

# Mellem musik og billedkunst

## En fænomenologisk psykologisk analyse

---

*Kan musik og billedkunst gensidigt befordre hinanden i oplevelsen? I artiklen peges på en række formelle og psykologiske forskelle mellem musik og billedkunst, som betyder, at de gensidigt kan intensivere det sanselige, kognitive og emotionelle i oplevelsen. Men hvis den æstetiske oplevelse skal nå et niveau af eksistentiel betydning, forudsættes en overensstemmelse mellem de to kunstværker som kun sjældent vil være til stede.*

---

BJARNE SODE FUNCH

I 1874 komponerede Modest Mussorgsky en klaversuite inspireret af Viktor Hartmanns billeder. Hartmann, som var arkitekt og bogillustrator, var en god ven af Mussorgsky, og i året efter hans død i 1873 blev der arrangeret en mindeudstilling med omkring 400 af hans billeder, herunder bogillustrationer, rejseskitser, arkitektur- og kostumeudkast. Denne udstilling inspirerede Mussorgsky til at komponere en række klaverstykker med direkte reference til ti af Hartmanns billeder: *Gnomen*, *Det gamle slot*, *Kyllingernes ballet i æggeskallen* m.fl. Suiten kaldte han *Billeder fra en udstilling*.

Mange komponister har ligesom Mussorgsky ladet sig inspirere af billedkunst. Både Sergej Rachmaninov og Max Reger har været optaget af Arnold Böcklins *Die Toteninsel* (se p. 137), og begge har komponeret et symfonisk digt med samme navn. Enrique Granados har komponeret en klaversuite og en opera inspireret af malerier af Francisco Goya. Van Gogh og hans værker har været kilde til inspiration for Einujuhani Rautavaaras opera *Vincent* og hans 6. symfoni *Vincentiana*. Rothkos Kapel i Houston inspirerede Morton Feldman til en komposition i fem satser med samme navn. Der kan givetvis nævnes mange andre eksempler, hvor et billedkunstnerisk værk eller en serie af værker har givet anledning til et stykke musik.

På tilsvarende måde har billedkunstnere fundet inspiration i musikken. Wassily Kandinsky, som på flere måder var optaget af forholdet mellem musik og billedkunst, anvendte ofte titler som *komposition*, *improvisation* og *fuga* med reference til musik og hans symfoniske abstraktion *Impression 111, Concert* fra 1911 malede han efter at have hørt Arnold Schönbergs *Anden Strykekvartet nr. 10*. Inden for billedkunsten er der imidlertid ikke – som inden for musikken – en række velkendte eksempler på, at et bestemt billedkunstnerisk værk refererer til en bestemt komposition. Derimod findes der mange almene referencer til musik inden for billedkunstens titler, motiver og kompositioner. Her skal blot nævnes Henri Matisse's papirklipserie med titlen *Jazz* og Piet Mondrians abstrakte komposition med titlen *Broadway Boogie-Woogie*. Pablo Picasso, Georges Braque, Henri Matisse og Gustav Klimt er blandt dem, der har brugt musikere og musikinstrumenter som motiv, og Paul Klee, Josef Albers, Frank Kupka kan nævnes blandt dem, der har forholdt sig billedkompositorisk til et musikudtryk.

Da ethvert forhold i den menneskelige eksistens i princippet kan være anledning til et kunstskabende projekt, kan det naturligvis ikke undre, at de forskellige kunstarter også har været inspirationskilde for hinanden. Når denne transmodale inspiration alligevel har særlig interesse, er det primært, fordi de forskellige sansemodaliteter komplementerer hinanden i det daglige liv, mens billedkunst og musik er monomodale i den forstand, at de aktualiseres i én og kun én modalitet. At der kan være undtagelser fra denne regel lades ude af betragtninger i denne sammenhæng.

Det centrale spørgsmål er, hvorledes musik og billedkunst kan komplementere hinanden både i den skabende og kunstoplevelende proces. Det antages, at de kvalitative forskelle, der er på musikoplevelelse og billedkunstoplevelse, er afgørende for deres potentiale til gensidig komplementering. Gennem fænomenologisk beskrivelse og analyse vil der i det følgende blive gjort rede for en række psykologiske forhold ved henholdsvis musikoplevelelse og billedkunstoplevelse, som kan virke gensidigt befordrende.

## Billedkunstoplevelse

*Die Toteninsel* af Arnold Böcklin, som i dag findes i fire versioner på forskellige kunstmuseer i Europa og USA, er et fascinerende billede, der samler blik-

ket på en imponant klippeformation i det stille hav. En stående hvid skikkelse på en lille båd med en kiste er ved at anløbe øens lille havn. Slanke cypresser rejser sig op fra øens indre og er omgivet af klippevægge med vinduespartier og arkitektoniske tilføjelser. Trods den mørke eller voldsomme himmel hersker der dyb stilhed over billedet. Bevidstheden bliver fanget af en knugende ro, som indledningsvis bliver fastholdt i billedets meditative dødsmystik for derpå at bevæge sig stille gennem motivets særegne detaljer.

Arnold Böcklin: *Die Toteninsel*, 1880.



Hvad er en billedkunstoplevelse? Den amerikanske filosof Monroe Beardsley definerer en æstetisk oplevelse som en koncentreret opmærksomhed på et tilsigtet sansbart eller imaginært objekt, hvor de væsentligste mentale aktiviteter er forenet og gjort lystfyldte ved at være bundet til formen og kvaliteterne af det pågældende objekt. (BEARDSLEY, 1982, p. 81). Beardsleys definition har den force, at den påpeger en række forhold, som må være opfyldte for, at man med rimelighed kan tale om en kunstoplevelse. For det første, at opmærksomheden er koncentreret på kunstværkets former og kvaliteter. For det andet, at alle aktive mentale aktiviteter er forenet i kunstoplevelsen. Endelig, at der altid er tale om en lystfyldt oplevelse. En sådan fokuseret oplevelse, hvor den lystfyldte emotionalitet er et fremtrædende træk, svarer i store træk til det, Abraham Maslow betegner som *peak-experiences* (MASLOW, 1968), og Mihaly Csikszentmihalyi kalder *flow* (CSIKSZENTMIHALYI, 1991). Det er en kategori af oplevelser, hvor det sansede og emotionelle konstituerer den umiddelbare oplevelsesproces eller: *a stream of consciousness*, som William James betegner denne form for bevidsthed (JAMES, 1892, p. 151). Det er med andre ord en oplevelse, hvor den reflektive funktion i forhold til det sansede er fraværende, uden at kunstoplevelsen nødvendigvis transcenderer den almindelige bevidsthed.

