

Estetisk närvaro

*Filosofiska, biologiska och konstvetenskapliga
perspektiv på den ordlösa upplevelsen av bildkonst*

Åke Sjöstedt

Masteruppsats i konst- och bildvetenskap
Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet

Vårterminen 2020

Handledare: Alexandra Herlitz

Sammanfattning

Estetisk närvaro, ett tillstånd av intensiv fokusering på och upptagenhet av ett estetiskt objekt, är ett vardagligt fenomen vars betydelse för upplevelse och tolkning av konst kan ha underskattats. Uppsatsen består av en kritisk tvärvetenskaplig exposé över ett axplock aktuell litteratur inom filosofisk estetik, evolutionspsykologi, neurovetenskap, konstvetenskap och museologi som på olika sätt direkt eller indirekt berör detta fenomen. Avsikten är att bredda förståelsen och samtidigt peka på konvergens mellan naturvetenskapens och humanioras uppfattningar. Frågeställningar som diskuteras är vilken betydelse denna kunskap kan ha för konstvetenskapen, hur man skall se på fenomenets plats i konstvetenskapens praktiker, samt möjligheterna för ökade interdisciplinära kontakter.

Sökord: närvaro, estetik, neuroestetik, konstvetenskap, museologi, tvärvetenskap.

Innehållsförteckning

Sammanfattning	i
Illustration (fig 1.)	iv
Inledning	1
<i>Ämnet</i>	1
<i>Ämnesval och forskarreflexivitet</i>	3
<i>Syfte</i>	4
<i>Frågeställningar</i>	4
<i>Metod och teori</i>	4
<i>Avgränsningar och urval av källor</i>	6
<i>Källkritik</i>	7
<i>Forskningsöversikt</i>	7
<i>Om det naturvetenskapliga paradigmet och interdisciplinär kommunikation</i>	9
<i>Disposition</i>	12
Kapitel 1: Den filosofiska ansatsen till fenomenet estetisk närvaro	13
<i>Martin Seel: uppenbarandet</i>	13
<i>Hans Ulrich Gumbrecht: den estetiska pendeln</i>	15
Kapitel 2: Empiriska ansatser: neuroestetik, antropologi och etologi	17
<i>Evolutionspsykologi</i>	17
<i>Neurovetenskap</i>	22
Kapitel 3: Problem och kritik	27
<i>Kritik av filosofisk estetik</i>	27
<i>Kritik mot neuroestetik</i>	30
<i>Avslutande reflexioner</i>	33
Kapitel 4: Konstvetenskap och museologi	35
<i>Tre konstvetares reflexioner om närvaro och berörande upplevelser av konst</i>	35
<i>Närvaro i museet</i>	40
Illustration (fig.2)	44
Avslutning	45
<i>En summering: förklarande och förstående läsning</i>	45
<i>Värde och etik</i>	47
<i>Broar eller murar?</i>	48
Tack	50
Uppgifter om bilderna	51
Litteraturförteckning	53



*Fig 1.*¹

Där

I hörnet

Den unge kadetten, i ett intensivt ögonblick

Ett nu och ett för länge sedan

Håret tovtigt, svettigt efter mössan, rocken oknäppt

Blicken lite undrande, läpparna beredda att fråga något –

Ett par besökare sveper förbi

Och det blir en liten dansk oljemålning igen, i hörnet

¹ För en traditionell bildtext och kommentar, se s. 51.

Inledning

Hur skall en konstvetare förhålla sig till en sådan intensiv upplevelse inför ett konstverk som den jag fick när jag såg J. A. Jensens och en stund senare Helene Schjerfbeckes porträtt på Göteborgs konstmuseum, något som jag tror att både konstvetare och andra ibland får vara med om? Är detta något som konkurrerar med förståelsen, eller är det tvärtom nödvändigt för den? (fig. 1 och fig. 2, motstående sida resp. s. 44.)

