en æstetisk oplevelse almindeligvis betragtes som en positiv oplevelse. Den gør stort indtryk på det menneske som har den, og hændelsen huskes ofte i mange år for ikke at sige resten af livet. Den æstetiske oplevelse giver oftest en umiddelbar tilstand af personlig afklarethed og fornyet livskraft.

Det er min hypotese at den æstetiske oplevelse forsyner en hidtil ukonstitueret emotionel kvalitet med en distinkt og adækvat form.

DET EMOTIONELLE LIV

Men for at forstå hvad distinkt form har med emotioner at gøre, må jeg først skitsere den traditionelle psykologiske opfattelse af emotioner. De fleste emotionsteorier fokuserer enten på emotionernes biologis-

ke basis eller deres kognitive funktion. Det er således velkendt at en række fysiologiske processer, som for eksempel øget puls, muskelspænding og svedsekretion, står i nær forbindelse med det emotionelle liv. Ofte ser man denne forståelse af emotioner sat i forbindelse med motivation således at det er emotionernes motivationelle karakter interessen samler sig om. I de sidste årtier har forholdet mellem emotioner og kognition været i fokus. Psykologiske forskere som for eksempel Richard Lazarus (1991) har beskrevet emotionerne som del af det kognitive beredskab. I Lazarus' opfattelse er emotioner resultat af en vurdering af de givne forholds personlige betydning. Det vil sige en vurdering der både forholder sig til den konkrete situation og personens egne ressourcer til at håndtere situationen.

Selv om emotioner først og fremmest er en oplevelsesmæssig kvalitet som ikke kan reduceres til andre bevidsthedsaspekter, så er de sjældent blevet gjort til genstand for fænomenologisk udforskning. I stedet har der været en tradition for at klassificere emotioner i ganske få grundkategorier, og mange forskere inden for området har forsøgt at identificere nogle få primære emotioner hvoraf alle andre, såkaldt sekundære emotioner, opstår ved blanding af. Robert Plutchik (1984) for eksempel opregner otte primære emotioner: Frygt (fear) overraskelse (surprise), sorg (grief), afsky (disgust), raseri (rage), forventning (anticipation), henrykkelse (ecstasy) og tilbedelse (adoration). Alle andre emotionelle kvaliteter opstår ved forskellig blanding af disse emotioner. Andre opererer med færre primære emotioner som for eksempel Jaap Panksepp (1982) der kun udpeger fire: Forventning (expectancy), vrede

92 (rage), panik (panic) og frygt (fear).

Disse forsøg på at reducere vort emotionelle liv til ganske få grundinstanser skal ikke forlede os til at tro at menneskets emotionelle univers er enkelt og unuanceret. Fra en fænomenologisk synsvinkel er det emotionelle noget af det mest nuancerede i vort bevidsthedsliv. Wilhelm James (1890, 2:448) antyder i en kritik af datidens psykologi at det emotionelle liv er lige så varieret som de forskellige former på sten.

På grund af den tradition som hidtil har hersket inden for emotionsforskningen, har det samtidig ikke været relevant at forestille sig at det emotionelle liv udvikler sig gennem et menneskes livsløb. Psykoanalytiske teorier, blandt andre Sigmund Freuds (1915/1963) og Erik Eriksons (1982/1983), har taget det som noget grundlæggende at menneskets personlighed udvikler sig gennem nogle faser med særlige emotionelle fordringer, men en egentlig belysning af det emotionelle liv giver de ikke.

Selv om vi endnu har til gode at den psykologiske forskning giver et indblik i hvorledes det emotionelle liv forandrer sig og udvikler sig gennem hele livet, så vil det ikke være en forhastet betragtning at det emotionelle liv rent faktisk undergår en sådan udvikling. Det enkelte menneske konfronteres gennem hele livet med nye udfordringer som giver anledning til nye emotioner som det ikke tidligere har oplevet. Det er muligt at vi ikke er i stand til at navngive disse emotioner, men de er altafgørende for hvorledes det enkelte menneske forholder sig til sig selv, andre og verden i øvrigt.

DEN EMOTIONELLE UDFORDRING I VOR TIDS SAMFUND

Der er udbredt enighed om at det emotionelle liv er snævert forbundet med det eksistentielle univers mennesket befinder sig i. Derfor må man også antage at der hele tiden opstår nye følelser ikke blot i den enkeltes erfaring, men også således at vor tids menneske på visse punkter har et emotionelt liv som tidligere generationer ikke har haft mulighed for at opleve.

At de eksistentielle betingelser i vort tids samfund har ændret sig fra tidligere tider, får vi rigeligt bekræftet hos fremtrædende samfundsforskere som Niklas Luhmann og Anthony Giddens.