En kunstoplevelse med *Die Toteninsel* vil i Beardsleys opfattelse være karakteriseret ved det visuelle indtryk af billedet. Blikket vil være fokuseret på billedets visuelle fremtrædelsesform og mere specifikt på denne fremtrædelsesform som et kunstværk med de kvaliteter, der gør det til et kunstværk. Der vil ikke være andre visuelle indtryk eller sanseindtryk, der blander sig med oplevelsen af billedet. Med andre ord, det er en visuel helhedsoplevelse, hvor billedets detaljer indgår i en enhed. Selv om det ikke lader sig gøre rent fysiologisk at fokusere øjet på billedet som helhed, i den tid oplevelsen varer, må den billedkunstneriske oplevelse karakteriseres som momentan. Den visuelle kunstoplevelse er ligesom det billedkunstneriske værk uden tidsforløb.

Beardsley skelner ikke eksplicit mellem det sansede og det opfattede men taler bredt om *mentale aktiviteter*, hvilket betyder, at oplevelsens visuelle sanseaspekt forenes med bevidsthedens umiddelbare erkendelse af billedets indhold og tema. Beardsley mangler en præcisering af kunstoplevelsens erkendelsesniveau, hvilket han tilsyneladende ikke tillægger afgørende

betydning, men det vil være en optimering af hans definition at antage, at kunstoplevelsen som helhed ligger på et eksistentielt niveau. Det vil sige, at oplevelsen refererer til forhold af eksistentiel betydning og ikke blot er en identificering af de figurer, der optræder i billedet. Kunstoplevelsen vil således samtidig have et emotionelt aspekt som en del af det pågældende eksistentielle tema.

Endelig påpeger Beardsley et lystfyldt aspekt ved den æstetiske oplevelse. Dette kan umiddelbart lyde modsigelsesfyldt i et eksempel med Böcklins *Die Toteninsel*, hvor døden – som det eksistentielle tema – sjældent forbindes med noget lystfyldt. Men lystfølelsen er et særligt træk ved kunstoplevelsen, som på dette punkt ikke kan sidestilles med det tilsvarende eksistentielle tema i det virkelige liv. Det antages i denne sammenhæng, at temaets fiktive fremtrædelsesform fungerer som en spejling af kunstopleverens personlige livserfaringer, og at det er denne spejling, der er anledning til, at en kunstoplevelse altid er lystfyldt.

## Musikoplevelse

I 1908 skrev Sergej Rachmaninov et symfonisk digt efter Böcklins *Die Toteninsel*. Værket er et godt tyve minutter langt orkesterstykke i én sats. Stykket indleder med nogle enkle toneforløb, som gentages uden egentligt klimaks. Stemningen er dramatisk melankolsk, og musikken bevæger sig i et dybt toneleje. Tempoet er adstadigt langsomt, som om noget holdes tilbage. Senere bringes nye passager ind med nye instrumentbesætninger, og godt inde i stykket løfter stemningen sig til noget lyst og let, mens det underliggende træge tempo bevarer den uforløste dystre måske endog truende tone. Klangen får større styrke, og i en række passager med klimatisk afslutning opstår en spænding af forventning og længsel for endelig at vende tilbage til det indledende uforløste tema.

Om musikoplevelse udtaler den finske komponist Einojuhani Rautavaara:

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. (RAUTAVAARA, 2000)

Rautavaaras udtalelse vidner om en oplevelse, der er radikalt forskellig fra oplevelser i det daglige liv, og det er vanskeligt at sige, om den oplevelse, han taler om, svarer til Beardsleys opfattelse af den æstetiske oplevelse. Hans reference til den oceaniske følelse tyder på stor lighed, om end den ikke skulle være fuldstændig. Hvad der tillige fremgår af hans udtalelse er, at der på dette beskrivelsesniveau ikke er forskel på en musikoplevelse og en billedkunstoplevelse. Alligevel er der væsentlige træk, der adskiller dem. I musikoplevelse er det auditive sanseindtryk grundlæggende for musikoplevelsen ikke blot på den måde, at musikken er anledning til oplevelsen men også på den måde, at sanseindtrykket er musikværkets identitet. Man kan også sige, at et specifikt musikstykke får sin individuelle karakter gennem det auditive. Der er således i musikoplevelsen en direkte forbindelse mellem sanseindtryk og oplevelse. På sin vis kan en sådan iagttagelse virke banal, men taget i betragtning at en stor del af dagligdagens oplevelser er formidlede og derfor ikke rummer det direkte sanseindtryk som et kvalitativt aspekt, er det et væsentligt forhold at være opmærksom på. Hører vi for eksempel nyhederne i radioen, er karakteren af speakerens oplæsning af perifer betydning i forhold til de tanker og forestillinger nyhedernes indhold vækker i bevidstheden. Når vi lytter til musik, er sådanne tanker og forestillinger perifere, og det er det auditive sanseindtryk, der konstituerer musikoplevelsen.