Den här uppsatsen handlar om den intensiva känsla man kan få när man betraktar ett bildkonstverk, av att tid och rum för en stund verkar stå stilla, medan man blir som uppslukad av verket. Den handlar om vad man inom ett spektrum av olika vetenskapliga discipliner vet eller tror om detta subjektiva upplevande, detta tillstånd som av vissa kallas *estetisk närvaro*. Utifrån dessa kunskaper, som jag tror delvis har legat utanför konstvetenskapens vanliga horisont, kommer jag sedan att diskutera vilken plats den estetiska närvaron kan ha inom konstvetenskapen och på museer idag och hur den kan ses i relation till en intellektuell *förståelse* av verket.²

Ämnet

Närvaro är ett fenomenologiskt begrepp, som betecknar den omedelbara och sinnliga upplevelsen av ett objekt eller ett skeende. I begreppet ligger också att upplevelsen är förenad med uppmärksamhet, koncentration och någon grad av intensitet, och ofta beskrivs en känsla av att tid och rum för en stund upphör. Den tyske filosofen Martin Seel (f. 1954) definierar närvaro (på tyska *Gegenwart*, ibland *Präsenz*, på engelska *presence*) så här:

Presence is an open (that is, immeasurable, unfathomable, and uncontainable) horizon of *encounter* with what is there – an encounter that senses, acts, and acquires knowledge. This encounter is not as such aesthetic; rather, aesthetic attentiveness represents a *mode* of this encounter. (originalets kursivering).³

Den tyske litteraturvetaren Hans Ulrich Gumbrecht (f. 1948) betonar ytterligare några drag, nämligen fysisk närhet, en känsla av möjlig beröring, och framför allt intensitet. Estetisk närvaro är för honom att vara ”lost in focused intensity”.⁴

² Det finns undantag där konstvetare har intresserat sig dels för estetisk närvaro i filosofisk mening, som Georges Didi-Huberman i *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 2005, dels den brittiska konstvetaren John Onians med sitt *neuroarthistory*-projekt (se s. 31), och, som Astrid von Rosen har påpekat, några som intresserat sig för kognitionsvetenskap. Se Tringham, Melissa, “How to Think a Puppet”, *Forum Modernes Theater*, Vol. 26, N:o 1-2, s. 121-136. <https://muse-jhu-edu.ezproxy.ub.gu.se/article/554839> Hämtad 2020-06-06. I denna refereras dock i stor utsträckning till ”alternativa” filosofier, såsom enaktivism, och fokus ligger inte främst på ”stilla” bildkonst.

³ Seel, Martin, *Aesthetics of Appearing*. Stanford University Press, Stanford, Calif. 2000/2005, s. 32.

⁴ Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press, Stanford, Calif. 2004, s. xiii; 17, 96-104. Uttrycket ”lost in focused intensity” har Gumbrecht lånat från en idrottsman, simmaren Pablo Morales, som beskrev att det var just vetskapen att denna känsla skall infinna sig i finalloppet som var hans drivkraft till att orka med all träning. Gumbrecht, 2004, s. 104.

Närvaro har också ett moment av frånvaro, av att ”förlora sig” i stunden, och dessutom av frånvaron av bestämbarhet, av ord att klä upplevelsen i. Filmvetaren Gert Jan Harkema (f. 1986) beskriver detta så här, med hänvisning till historikern Ethan Kleinberg:

We can reconstruct the sensuous dimension of experience theoretically, but presence will always be characterized by a lack of evidence. From a historical perspective, then, presence will always be marked by an absence: an absence of speech and an absence of discourse.⁵

Ett fokuserat möte, alltså, med någon grad av intensitet, och som undandrar sig beskrivning. Estetisk närvaro är ett sådant möte, men med något man uppfattar på ett estetiskt sätt, som till exempel vackert, subliment eller bara berörande. Det kan vara ett konstverk men också företeelser i vardagen, ting eller förlopp, detaljer eller helheter, människor, naturen, också inre tankar och minnen. Närvaro kan vara något man avsiktligt försätter sig i, eller något man bara ”drabbas” av, som en plötslig uppenbarelse eller hänryckning.⁶ Några författare ger ingen definition av närvaro, utan låter förståelsen förbli intuitiv. Det blir ofta heller inte riktigt klart vad eller vem som är närvarande, vem eller vad man möter: sig själv, objektet, motivet, konstnären, platsen mötet sker på, eller allt detta tillsammans. Hos vissa, som litteraturvetaren Georg Steiner (1929-2020), nämns också en komponent av Guds närvaro.⁷ Det är också vanligt, i texter om konst och estetik, är att andra ord används, men att sammanhanget avslöjar att det måste röra sig om (estetisk) närvaro. Detsamma gäller de källor om biologiska perspektiv på estetiska upplevelser som jag tagit med i uppsatsen. Termen används inte där, men eftersom ett visst tillstånd av närvaro sannolikt är nödvändigt för en estetisk upplevelse, menar jag att också dessa källor kan ha relevans.