Luhmann (1984/2000) karakteriserer det moderne samfund som et funktionelt differentieret system der består af en lang række delsystemer som for eksempel økonomi, politik og uddannelse. Hvert system varetager en specialfunktion i samfundet og de opererer uafhængigt af hinanden. Det vil sige at hvert delsystem har sine egne værdier. For det enkelte menneske, som også kan opfattes som et system, betyder det at der er mange forskellige systemer med hver sine koder, som den enkelte bør kende for at kunne begå sig. Det kan derfor være utroligt krævende at deltage i de sociale systemer fordi det næsten er umuligt at kombinere de mange roller. Det enkelte individ er tvunget til at forme sit eget liv. Det er på den ene side frit stillet, men er på den anden side uden en model der viser hvordan de mange muligheder kombineres i en livsførelse.

Det enkelte individ er ligesom sociale systemer, selvskabende (autopoietisk), selvrefererende og lukket. Det må træffe sine egne valg, det må referere til egne

værdier og det er kun i kontakt med omverdenen gennem egne valg.

Der skal ikke megen fantasi til for at forestille sig hvilke eksistentielle udfordringer der ligger i det samfund som Luhmann beskriver. Det enkelte individ befinder sig i en situation hvor tidligere værdier, normer og traditioner ikke er tilstrækkelige, og samtidig står det konfronteret med en kompleksitet der gør det umuligt at træffe et rationelt valg. Uden at vi er i stand til at sætte navne på de følelser der knytter sig til sådanne eksistentielle udfordringer, kan vi næppe være i tvivl om at visse af disse følelser har oplevelsesmæssige kvaliteter som ingen tidligere har stået over for.

Selv om Giddens samfundsanalyse og -beskrivelse ikke minder meget om Luhmanns, så er der alligevel stor overensstemmelse mellem de billeder de giver af menneskets eksistentielle situation i dag. Giddens (1991/1996) mener at det moderne samfund først og fremmest kendetegnes ved dets dynamiske karakter. Det forandrer sig med hastighed og radikalitet som aldrig er set før. Han fremfører tre forhold som skaber denne dynamik i samfundet: adskillelse af tid og rum, sociale systemers udlejring og det moderne samfunds refleksivitet.

Hverdagens interaktioner som den enkelte indgår i, foregår ikke længere på samme tid og samme sted. Man bor et sted, arbejder et andet sted og det man foretager sig på arbejdet vedrører forhold et helt tredje sted. Der kommunikeres over alle grænser til enhver tid og på ethvert sted, uden at tid og sted har noget med hinanden at gøre. Dette er ifølge Giddens drivkraften bag den moderne organisation.

I tidligere tiders samfund hvor adskillelsen mellem tid og rum endnu ikke havde fundet sted, var handlinger og institutioner indlejret i lokalsamfundet. Men i dag er de sociale relationer ikke begrænset til lokalsamfundet. Ved hjælp af nogle udlejningsmekanismer som Giddens kalder «symbolske tegn» (symbolic tokens) og ekspertsystemer, er den sociale interaktion løftet ud af lokalsamfundet, og der sker et rig udveksling på globalt plan som muliggør øget bevægelse i rum og tid.

De hyppige og hurtige forandringer der sker i det moderne samfund frembringes af en refleksivitetsproces hvor regelmæssig indsamling af viden bringes i anvendelse. Denne forøgede refleksivitet er blandt andet muliggjort af den udvikling der er sket inden for massekommunikation. Dette betyder at vi ikke udelukkende handler ud fra traditioner, men at vi forholder os refleksivt over for livets forhold og kun gør det der kan legitimeres og begrundes. Denne refleksivitet giver en ændret holdning til viden og sandhed hvor det der er rigtigt i dag ikke nødvendigvis forventes at være rigtigt i morgen.

Giddens beskrivelse af vor tids samfund giver ligesom Luhmanns et billede af den kompleksitet og flygtighed som vor tids menneske skal leve med. Det giver ikke blot anledning til konkrete situationer og hændelser som mennesker ikke tidligere har været konfronteret med, men også et forhold til egen identitet som er ganske ny. Disse forhold til den omgivende verden og til sig selv giver grundlag for nye emotionelle oplevelser som det enkelte individ må forholde sig til.