Idet sanseaspektet spiller en central rolle i musikoplevelsen, får musikkens karakter – som et tidsligt fænomen – også en særlig betydning for musikoplevelsen. Selv om den optimale musikoplevelse antagelig er en enhedsoplevelse uden oplevet tid, så er det særlige ved den auditive sansning af musik, at den udfolder sig over fysisk tid. Det vil sige, at musik er et tonalt tidsforløb. På denne måde svarer det auditive sanseindtryk til bevidsthedens natur, der ligeledes er i konstant bevægelse. Musikoplevelsen adskiller sig på dette punkt fra den billedkunstneriske oplevelse, hvor det er bevidsthedens naturlige bevægelse, der lægges ned over et kunstværk, som i sig selv er tidsligt fikseret. Et billedkunstnerisk værk kan derfor opfattes i et øje-blik, mens der skal lang tids lytning til at sanse et stykke musik.

Et af de særegne træk ved musikoplevelsen er den nære forbindelse mellem musik og bevægelse. På et meget tidligt tidspunkt, måske allerede i fostertilstanden, reagerer barnet på lyd med kropslige reaktioner. Det retter

ansigtet mod lyde, det reagerer med kropslig sammentrækning, når det hører en pludselig kraftig lyd, og det bevæger arme og ben i relation til andres og sine egne lyde og tale. Senere falder det naturligt at bevæge sig i takt med musikkens rytme for eksempel i form af dans eller march. Det er som om, der er en naturlig forbindelse mellem musik og kropslig bevægelse. Det betyder, at musik i erindringen ofte forbindes med bevægelser, der engang er blevet knyttet til den pågældende musik. Genkalder man sig for eksempel en bestemt koncert, et bestemt musikstykke med en bestemt musiker, vil denne erindring ofte blive ledsaget af kropsbevægelser, der er knyttet til oplevelsen. Det vil med andre ord sige, at kroppen så at sige husker musik.

Denne nære forbindelse mellem musik og bevægelse betyder koordination mellem høresans og følesans. Kropsbevægelser registreres og opleves primært gennem følesansen, som ikke blot er en berøringssans, hvormed vi registrerer forhold som varme og kulde i vores omgivelser, men som er en mere generel sans, der også giver mulighed for at opfatte ens egen krops bevægelser og tilstande. Et stykke musik knytter sig således ikke blot til nogle særlige kropbevægelser, men også til en række føleindtryk. Det kan for eksempel være en følelse af kropslig afslappethed, eller kropslig dynamik og rytme. Der tales ligefrem om »afslapningsmusik« – selv om mange komponister næppe ville være glade for at få en sådan betegnelse knyttet til deres musik.

Med følesansens registrering af kroppens bevægelse og tilstand er der samtidig skabt kontakt til det emotionelle. Det er langt fra alle emotioner i det daglige liv eller i musikoplevelse, der er kropsligt betingede. Men da grundlæggende betingelser for det emotionelle, som for eksempel følelsen af lyst og ulyst er de samme, uanset om de kropslige betingelser er til stede eller ej, er musikken gennem bevægelsen direkte forbundet med det emotionelle. Denne forbindelse antydes i det sproglige slægtskab mellem de engelske begreber »motion« og »emotion«.

Det kendetegner således musikoplevelsen, at den har et meget direkte forhold til noget emotionelt. Når der tales om musik i almindelighed, refereres der hyppigt til emotionelle oplevelser som: »det er en sørgmodig melodi«, »jeg blev helt grebet« og så videre. Inden for musikpsykologien er der bred enighed om, at musik står i nær kontakt med det emotionelle. Patrick Juslin og John Sloboda skriver således i en introduktion til *Music*

*and Emotion* (2001), at musik har en »incredible power« til at bevæge os emotionelt. Dette gælder både den, som komponerer, udfører eller lytter til musik.

## Musikoplevelse versus billedkunstoplevelse

Mens Beardsleys definition på den æstetiske oplevelse peger på fællestræk, der forener musikoplevelsen med den billedkunstneriske oplevelse, er det en almindelig iagttagelse, at der er kvalitativ forskel på at lytte til for eksempel Rachmaninovs *Die Toteninsel* og at se på Böcklins maleri med samme titel. Inden for kunstverdenen er der klare skel mellem musik og billedkunst med hver deres institutioner, teorier, udøvelse og publikum. På det psykologiske niveau iagttages endog en individuel prioritering, der betyder, at sensitivitet og interesse på det musikalske område ikke nødvendigvis betyder tilsvarende modtagelighed på det billedkunstneriske område og omvendt. Ser man på disse formelle og psykologiske forskelle på musik og billedkunst, kan man let komme til den konklusion, at der er tale om vidt forskellige domæner, der intet har med hinanden at gøre. En overbevisning, der kommer til udtryk i følgende udtalelse af den danske komponist Carl Nielsen:

Der er overalt i de forskellige Kunstarter en mærkelig, impotent og næsten helt abnorm Tendens henimod at mænge de saakaldte skønne Kunster ind i hinanden: en sær pervers Trang til at se, hvad der kan komme ud af den mest absurde Sammenblanding. Det er ikke den sundt tænkende Opdrætters Forsøg på at forbedre Racerne, men en underlig, eunukagtig Lyst til at se Misfostre. Hvilken almindelig Begrebsforvirring der hersker paa dette Punkt, ses bedst deraf, at Udtryk som *Musik* i Maleri, *Farvepragt* i Musikken, *malerisk* Virkning i Plastiken, *Arkitektur* i Digtekunsten ikke længer er Billeder brugte for at pege i en bestemt Retning, men at de forskellige Udøvere tages aldeles bogstaveligt, saa de i deres fortvivlede Ansigtters Sved gør Forsøg paa ved Hjælp af den ene Kunststarts Midler at udtrykke den andens Væsen. Dette er meget individuelt, meget lyrisk, og der tør ikke tvivles om, at de paagældende Kunstnere *føler* overordentlig stærkt ved Udøvelsen, men der er tillige et ubønhørligt sikkert Tegn paa, at vi som Helhed befinder os paa Bunden af en Nedgangsperiodes Bølgedal. Nu maa det gaa opad! (NIELSEN, 1999, pp. 126-127)