Själva termen närvaro är nog lite av en trend, hittills mest inom historia och filosofi.⁸ Bakgrunden kan vara det sedan omkring 1990 ökade intresset inom humaniora för fenomenologi. Man har talat om ”vändningar” i denna anda, som den ontologiska, den affektiva och den ikoniska.⁹ Samtidigt uppstod i viss mån en renässans för det subjektiva och för estetik och skönhet, som kan tolkas en motreaktion mot vad man upplevt som ett undanträngande av det estetiska och värderande hos både modernismen och postmodernismen.¹⁰ Ofta uttrycktes detta med formuleringar som stämmer bra överens med den innebörd de nämnda författarna lägger i begreppet (estetisk) närvaro, men vanligen utan att ordet närvaro används.

⁵ Harkema, Gert Jan, *Aesthetic Experiences of Presence: Case Studies in Film Exhibition, 1896-1898*. Diss. Stockholms universitet, Stockholm 2019, s. 184.

⁶ Gumbrecht, 2004, 103.

⁷ Se t.ex. i Steiner, George, *Real presences*. Univ. of Chicago Press, Chicago 1989, s. 227-232.

⁸ Kleinberg, Ethan, ”Prologue”, i Ghosh, Ranjan & Kleinberg, Ethan (red.), *Presence: Philosophy, History and Cultural Theory for the Twenty-First Century*, Cornell University Press, Ithaca, New York 2013, s. 1-7.

⁹ Om 1990-talets ”vändningar” inom konst- och bildvetenskap, se Mankell, Bia, *Bild Och Materialitet : Om Föreställningar, Synsätt, Material Och Uttryck I Måleri, Teckning Och Fotografi*. 1. Uppl., Studentlitteratur, Lund 2013, s. 13-30, om dess olika inriktningar, se Moxey, Keith. ”Visual Studies and the Iconic Turn”. *Journal of Visual Culture* 7, nr 2 (2008): 131–146. <https://journals-sagepub-com.ezproxy.ub.gu.se/doi/abs/10.1177/1470412908091934> Hämtad 2020-05-20.

Etnologen Jonas Frykman beskriver i Frykman, Jonas, *Berörd. Plats, kropp och ting i fenomenologisk kulturanalys*, Carlssons, Stockholm 2012 framför allt den ”affektiva vändningen”.

¹⁰ Om det subjektiva i konstvetenskapen, se antologin Rossholm Lagerlöf, Margaretha, och Karlholm Dan, *Subjectivity and Methodology in Art History*. Eidos (Stockholm), 1650-5298 ; 8. Stockholm: Konstvetenskapliga institutionen, Univ., 2003. Om aspekter på det sköna i en någorlunda nutida diskurs, se till exempel Hickey, Dave, *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*. 1st ed. Art Issues Press, Los Angeles 1995, Eaton, Marcia M., ”Kantian and Contextual Beauty”, i Brand, Peggy Zeglin (red.), *Beauty Matters*, Indiana Univ. Press, Bloomington, Ind. 2000, s. 27-36, och Gaskell, Ivan, ”Beauty” i Nelson, Robert S., & Schiff, Richard, (red.), *Critical Terms for Art History, Second Edition*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1996, 2003, s. 267-80.

Kritiker av de fenomenologiska vändningarna och betoningen av närvaro har, liksom också vissa av förespråkarna, uppfattat närvaro som enbart en direkt och omedierad reaktion, något man bara ”drabbas” av här och nu, och att intresset för historisk och social kontext och identitet som skulle kunna utläsas ur objektet därmed trängs bort. Speciellt forskare med bakgrund i marxism och *cultural studies* kritiserar närvarobegreppet, och har ibland sorterat in dem som vill lyfta närvaro i ett ”högerfack”. Flera av källorna i uppsatsen framhåller emellertid att en sådan tolkning, där närvaro ”bara” är en omedveten reaktion, är förenkling eller direkt felaktig. Det hindrar emellertid inte att diskussionen om begreppets plats i humaniora till stor del har fått politiska förtecken.¹¹