KONSTITUERING AF NYE EMOTIONER

Emotioner i sig selv har ingen form, og uden form er vi ikke i stand til at forholde os til vore egne følelser. Dette betyder først og fremmest at de pågældende emotioner kun kan aktualiseres af konkrete forhold, de kan ikke erindres, og de kan derfor heller ikke genkaldes i hukommelsen. Det betyder tillige at vi ikke er i stand til at reflektere og forarbejde disse emotioner. Det vil sige at der bliver tale om følelser som nok har været aktualiseret i vort bevidsthedsliv, men som fører en slags skyggetilværelse i vores bevidsthedsunivers, uden at de er tilgængelige for vores eget jeg. Sådanne emotioner vil i visse tilfælde kunne forstyrre den psykiske balance.

Spørgsmålet er nu hvorledes disse emotioner bliver konstitueret. Det mest nærliggende er at en emotionel kvalitet bliver konstitueret gennem de sanse- og erkendelsesmæssige forhold som giver anledning til den pågældende emotion. Dette er sandsynligvis også tilfældet i langt de fleste situationer. Tænk blot på hvorledes en pinlig situation spontant kan dukke op i ens bevidsthed langt efter at den pinlige situation fandt sted. Men mange emotioner som for eksempel angst, kærlighed og melankoli optræder i så mange nuancer at den specifikke kvalitet behøver noget ganske specifikt for at blive konstitueret. Jo mere differentierede de emotionelle kvaliteter er, jo større krav stilles til den konstituerende «form».

KUNST SOM EMOTIONS- KONSTITUERENDE FAKTOR

Det er i dette perspektiv at kunsten får en

særlig betydning som konstituerende faktor for det emotionelle liv. Et billedkunstnerisk værk, som netop udmærker sig ved sin visuelle fremtrædelsesform, giver de ideelle betingelser for konstituering af emotionelle kvaliteter der ikke har ladet sig knytte til en visuel form i det virkelige liv.

Samtidskunsten, som i sig selv er resultat af tidens eksistentielle udfordringer, bliver derfor en konstituerende faktor for de emotioner som opstår i forbindelse med nye livsvilkår. Med andre ord, samtidskunstens psykologiske funktion er at bidrage med distinkt form til de emotionelle kvaliteter som de nye samfundsvilkår er ophav til.

I dette psykologiske perspektiv får vi samtidig en forståelse af hvorfor samtidskunst er på evig vandring og altid må være original i den forstand at den adskiller sig fra den ældre kunst. Samfundet ændrer sig, det enkelte menneske ændrer sig og kunsten ændrer sig. Samfundet, mennesket og kunsten er snævert forbundet i gensidige psykologiske processer.

Dette psykologiske perspektiv giver samtidig en forståelse af hvorfor samtidskunsten ikke har samme interesse for alle individer og alle samfundsgrupper på samme tid, og hvorfor kunst nok i princippet henvender sig til enhver, men ikke nødvendigvis er betydningsfuld for alle. Det er nemlig ikke alle mennesker der har de emotionelle forudsætninger for at integrere kunstens eller kunstværkets konstituerende form. De har ganske enkelt ikke gjort de erfaringer som kunstværket refererer til.

Mange vil nu spørge hvilken funktion den ældre kunst har og hvorfor den ligeså ofte som samtidskunsten, om ikke oftere,

giver anledning til æstetiske oplevelser. Svaret er ganske enkelt at mange af de emotionelle kvaliteter som også gjorde sig gældende for 50, 100 eller 200 år siden, er emotioner som stadig har sin aktualitet. Når traditionel opera for eksempel excellerer i kærlighed og død så er disse temaer ikke nødvendigvis banale. Blandt vor tids publikum spiller kærlighed og død en ligeså stor rolle som for tidligere tiders publikum, og hvis fremstillingen fanger nutidens publikum bliver den måske konstituerende faktor for disse klassiske emotioner i deres fineste nuancering.

LIVSNERVEN I KUNSTMUSEETS VIRKSOMHED

Hypotesen om kunstens rolle som emotionskonstituerende faktor er ikke kun af betydning for det enkelte individ, men har samtidig et samfundsmæssigt perspektiv. Det menneskelige samfund er i evig forandring hvor materielle og sociale vilkår ændrer sig i større eller mindre hast. Dette er ikke kun et spørgsmål om teknisk og økonomisk udvikling, men også et spørgsmål om psykisk mod og styrke. Samtidens mentalitet og nyskabelser er altid blevet mødt med skepsis af den etablerede generation, mens den unge og nye generation har måttet kæmpe sig til en ny identitet gennem eksplorerende opfindsomhed. At skabe harmoni med det nye er en af kunstmuseets fornemste opgaver. Dette betyder at kunstmuseet ikke blot skal indrette sig i forhold til de nye tendenser som viser sig inden for billedkunsten, men også skal forholde sig til samtidens eksistentielle vilkår således som de kommer til udtryk i det menneskelige bevidsthedsliv. Det er i mødet mellem kunsten og det

enkelte individ at kunstmuseet finder sit eksistensgrundlag. Kunstoplevelse i alle dens former, men primært i form af den æstetiske oplevelse, er kunstmuseets livsnerve. At det forholder sig på denne måde kommer tydeligt til udtryk i følgende citat af Kenneth Clark (1954, 84):

Rent faktisk er den eneste grund til at samle kunstværker på et offentligt sted den oprindelige begrundelse nemlig at de vækker i os en slags eksalteret lykkefølelse.