For Carl Nielsen hersker der ingen tvivl om, at enhver sammenblanding af de forskellige kunstarter er af det onde. På den anden side må man konsta-



tere, at der findes fremragende værker inden for både musik og billedkunst, hvor inspiration til værket er hentet i en anden kunstart end den udøvede. Kunne man ikke på samme grundlag forestille sig, at en musikalsk komposition kunne komplementere oplevelsen af et billedkunstnerisk værk og omvendt? At for eksempel Rachmaninovs orkesterværk *Die Toteninsel* kunne intensivere og komplementere oplevelsen af Böcklins maleri, som oprindeligt var Rachmaninovs inspirationskilde? I et forsøg på at belyse denne problematik om transmodal amplifikation mellem musik og billedkunst vil musikoplevelsen og billedkunstopplevelsen blive stillet over for hinanden på tre forskellige psykologiske niveauer: det funktionelle sanseniveau, det reflektive erkendelsesniveau og det eksistentielle emotionsniveau. Det skal tilføjes, at en kunstoplevelse uanset om musik eller billedkunst er anledningen, er en fænomenologisk helhed og at de følgende analyser med fokus på henholdsvis sansning, kognition og emotion er abstraktioner i forhold til oplevelsens helhed.

### **Kunstopplevelsens sanseaspekt**

Sanseindtryk i forbindelse med musik og billedkunst er kvalitativt forskellige på grund af deres modalitet. Selv om bevidstheden næsten konstant er optaget af auditive og visuelle indtryk, og vi derfor har et særdeles godt kendskab til deres forskellige fremtrædelsesformer, kan vi kun vanskeligt finde ord for, hvorledes et høreindtryk adskiller sig fra et synsindtryk. Vi vil aldrig forveksle en musikoplevelse med en billedkunstoplevelse, og alligevel vil vi næppe nogensinde blive i stand til at konceptualisere den kvalitative forskel på en beskrivende måde.

I et forsøg på at afgrænse oplevelsens sanseaspekt kan det indledningsvis være på sin plads at fastslå, at sansning uanset dets modalitet er direkte, det vil sige, at bevidstheden står i et direkte forhold til omverdenens fremtrædelsesform. Almindeligvis skelner vi ikke mellem oplevelse og verdens fysiske fremtrædelsesform. Det er ét og samme. Samtidig er et sanseindtryk direkte i den forstand, at det er et aktuelt forhold til omgivelserne. Skifter vi position i forhold til omgivelserne, eller ændrer omgivelserne sig, vil sanseindtrykkene også ændre sig. Med andre ord, et sanseindtryk er en bevidsthedsaktualisering af et omverdensforhold her og nu. Desuden er sansning altid

absolut, det vil sige, at sansningen aldrig er selektiv over for omverdenens fremtrædelsesform. Den kognitive opfattelse er selektiv, mens sansningen så at sige reproducerer omverdenens fremtrædelsesform analogt.

Under forhold i dagligdagen modtager vi indtil flere sanseindtryk fra omgivelserne på én gang. Tag for eksempel en spadseretur ved Vesterhavet en stormfuld efterårsdag. Bølgerne bruser, og vinden suser i ørene. Man mærker vinden og kulden på kinderne, og lugten af saltvand og tang er mærkbar. Samtidig ligger stranden og det oprørte hav foran øjnene. Man hører en måges hæse skrig og ser den dykke ned over havet for at finde føde. En sådan samklang af sanseindtryk fra forskellige sansemodaliteter kunne kaldes en symfoni af sanseindtryk, hvor de medvirkende sanser bidrager til en sammenhængende oplevelse. I mange andre tilfælde er der ikke tilsvarende harmoni mellem de forskellige sanseindtryk. På en tur gennem Strøget i København for eksempel modtages ligeledes en stor mængde visuelle sanseindtryk: Mennesker der spadserer forbi i den ene og anden retning, butikkernes skilte og udstillinger, en gadesanger, lidt himmel og så videre. Lydene er ligeså mangfoldige: Menneskers råben, døre der åbnes, en hund der gør og mange andre. Lugten af pizza kommer fra den ene kant og lugten af brændte mandler fra den anden. Sanseindtrykkene udgør tilsammen, på samme måde som turen ved Vesterhavet, et samlet indtryk af Strøget, men vores intention er ofte en anden. Mens en spadseretur på stranden ofte har til formål at opleve naturen i sin helhed, er en tur på Strøget almindeligvis mere målrettet, at købe en ny jakke for eksempel, og i den situation bidrager en stor del af sanseindtrykkene ikke til det projekt, man har. De fleste lyde og lugte – ligesom mange synsindtryk – er uden betydning for det, man er i færd med. Man kunne af samme grund tale om en kakofoni af sanseindtryk.

Sanserne samarbejder, men ligeså ofte kommer de i vejen for hinanden, og det er kun, fordi mennesket har færdighed til at fokusere sin opmærksomhed, at det almindeligvis ikke udgør noget større problem. Koncentration på en bestemt opgave betyder, at relevante sanseindtryk får forrang, mens alle andre indtryk blot passerer forbi i den almene strøm af sanseindtryk uden at blive bevidstgjort.

Fler- eller multisensorisk perception regnes ofte for at være det bedste beredskab i forbindelse med dagligdagens gøremål. Når vi for eksempel

skænker en kop kaffe, kan vi ikke blot se, hvornår koppen er fuld. Lydindtryk og måske endog følelsen af kandens vægtændring bidrager til at udføre handlingen. Dagligdagen er fyldt med gøremål, hvor samvirke mellem flere sanser optimerer vores forehavender.