Ämnesval och forskarreflexivitet

Ämnesvalet har att göra med min bakgrund som läkare med ett livslångt intresse för biologi och samtidigt också för den estetiska upplevelsen, hur den kan förklaras och varför den finns. I tillägg till studierna i konst- och bildvetenskap de senaste åren har jag läst kognitionsvetenskap, neurokognition och evolutionsbiologi. Genom detta har jag en för humanister mindre vanlig möjlighet att följa litteratur och forskningsresultat inom dessa områden, bland annat inom det fält som kallas neuroestetik, kunskapen om hur estetiska upplevelser uppstår – eller avspeglas – i hjärnan.

Jag har upplevt, det må vara rätt eller fel, att det inom konst- och bildvetenskapen finns både kunskapsluckor och missförstånd om dessa saker. Kunskap om aktuella synsätt inom både biologiska och filosofiska kunskapsfält skulle, tror jag, göra att forskare inom humaniora i större utsträckning skulle se behovet av att förhålla sig till dessa områden och anpassa sin praktik till en aktuell kunskapssituation. Men jag vill samtidigt peka på några konstvetare som i sitt skrivande strävar efter att ta hänsyn, om inte till biologi, så i alla fall till betydelsen av den subjektiva upplevelsen av konstverk för det vetenskapliga arbetet.¹²

I den litteratur som diskuterar förhållandet mellan humaniora och samhällsvetenskap å ena sidan och den naturvetenskapliga sfären, särskilt biologin, å den andra, görs ofta ett ställningstagande för eller emot, inte sällan i polemisk ton. Mycket få författare förordar lyhördhet och behandling på lika villkor. Detta kommer jag att diskutera ytterligare något i uppsatsen, men framför allt har detta förhållande gett mig ett engagemang att försöka skriva med öppenhet och respekt om de olika perspektiven utan något syfte att det skall mynna ut i ett svar om vilket synsätt som är ”det rätta”.

¹¹ Moxey, 2008, s. 139-143, Gjesdal, Kristin, ”Against the Myth of Aesthetic Presence: A Defence of Gadamer’s Critique of Aesthetic Consciousness”. *Journal of the British Society for Phenomenology: Heidegger, Aesthetics and Art* 36, nr 3 (2005): 293–310, <https://doi.org/10.1080/00071773.2005.11006551>. Hämtad 2020-05-19, och Strathausen, Carsen, ”A Rebel Against Hermeneutics: On the Presence of Hans Ulrich Gumbrecht”. *Theory & Event* 9, nr 1 (2006). <https://doi.org/10.1353/tae.2006.0021>. Hämtad 2020-05-19., är texter där denna ideologiska aspekt är mer eller mindre explicit.

¹² Jag syftar här på texterna av Michael Ann Holly, James Elkins och Margaretha Rossholm Lagerlöf vars texter presenteras och diskuteras i kapitel 4. Jag skall också nämna professorn i konsthistoria och visuella studier i Lund, Max Liljefors, vars föredrag om närvaro på humanist- och teologidagarna i Lund 2018 jag råkade se på tv, vilket bidrog till att jag vågade ta mig an detta projekt. Liljefors, Max, föredrag. ”Därför förstår du inte konsten”. Sveriges Utbildningsradio. UR Samtiden - Humanist- och teologidagarna 2018. <https://uraccess.net/products/206505> Hämtad 2020-05-01.

Syfte

Mitt syfte är

att i form av en kritisk och reflekterande litteraturgenomgång presentera aktuella filosofiska, biologiska och konstvetenskapliga perspektiv på fenomenet estetisk närvaro.

Att belysa vad en ökad medvetenhet om denna kunskap skulle kunna betyda, dels för konstvetenskapen, och dels för museernas sätt att visa bildkonst.

Att diskutera hur en dialog mellan dessa olika kunskapsområden skulle kunna underlättas, och att väcka ett intresse för en nyfiken, prestigelös och mer kunnig diskussion.

Frågeställningar

Den centrala frågeställningen i uppsatsen är:

Vilket värde kan en ökad förståelse av de olika perspektiven på estetisk närvaro ha?

Och till denna fråga hör:

Vilken relevans har fenomenet estetisk närvaro för konstvetenskap och museologi?