En lykkefølelse som bringer os i harmoni med det nye.

REFERENCER

- Bogason, P. (1997). *Forvaltning og stat*. København: Forlaget Systime.
- Bunkenborg, C. (1995). Kulturarv og livskraft. I *Kunstmuseer og billedkunst ved en kulturpolitisk skillevej*, 13-58. Århus: Forlaget Klim.
- Clark, K. (1954). The ideal museum. *ARTnews* 52 (9): 29-31 og 83-84.
- Csikszentmihalyi, M. (1975). *Beyond boredom and anxiety: The experience of play in work and games*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Csikszentmihalyi, M. (1991). *Flow: Optimaloplevelsens psykologi*. Oversat af Bent Bjerre. København: Munksgaard. Originaludgave på engelsk 1990.
- Dickie, G. (1974). *Art and aesthetics: An institutional analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Erikson, E. H. (1983). *Livsringen sluttet*. Oversat af Torben Hanson. København: Hans Reitzels Forlag. Originaludgave på engelsk 1982.
- Freud, S. (1963). *Tre afhandlinger om seksualteorien*. Oversat af Mogens Boisen. København: Hans

- Reitzels Forlag. Originaludgave (3. udg.) på tysk 1915.
- Funch, B. S. (1997). *The psychology of art appreciation*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Giddens, A. (1996). *Modernitet og selvidentitet: Selvet og samfundet under sen-moderniteten*. Oversat af Søren Schultz Jørgensen. København: Hans Reitzels Forlag. Originaludgave på engelsk 1991.
- Hardy, A. (1979). *The spiritual nature of man: A study of contemporary religious experience*. Oxford: Clarendon Press.
- James, W. (1890). *The principles of psychology*. 2 bind. Genoptryk. New York: Dover Publications, 1950.
- Lazarus, R. S. (1991). *Emotion and adaptation*. New York: Oxford University Press.
- Luhmann, N. (2000). *Sociale systemer*. Oversat af John Cederstrøm, Nils Mortensen og Jens Rasmussen. København: Hans Reitzels Forlag. Originaludgave på tysk 1984.
- Maslow, A. H. (1970). *På vej mod en eksistenspsykologi*. Oversat af Åge Haugland. København: Nyt Nordisk Forlag. Originaludgave (2. udg.) på engelsk 1968.
- Panksepp, J. (1982). Toward a general psychobiological theory of emotions. *Behavioral and Brain Sciences* 5, 407-467.
- Panzarella, R. (1980). The phenomenology of aesthetic peak experience. *Journal of Humanistic Psychology* 20: 69-85.
- Plutchik, R. (1984). A psychoevolutionary theory of emotions. *Social Science Information* 21, 529-553.
- Tillich, P. (1955). One moment of beauty. I *On art and architecture*, redigeret af J. Dillinger, 234-235. Genoptryk. New York: Crossroad Publishing Company, 1987.

SUMMARY

Why Do We Look at Art?

The importance of psychology has usually been neglected within the area of art museums in spite of the fact that the visitor's experiencing of art constitutes the very basis of the art museum establishment.

This article seeks to demonstrate that psychology is fundamental to introducing people to art. On the basis of a phenomenological description of the aesthetic experience as a transcendent phenomenon it is suggested that an aesthetic experience gives rise to an emotion with a distinct form. Emotions are closely connected to the existential situation in which they arise, and as society changes new existential conditions elicit new emotional qualities. Works of art are important sources for providing new emotions with an appropriate form, and therefore, art museums become an important vehicle for psychological integrity not only within the individual but also within society in general.

Bjarne Sode Funch er cand. psych., dr. phil., ekstern lektor i personlighedspsykologi ved Institut for Psykologi, Københavns Universitet, samt seniorforsker med tilknytning til Esbjerg Kunstmuseum og Kunstmuseet Trapholt i Kolding. Adr. Hollænderdybet 5, lejl. 412, DK-2300 København S e-post: Funch@lehmann.psl.ku.dk