Kunstperception adskiller sig radikalt fra dagliglivets perception blandt andet ved at være monosensorisk. Et billedkunstnerisk værk for eksempel retter sig udelukkende mod synssansen og et musikstykke mod høresansen. Der er naturligvis undtagelser til dette forhold blandt andet i blandingsformer som opera, film og installationskunst, men det optimale sanseindtryk er determineret af kunstværkets fremtrædelsesform. Alle andre indtryk fra omgivelserne, uanset deres modalitet, bidrager ikke til den kunstneriske oplevelse og vil i værste fald indvirke forstyrrende. Den optimale kunstoplevelse opstår oftest i et direkte forhold til kunstværkets fremtrædelsesform, hvor alle andre indtryk udelukkes.

Den monomodale perception er yderligere afgrænset eller begrænset til kunstværkets udstrækning i rum og tid. Perception i dagligdagen er afgrænset af sansernes rækkeevne. I kunstperception er sansningen afgrænset af kunstværkets fremtrædelsesform. Det vil sige maleriets udstrækning og musikstykkets varighed. Kunstoplevelse er således en sanselig koncentration på et afgrænset »felt« i omgivelserne. Et felt, der som regel er veldefineret gennem kunstværkets fremtrædelsesform.

Foruden afgrænsning i tid og rum er kunstværket determinerende for helheden i sanseindtrykket. I daglig perception forekommer sjældent en absolut koordination mellem de elementer, som udgør det samlede sanseindtryk. Et kunstværk derimod udmærker sig ved, at de enkelte elementer udgør en koordineret helhed. Der tales ofte om »enhed i mangfoldighed« som et karakteristikum ved et kunstværk. Det vil sige, at der ikke er noget overflødigt i et kunstværk, og det, der er, samvirker i et forenet udtryk.

Sammenfattende kan man konstatere, at kunstværk og sansning har et meget stringent forhold til hinanden, og hvis dette forhold ikke overholdes, er der stor sandsynlighed for, at perceptionen ikke leder til en kunstoplevelse men blot en registrerende iagttagelse i lighed med mange andre i hverdagen.

## Kunstoplevelsens kognitive aspekt

Sansning er oftest knyttet til kognition. Vi sanser ikke blot noget, vi opfatter noget. Vi identificerer ting og hændelser i vores omgivelser, vi forudgriber og søger mening i det sansede. I den spontane oplevelse er sansning og kognition uadskillelige, og i mange psykologiske teorier er der af samme grund ikke gjort forsøg på at differentiere. Når det alligevel kan være hensigtsmæssigt gennem fænomenologisk analyse at påpege forskelle i deres psykologiske natur, er det fordi en sådan præcisering bidrager til psykologisk indsigt i fænomener som kunstoplevelse:

Den kognitive funktion, som specifikt har med erkendelse at gøre, forholder sig identificerende og meningsøgende over for det sansede. Mens sansningen ikke i sig selv indeholder andet end sanseindtrykket i den form, som det fremtræder, er det kognitionens opgave at fastlægge sansningens betydning.

Skelner vi indledningsvis mellem umiddelbar og middelbar erkendelse, udmærker det kognitive, i den umiddelbare bevidsthed, sig ved spontan genkendelse og identifikation, mens kognition på det refleksive niveau, det vil sige i tilfælde, hvor bevidstheden forholder sig aktivt erkendende over for det sansede, har sin egen perceptgenese, hvor omverdenens indtryk gøres til genstand for en række psykiske forarbejdningsprocesser. Den danske psykolog Edgar Rubin peger blandt andet på en grundlæggende tendens til at skelne mellem figur og grund (RUBIN, 1915). Som noget grundlæggende gælder det for al perception, at den refleksive bevidsthed fokuserer på en afgrænset del af sansefeltet, mens alt andet forbliver neutral baggrund. Denne forskel mellem figur og grund er ikke kun en sansbar forskel, men også kognitiv i den forstand, at figuren til forskel fra grunden udmærke sig ved en række erkendelsesmæssige kvaliteter som identitet, tingslighed, afgrænsethed med mere. Fordelene ved en sådan selektiv tendens i perceptionsprocessen er indlysende, og kan ses som en del af en mere omfattende tendens til at strukturere det perciperede i helheder som formuleret i de almene gestaltprincipper om nærhed, lighed og regelmæssighed. Det er også i denne erkendelsesgenese, at det narrative princip får sin gyldighed. I mange tilfælde vil det ikke være tilstrækkeligt at identificere personer, genstande og forhold i omgivelserne; derimod giver deres interaktion over tid en særlig indsigt, der ofte er en forudsætning for at deltage i interaktionen.

Gennem fortællingens form struktureres disse interaktioner og hændelser til meningsfulde enheder. Med andre ord, det narrative er et erkendelsesprincip, der i lighed med andre principper forholder sig selektivt i forhold til det sansede på en måde, der giver tilværelsen mening.

De beskrevne niveauer i erkendelsen, figur-grund forholdet, gestaltprincipperne og det narrative, er naturligvis ikke en fuldstændig kortlægning af erkendelsens muligheder, men er tilstrækkeligt til at give en ide om erkendelsens funktion i kunstoplevelsen. Selv om både billedperception og musikperception følger de grundlæggende principper for erkendelse, er der væsentlige forskelle, som betyder, at kunstoplevelse inden for de to områder er meget forskellige.

Billedperception, og herunder perception af billedkunstneriske værker, er i væsentlig grad karakteriseret ved genkendelse med reference til den visuelle verden. Billeder, og det gælder primært figurative billeder, opfattes spontant som gengivelser af visuelle omverdensforhold, og en væsentlig side af billedperceptionen består i at identificere billedelementer som referencer til den virkelige verden. Med hensyn til abstrakt kunst ligger erkendelsen oftest på et mere generelt niveau, hvor billedets elementer refererer til formelle forhold, som i lighed med figurativ kunst opfattes med reference til dagligdagens forhold. Billedperception er således en pendant til almen perception blot med den forskel, at billedet umiddelbart identificeres som en fiktion til forskel fra virkelighedens realitet.