Skulle ett större erkännande av det estetiska och av fenomenet närvaro kunna berika det sätt som konstvetenskapen och museerna forskar om och presenterar bildkonst?

Finns det, slutligen, en etisk aspekt av estetisk närvaro? Är det något som är odelat av godo, eller finns det sämre sidor av fenomenet?

Vilka orsakerna kan vara till brist på intresse, kunskap och förståelse mellan disciplinerna är en mycket omfattande fråga, och inte någon primär frågeställning här. Den kommer bara att diskuteras i förbigående.

Metod och teori

Min metod är textanalytisk. Idén med att låta många synsätt och discipliner komma till tals syftar sålunda inte i första hand till att jämföra och sedan försöka lägga fram bevis för att något av dessa perspektiv är överlägset de andra. Det är istället min utgångspunkt att det ligger ett egenvärde i att både exponera ett brett fält av synsätt och samtidigt granska dem kritiskt.

Vad menas då med kritisk läsning? Jag vill både lyfta författarnas intentioner, deras ”värld”, och försöka göra den begriplig, och samtidigt se texten utifrån mitt eget och de andras perspektiv och dessutom försöka vara medveten om författarens, och mina egna, förförståelser. En metod för både analys och tolkning av texter som syftar till något liknande är den franske filosofen Paul Ricœurs (1913-2005) kritiskt hermeneutiska metod, som den beskrivs av pedagogen Silwa Claesson och medarbetare i artikeln ”Ricœurs kritiska

hermeneutik vid empiriska studier” från 2011.¹³ Fokus i Ricœurs hermeneutik ligger enligt författarna på spänningsfältet mellan *förklaring* och *förståelse*, och dessutom på kommunikation och medling mellan motsägelsefulla ståndpunkter. Han avser, menar dessa författare, en ”[p]endling mellan förståelse och förklaring [som] har att göra med processer där flera uppfattningar och idéer är tänkta att smälta samman”. Förståelse innebär i detta fall en ”tillägnelse”, att ”släppa taget och låta sig dras med”, alltså att man låter sig involveras i materialet. Man skall öppna sig för texten och ta den på allvar, och med Ricœurs egna ord ”följa den tankeriktning som öppnats [...] och ge sig iväg mot textens gryningsland”. Tillägnelsen innebär också att ”återuppta den rörelse som avbrutits och upphävts i skriften, att ”generera en ny händelse”.¹⁴ Förklaring är Ricœurs ord för ett distanserat förhållande till en text, där man söker det som texten ”frilägger”, ”de interna beroenderelationerna som utgör textens statiska tillstånd.”¹⁵ Författarna summerar att ”[e]nkelt uttryckt handlar en texttolkning om att kunna pendla mellan dessa olika förhållningssätt och att i skärningspunkten mellan dem finna något nytt.¹⁶ I mitt sammanhang kan jag se att förståelseaspekten kan befria läsningen från tendensen att sortera in författaren i ett fack, och att i stället söka den personliga inre drivkraften.

En författare som diskuterat interdisciplinär kommunikation närmare är den amerikanske filosofen Donald Davidson (1917-2003), i essän ”Själva idén om ett begreppsschema” (”On the Very Idea of a Conceptual Scheme”, 1974).¹⁷ Hans tankar tillsammans med Ricœurs är mitt teoretiska perspektiv på hur de olika texterna i uppsatsen skall kunna samverka till ökad förståelse för fenomenet estetisk närvaro.

När det gäller möjligheter till kommunikation mellan så vitt skilda världar som naturvetenskapens och humanioras, talar man om dessa som skilda paradig, och ibland om att det råder en inkommensurabilitet, en ”osammätbarhet”, mellan dessa. Den amerikanske vetenskapshistorikern Thomas Kuhn var den som på 1950-talet myntade termen ”paradigmskifte” och utvecklade tanken om inkommensurabilitet, som också utförligt har diskuterats av den österrikiske vetenskapsfilosofen Paul Feyerabend. Sådana hinder för meningsfull kommunikation kan ha betydelse även inom humaniora, men på delvis andra sätt, något som tas upp av den danske vetenskapsfilosofen Søren Kjørup.¹⁸ I den nämnda essän av Davidson diskuteras ifrågasätts Kuhns och Feyerabendns modeller av inkommensurabilitet. Davidson utgår från att olika syn på vad som skall betraktas som giltigt i en vetenskap kan jämföras med översättningsbarhet mellan olika språk. Olika paradig (och språk) har olika begreppsapparat, olika ”begreppsscheman”, och även om samma begrepp i de olika språken kan ha olika betydelser, så kan detta förhållande ändå beskrivas i språklig form.

¹³ Claesson, Silwa, Hallström, Henrik, Kardemark, Wilhelm & Risenfors, Signild, ”Ricœurs kritiska hermeneutik vid empiriska studier”, *Pedagogisk forskning i Sverige*, 16:1, 2011, s. 18-35; 19-20. <https://open.lnu.se/index.php/PFS/article/view/1324/1169> Hämtad 2020-06-06.

¹⁴ Claesson et al., 2011, s. 20, 26, 30.

¹⁵ Claesson et al., 2011, s. 29.

¹⁶ Claesson et al., 2011, s. 24.

¹⁷ Davidson, Donald, ”Själva idén om ett begreppsschema”, i *Språk, tanke och handling*. Thales, Stockholm 1974/2004, 177-191.

¹⁸ För ett omfattande diskussion om inkommensurabilitet, se Oberheim, Eric and Hoyningen-Huene, Paul, ”The Incommensurability of Scientific Theories”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), (sidnumrering saknas). <https://plato.stanford.edu/entries/incommensurability/> Hämtad 2020-05-26. Paradigm och inkommensurabilitet inom humaniora diskuteras på ett intressant sätt i Kjørup, Søren, *Människovetenskaperna. problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori. 2.* [rev. och uppdaterade] uppl., Studentlitteratur, Lund 2009, s. 93-106.

Det är meningsfullt att tala om olika perspektiv, men bara om det finns ett gemensamt koordinatsystem inom vilket dessa perspektiv kan lokaliseras; existensen av ett gemensamt system motsäger emellertid påståenden om dramatisk ojämförbarhet.¹⁹

Det ”gemensamma koordinatsystemet” kan vara språket, detta att vi trots allt kan diskutera, undervisa och förklara våra olika ”världar” för varandra på ett gemensamt språk. Davidson lanserar tanken om ”meningsfull oenighet”, där det finns en gemensam grund att stå på, samt tankar om ”väl villighet”, som en väg till förståelse trots att alla begrepp inte är gemensamma.²⁰ I den löpande texten kommer jag att använda mig av Ricœurs metodologi och Davidsons perspektiv på ett informellt sätt, mera som vägledande principer, för att återkomma till dem tydligare i uppsatsens avslutning.

Avgränsningar och urval av källor.

Det som termen ”estetisk närvaro” syftar på beskrivs, som jag tidigare nämnt, med olika ord av olika författare. Texter som i stället handlar om ”skönhet”, ”det subjektiva”, eller rentav ”hänryckning”, rör sig ofta i samma område och kan också vara relevanta för förståelsen av begreppet och det eller de fenomen som ligger bakom. Jag utgår från en biologiskt grundad förståelse att vi har att göra med ett, eller en grupp, fenomen, som är immanenta, det vill säga att möjligheten att uppleva ett sådant tillstånd finns i vår konstitution, genetiskt. Med det menar jag inte att alla har exakt samma förmåga. Den genetiska bakgrunden varierar för alla våra egenskaper, och vad anlaget får för genomslag hos en individ beror på omgivningen och hur anlaget ”vårdas”, om det uppmuntras eller kvävs. Detta eller dessa fenomen, ibland bara någon aspekt, har människor försökt fånga in med ord, skapat olika termer och begrepp för. Det är alltså, menar jag, inte meningsfullt att låta de exakta begreppen styra vilka texter som skall inkluderas. Texter om flera av dessa begrepp kan innehålla synpunkter som är av intresse här.