Billedet adskiller sig fra virkeligheden ved at have en fikseret fremtrædelsesform. Det vil sige, at det er givet én gang for alle; det udfolder sig ikke over tid og ændrer sig ikke. Dette forhold ved billedkunsten betyder, at erkendelsen ligeledes forbliver på et objektificerende niveau. Selv narrative forhold bliver ikke udfoldet over tid, men opfattes almindeligvis blot som et øjebliksbillede af et realitetsforløb eller udtryk for en bagvedliggende hændelseshistorie. Da billedet ikke udfordrer til aktivt handlingssamspil, bliver identifikation af motiv og dets elementer ofte det erkendelsesmæssige slutprodukt.

Musikperception har en ganske anden karakter end billedperception. Selv om toner i musikken kan svare til lyde i omverdenen, er der ikke tilsvarende tendens til at identificere toner, som gengivelse af virkelighedens lyde. Der er således ikke samme tendens som i billedperception til at identificere

tonernes og musikkens referencer til virkeligheden. Et stykke musik udgør, i langt højere grad end et billede, et autonomt oplevelsesunivers, og derved får sansningen lettere overherredømme i musikoplevelse i sammenligning med billedoplevelse. Når der inden for jazzimprovisation tales om figurer og kor, er disse bestemmelser noget, der tilhører musikkens verden, og de har sjældent referencer til lydbilledet i den daglige virkelighed. En ekspert vil således kunne identificere en melodisk figur, men det vil altid være med reference til anden musik. Musikoplevelsens erkendelsesaspekt er således meget forskelligt fra billedkunstens, idet toner og musikalske passager oftest er det endelige erkendelsesprodukt. De figurale, kompositoriske og narrative principper gælder også for musikken, men de omsættes ikke til en almen begrebsverden.

Musikkens tonale forløb er et andet forhold, der adskiller musikoplevelse fra billedoplevelse. Musik udfolder sig over tid, og derfor er musikoplevelse i overensstemmelse med bevidsthedens natur, idet den spontane bevidsthed – *the stream of consciousness* – er i konstant ændring og bevægelse. Dette betyder samtidig, at musik er langt vanskeligere at fastholde i den reflektive bevidsthed med henblik på identificering. Sammen med musikkens autonome karakter er dets tonale forløb med til at fastholde musikoplevelsen på et sansniveau frem for et erkendelsesniveau.

### Kunstopplevelsens emotionelle aspekt

En kunstoplevelse er altid en emotionel oplevelse. Beardsley peger på lystfølelsen som en væsentlig del af den æstetiske oplevelse og som hænger sammen med, at de mentale aktiviteter er forenet og bundet til kunstværkets form og kvaliteter (BEARDSLEY, 1982, p. 81). Som tidligere nævnt kan man naturligvis drage i tvivl, om det er lystfyldt at betragte Böcklins *Die Toteninsel*, for slet ikke at tale om alt det grufulde i motiver som Goyas *Los Desastres de la Guerra* eller i Manets billeder af afhuggede hoveder og lemmer. Men at en kunstoplevelse til trods for motivets grusomhed er karakteriseret af lystfølelse, er et synspunkt, som Beardsley deler med de fleste teoretikere inden for området. I selv de mest kognitivt orienterede teorier peges på et lystfyldt moment. Det er min antagelse, (FUNCH, 1997, p. 242) at denne lystfølelse i kunstopplevelsen hænger sammen med en særlig

psykologisk proces, hvor en emotionel kvalitet knyttes til en distinkt form. I situationer, hvor dette sker for første gang, er lystfølelsen en del af en særlig transcendent bevidsthedstilstand, hvor en emotionel kvalitet bliver konstitueret for første gang. Det vil sige, at kunstoplevelsen i sådanne tilfælde er en del af en personlig psykologisk integrationsproces. I andre mindre radikale situationer er overensstemmelsen mellem det kunstneriske udtryk og betragterens emotionelle erfaring så prægnant, at der opstår en markant lystfølelse. Det er samtidig en oplevelse, som udmærker sig ved ualmindelig koncentration og klarhed.

Foruden lystfølelse karakteriseres en æstetisk oplevelse ved en emotionel kvalitet. Når Beardsley kun peger på lystfølelsen, som et træk ved den æstetiske oplevelse og ikke nævner andre emotionelle forhold, er det sandsynligvis fordi, det emotionelle i den æstetiske oplevelse varierer fra oplevelse til oplevelse og derfor ikke bidrager til en generel definition. Når det alligevel er vigtigt at pege på disse emotionelle kvaliteter, er det fordi de er nært knyttet til det eksistentielle tema, som det enkelte kunstværk aktualiserer hos den, som oplever værket.

Kunstværker kan aktualisere et rigt varieret spekter af forskellige emotionelle kvaliteter, og alle de emotioner, der kendetegner den almindelige tilværelse, kan sandsynligvis også aktualiseres i kunstoplevelse. Et tilbagevendende spørgsmål er, om emotioner i kunstoplevelse svarer til emotioner i det daglige liv. Svaret på dette spørgsmål vanskeliggøres af det forhold, at emotioner ikke lader sig beskrive abstraheret fra deres eksistentielle kontekst, hvilket naturligvis umuliggør en direkte sammenligning. Den emotionelle kontekst i kunstoplevelse adskiller sig på den anden side radikalt fra den emotionelle kontekst i den almindelige tilværelse. Et kunstværk er en fiktion, i forhold til den oplevende persons eksistens, på den måde, at det hverken er truende, kærligt eller på anden måde indgår i en emotionel interaktion. De emotioner, som aktualiseres i forbindelse med et kunstværk, er ikke forbundet med en reaktion. Det anses derimod for komisk, hvis en person reagerer over for et kunstværk, som om det var noget i den reale virkelighed. Oplevet sorg, glæde eller vrede, i forbindelse med et kunstværk er ikke det samme som den sorg, glæde eller vrede, der opleves i virkelighedens verden, fordi der ganske enkelt ikke er noget at sørge over, glædes ved eller blive vred på. Det emotionelle i kunstoplevelsen mangler en intentionel genstand.