Ofrånkomligen har jag måst göra ett urval. I viss mån är detta urval slumpmässigt, just av den anledningen att söktermerna inte alltid träffar rätt, så relevant litteratur hamnar i ”sökskugga”. När det gäller ämnen som kan anses kontroversiella (som detta), är det ofta lättare att hitta källor med starka åsikter, och att därför också lättare att missa texter med ett mer balanserat innehåll. De konstvetenskapliga texter jag har hittat som tar upp mitt ämne är, kanske av naturliga skäl, antingen för eller emot, det är svårare att hitta någon som är helt ”neutral”. Samtidigt har jag naturligtvis valt bort texter av utrymmesskäl. Redan i detta finns förstås ett moment av tolkning från min sida, och jag kan på inget sätt garantera att urvalet av texter är representativt eller rättvist. Men jag har ansträngt mig att göra det brett.

Urvalet av neurovetenskaplig och evolutionspsykologisk litteratur är med avsikt inriktat på att också få med bidrag från de allra senaste åren, och jag har undvikit några av de äldre och mer polemiska texterna. På så sätt kan man möjligen säga att urvalet är tendentiöst. Men det är också en avspeglning av att det inom neuroestetiken bara under det senaste decenniet har skett en utveckling i riktning mot en ökad samstämmighet med filosofin.

När det gäller metod och teori har jag också medvetet gjort vissa avgränsningar. Det som jag tagit upp ovan under rubriken *Metod och teori* är bara några av flera ingångar. Det kan naturligtvis finnas ytterligare ett antal orsaker till olikheter i synen på och bristen på kännedom om andra discipliners uppfattningar än de jag nämner där. Utbildningstraditioner,

¹⁹ Davidson, 1974/2004, s. 178.

²⁰ Davidson, 1974/2004, s. 190.

utbildningspolitik, öppet deklarerade eller underförstådda ideologier, lojaliteter och beroendeförhållanden, akademiska meriteringssystem, publiceringspolicy hos bokförlag med mera. Dessa saker skulle kunna belysas med hjälp av sociologiska teorier. Detta är emellertid ett alldeles för stort område att ta upp här. Jag kan inte helt underlåta att diskutera något av det, men mer i förbigående och utan något explicit teoretiskt ramverk.

Källkritik

Det skulle bli för mycket upprepning om alla källtexterna togs upp här i tur och ordning för källkritik. Därför kommer jag att ange eventuella källkritiska synpunkter för de viktigaste källorna när respektive text behandlas i uppsatsen. Här vill jag nämna några allmänna synpunkter.

Litteratur från de olika disciplinerna kräver olika sorts kritisk hållning. När det gäller biologi och neurovetenskap är kraven stora på vetenskaplighet. Vetenskapliga artiklar måste komma från respekterade, *peer reviewed*, tidskrifter. Här gäller det vanligen resultat av försök av olika slag och tolkningarna som presenteras måste vara kunniga och samtidigt ödmjuka och öppna för falsifiering och för alternativa förklaringar. Humaniora har på ett annat sätt rätt att vädja till kunskap, intuition, och förmåga till introspektion, och en författare kan ha också ha rätt att skriva partiskt om det deklarerats öppet. Typen av källa är inte alltid avgörande: i radio- och tv-program, tidningsartiklar och bloggar kan man hitta reflexioner om vår subjektiva upplevelse av konst som är lika relevanta som de som kommer från texter med hög akademisk akribi. Populärvetenskapliga böcker har emellertid ibland förenklingar och svepande formuleringar och inte sällan karaktär av debattinlägg. Detta kan också gälla böcker skrivna för en mer välutbildad publik, som t.ex. filosofen Denis Duttons (1944-2010) *The Art Instinct* och i viss mån antropologen och etologen Ellen Dissanayakes (födelseår okänt) *Homo Aestheticus*, som båda vänder sig mot modernism och framför allt mot postmodernism, men också i akademiska tidskriftsartiklar kan innehållet förstås vara påverkat av åsikter.²¹ En sådan partiskhet måste man förstås ta hänsyn till i källkritiskt hänseende, men den har samtidigt ett värde för förståelsen orsaker till spänningar mellan perspektiven.

Forskningsöversikt

Filmvetaren Gert Jan Harkema räknar i sin avhandling från 2019 upp den franske filosofen Jean-Luc Nancy (f. 1940), Martin Seel, Hans-Ulrich Gumbrecht och teater- och performance-teoretikern Erika Fischer-Lichte (tysk, f. 1943) och nämner också historikern och psykologen Eelco Runia (nederländsk, f. 1955) som tänkare som tematiserat begreppet närvaro och/eller estetisk närvaro på senare tid.²² Den amerikanske filosofen Alva Noë (f. 1964) har, utifrån sin ”enaktivistiska” synvinkel, ingående behandlat perception och närvaro både i vardagen

²¹ Dissanayake, Ellen, *Homo aestheticus: where art comes from and why*. University of Washington Press, Seattle 1995, och Dutton, Denis, *The art instinct: beauty, pleasure, & human evolution*. Bloomsbury, New York 2010.