Inden for det kunstteoretiske område er der en udbredt tendens til at definere det emotionelle i kunstoplevelsen som noget forskelligt fra emotioner i almindelighed. Sigmund Freud blandt andre peger på en særlig lystfølelse hidrørende fra en slags sjælelig renselse, også kaldet *katarsis*, som kendetegnende for kunstoplevelsen (FREUD, 1959, p. 153). Den tyske religionsteoretiker Rudolf Otte mener, at de emotioner, som fremkaldes af musik svarer til såkaldte *numinøse* emotioner, der er reaktioner på noget, der ligger hinsides det opfattelige, og derfor også adskiller sig fra almindelige emotioner (OTTE, 1950, p. 49). Den amerikanske filosof og musikteoretiker Peter Kivy taler om *garden-variety emotions*, som er ekspressive kvaliteter ved kunstværket (KIVY, 1999, p. 1). Der er således ikke tale om emotioner i almindelig forstand, men om en kvalitet ved det perceptuelle. Disse tre synspunkter er blot nogle få, blandt mange, der alle beskriver de æstetiske emotioner som noget særligt.

Det emotionelle liv, både i den reale og den fiktive verden, er antagelig et af de mest forsømte områder inden for den fænomenologiske forskning, og det er derfor ikke så underligt, at der hersker stor forvirring omkring det emotionelle aspekt i kunstoplevelsen. I modsætning til den traditionelle antagelse skal der i denne sammenhæng fremføres den tese, at der ikke er kvalitativ forskel på emotioner i den reale og den fiktive verden, idet de emotionelle kvaliteter – som aktualiseres i forbindelse med kunst – er emotionelle erfaringer fra den reale verden. Der er altså tale om emotionelle erindringer, der bringes til bevidsthed i forbindelse med kunstoplevelse uden at deres oprindelige kognitive kontekst samtidig aktualiseres. I visse særlige tilfælde vil der være tale om emotionelle kvaliteter, der ikke allerede er konstituerede, men som i kunstoplevelsens øjeblik bliver knyttet til kunstværket som konstituerende faktor. Det vil sige, at der er tale om emotionelle forhold, som nok er erfarede, men som aldrig er blevet optaget i en kontekst, der gør det muligt at genkalde dem i erindringen. I sådanne tilfælde bidrager kunstværkets fremtrædelsesform med en distinkt form, hvortil den abstrakte emotionelle kvalitet knyttes. Dermed bliver den emotionelle kvalitet en del af et eksistentielt tema, som betragteren/lytteren nok har erfaring med, men ikke tidligere har været i stand til at fastholde. I andre tilfælde – og det er nok det mest almindelige – er kunstoplevelsen ikke udtryk for en personlig individuationsproces, men et møde, hvor en person med en



særlig livserfaring står over for et kunstværk, der på overbevisende måde sætter sansbar form til det erfarede livsforhold. Med andre ord, kunstværket spejler betragterens/lytterens personlige erfaringer inden for det livstema, kunstværket aktualiserer. I sådanne tilfælde finder betragteren eller lytteren i kunstværket en sansbar form, der på optimal vis afspejler et eksistentielt tema i vedkommendes egen erfaring, og på grund af kunstværkets distinkte form, hvor alle kunstværkets elementer samles i et udtryk, og som alene henvender sig til en sansemodalitet, bliver kunstoplevelse en oplevelsesmulighed, der sjældent opstår uden for kunstens univers. Kunstværket giver med andre ord ofte en bedre form til emotionelle eksistentielle erfaringer end den sansbare virkelighed i det daglige liv.

Kunstoplevelsens emotionalitet, som genaktualiserede emotioner, er et forhold, som gør sig gældende både inden for musik og billedkunst, og der gives således ingen anledning til at betvivle, at de emotioner, som aktualiseres gennem musik, svarer til de emotioner, som opleves i forbindelse med billedkunst. At musik i højere grad end billedkunst forbindes med emotionelle oplevelser skyldes ikke forhold ved det emotionelle, men at musikoplevelse har en anden oplevelsesmæssig konstitution end billedkunstoplevelse. Det er sådanne forskelle, der kan få betydning, når de to kunstarter bringes sammen for gensidig inspiration.

## Mellem musik og billedkunst

Spørgsmålet står nu tilbage om musikoplevelse kan virke befordrende på billedkunstoplevelse og omvendt. Det blev indledningsvist konstateret, at komponister er blevet inspireret af billedkunstnere og omvendt. At noget tilsvarende kan gøre sig gældende for den person, der oplever et kunstværk, når musik og billedkunst bringes sammen, er der næppe grund til at betvivle. Filmkunst, opera og andre kunstarter som forudsætter to eller flere sansemodaliteter, kan tages som et yderligere udtryk for, at det visuelle og det auditive kan bringes sammen til gensidig komplementering.

Med et psykologisk perspektiv på samspillet mellem musik og billedkunst bliver det klart, at der er mange forhold at tage i betragtning, og kun under særlige betingelser kan det sandsynliggøres, at musik kan virke befordrende for en billedkunstoplevelse og omvendt. Oftest vil ethvert sanseindtryk, der

ikke direkte hidrører fra det kunstværk, der er i fokus, virke forstyrrende på den æstetiske oplevelse.

Musikkens direkte adgang til det emotionelle er et af de forhold, der kan befordre en billedkunstnerisk oplevelse. Mens et billedkunstnerisk værk, som en almindelig tendens ansporer kognitiv erkendelse, hvorved det emotionelle aspekt let kan komme i baggrunden, forholder det sig omvendt med det musikalske kunstværk. Musik har almindeligvis uden for ekspertkredse lav kognitiv forarbejdning og indordning. Det vil sige, at den kognitive præcisering både på et indholdsplan og et formelt plan er ganske ubestemt. Ofte i en grad, at det pågældende værk hverken kan huskes eller gengives. I bedste fald vil det blive genkendt, når stykket fremføres igen. Musikoplevelsens emotionelle aspekt får derved en mere fremtrædende plads, og det er dette forhold, der kan amplificere det emotionelle aspekt i billedkunstoplevelsen. En forudsætning er, at der er tale om den samme emotionelle kvalitet i musikoplevelsen som i billedkunstoplevelsen. Det vil sige, at begge værker aktualiserer det samme eksistentielle tema.

På tilsvarende måde vil det billedkunstneriske værk kunne bidrage til musikoplevelsens kognitive konstituering. Men også i denne sammenhæng forudsætter det, at visse betingelser er opfyldte. Mens kunstoplevelsen er en aktualisering af et eksistentielt tema i respondentens oplevelse, er den kognitive præcisering billedets indholdsmæssige og/eller formelle fremtrædelsesform. Det er således ikke tilstrækkeligt, og i visse tilfælde endog kontraindicerende, at identificere billedets referencer til virkelighedens verden, da det eksistentielle tema som aktualiseres gennem oplevelse ikke er det samme som at identificere, hvad billedet forestiller. Det kognitive aspekt i kunstoplevelse er en ansporing af det eksistentielle tema og ikke en reflektiv konstatering. I såkaldt programmusik bliver problemet tydeliggjort når et billede, en ide eller fortælling bliver så fremtrædende, at det aktuelle tema bliver en kognitiv konstatering, hvor musikken reduceres til et stemningsgivende element frem for en aktualiseret oplevelse.

Musikkens udstrækning over tid er et andet forhold, som kan bidrage til en billedkunstnerisk oplevelse. Mens billedkunstoplevelsen er en momentan oplevelsesaktualisering, er musikoplevelsen noget, der bygges op. Man kan også sige, at musikkens bevægelse svarer til bevidsthedens natur som en bevidsthedsstrøm. Med hensyn til den tidslige dimension, er der således

større overensstemmelse mellem musik og bevidsthedens natur end mellem billede og bevidsthed. Dette betyder, at det eksistentielle tema i højere grad aktualiseres på en måde, der svarer til oplevelser i det virkelige liv. Det vil sige, at den billedkunstneriske oplevelse gennem musikkens tid tilføres et element af livsbevægelse, som billedet sjældent selv giver anledning til. En sådan bevægelse kan blandt andet virke inspirerende på en narrativ opfattelse af det billedkunstneriske værk, og derved kan musikkens bevægelse og tonale nuancering medvirke til, at den visuelle sans på tilsvarende måde udfolder sig som en fortælling. Det narrative vil i visse tilfælde bidrage til, at billedkunstoplevelsen bringes til et erkendelsesniveau, der svarer til værkets eksistentielle tema.

Musikoplevelse er typisk et flow, hvor det ene tema afløser det andet. I fordybet sanselig opmærksomhed vil musikstykkets helhed derfor blive opløst i partielle enheder med begrænset tidslig udstrækning. Når et tema udfoldes i oplevelsen, vil det foregående være ude af bevidstheden og sandsynligvis også ude af den umiddelbare hukommelse. Billedet kan i denne sammenhæng bringe et fikserpunkt ind i det oplevede og derved bidrage til, at musikken opleves som en helhed. De tonale sekvenser får et fælles referencepunkt, og de bidrager derved med en nuancering af et tema i stedet for at fremtræde som selvstændige sekvenser.

Vender vi for en sidste gang tilbage til *Die Toteninsel* af Böcklin og Rachmaninovs tonedigt af samme titel, er der næppe tvivl om, at de gensidigt vil kunne befordre en kunstoplevelse af de to værker. Böcklins billede vil fastholde bevidstheden og skærpe den formelle erkendelse, mens musikken vil forstærke det emotionelle aspekt og tilføje nuancering af det eksistentielle tema. Carl Nielsen har derfor ikke ret i sin kritiske og nedladende bemærkning om en uheldig tendens til at blande de forskellige kunstarter. Når hans udtalelse alligevel er værd at tage til efterretning, er det fordi forudsætningerne for en heldig og befordrende blanding af musik og billedkunst er så subtile, at det kun vil lykkes i de færreste tilfælde.

*Bjarne Sode Funch er dr. Phil.*

## LITTERATUR

- Beardsley, M. C.: *The aesthetic point of view: Selected essays*. Edited by Michael J. Wreen and Donald M. Callen. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- Csikszentmihalyi, M.: *Flow: Optimaloplevelsens psykologi*. Oversat af Bent Bjerre. København: Munksgaard, 1991. Originaludgave på engelsk (1990).
- Freud, S.: »Creative writers and day-dreaming«. Oversættelse af James Strachey in *The Standard edition of the complete psychological works by Sigmund Freud*, vol. 9, 1959, pp. 134-153. Originaludgave på tysk (1908).
- Funch, B. S.: *The psychology of art appreciation*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 1997.
- James, W.: *Psychology*. London: MacMillan, 1892.
- Juslin, P. N. and J. A. Sloboda, (ed.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Kivy, P.: »Feeling: the musical emotions« in *British Journal of Aesthetics* 39, 1999, pp. 1-13.
- Maslow, A.: H. *Toward a psychology of being*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1968.
- Nielsen, C.: *Carl Nielsen til sin samtid: Artikler, foredrag, presseindlæg, værknoter og manuskripter*. København: Gyldendal, 1999. Originaludgave, 1909.
- Otto, R.: *The idea of the holy*. Translated by John W. Harvey. London: Oxford University Press, 1950. Originaludgave på tysk (1917).
- Rautavaara, E. (2000): <http://virtual.finland.fi/finfo/english/rautavaa.html>
- Rubin, E.: *Synsoplevede figurer: Studier i psykologisk analyse*. København: Gyldendalske Boghandel, 1915.