²² Harkema, 2019, s. 8, 18. – Närvaro behandlas av de nämnda författarna bland annat i Nancy, Jean-Luc, *The birth to presence*. Meridian, Stanford Univ. Press, Stanford, Calif. 1993, i Seel, Martin, 2000/2005, Gumbrecht, 2004, Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Taylor and Francis, 2008, och Runia, Eelco, *Moved by the Past: Discontinuity and Historical Mutation*, Columbia University Press, New York 2014.

och inför konstverk.²³ Litteraturvetaren och filosofen George Steiner (1929-2020) skrev 1989 om närvaro boken *Real Presences*, där han betonar upplevelsens av andliga karaktär. Flera andra har tagit upp i princip samma ämne, men under andra beteckningar, som den engelska filosofen och skönlitterära författaren Iris Murdoch, som myntat begreppet *unselfing*, där betoningen, liksom hos Steiner och flera av de nyss nämnda, ligger på att det i det personliga mötet med konst finns ett moment av osjälviskhet, att man sätter sig själv och sin identitet på spel.²⁴ Ett liknande ämne har Roland Barthes (1915-1980) i sin essä om fotografiet, *Det ljusa rummet*, som där myntar begreppen *studium* och *punctum*. *Punctum* är för Barthes något i bilden som på ett ordlöst sätt träffar betraktaren som ”ett stick eller litet hål”, och står i motsats, eller balans, i förhållande till *studium*, som är det medvetet analyserande förhållningssättet. Barthes *punctum* kan man se som något som är i helt linje med den ordlösa berördhet som ligger i begreppet närvaro.²⁵

Inte så många konstvetare har skrivit om närvaro, men man kan nämna den amerikanske konsthistorikern och kritikern Michael Fried (f. 1939), som 1967 i en essä om minimalistisk skulptur introducerade begreppet *presentness*, i en betydelse som verkar ligga nära det som i nyare texter betecknas som (estetisk) närvaro.²⁶ Ytterligare en term för vad som i allt väsentligt verkar vara samma sak har den franske konsthistorikern och filosofen Georges Didi-Huberman (f. 1953) när han i en kontemplation över en av Fra Angelicos fresker i San Marco-klostret i Florens talar om en ”inkomplett semiologi”. Det handlar då om hur bilden kan gripa sin betraktare genom en ”icke-kunskap”.²⁷ I en sinsemellan närbesläktad anda av ”nymaterialism” och bilders ”agens” beskriver, för att ta två exempel, den amerikanska filosofen Jane Bennet (f. 1957) och den tyske konsthistorikern Horst Bredekamp (f. 1947), var och en från sin teoretiska utgångspunkt, visuella situationer som ligger nära estetisk närvaro.²⁸ Bennet, till exempel, berättar om hur hon under en promenad av en slump uppmärksammar saker som slängts i ett dike och hur dessa sopor liksom genom en uppenbarelse får eget liv och blir ”not entirely reducible to the contexts in which (human) subjects set them, never entirely exhausted by their semiotics.”²⁹

I en snävare bemärkelse kan man som tidigare forskning se texter som enbart tar upp *förhållandet mellan* de olika perspektiven. Här finns texter som tar upp klyftan mellan ”de två kulturerna”, humaniora och naturvetenskap, främst den klassiska *The Two Cultures* av C.P. Snow från 1959, men också texter om motsättningar inom olika grenar av en vetenskap, som Ullica Segerstråles *Defenders of the Truth*, och texter där någon från ena lägret gör kritiska genomgångar av det andra lägrets utsagor, som Dennis Duttons ovan nämnda ”kulturkritiska” bok och den brittiske konsthistorikern Matthew Rampleys (f. 1966) ”biologikritiska” *The Seductions of Darwin*. Filosofen Martin Seel har i en essä diskuterat ”evolutionär estetik”, och konkluderar att den kan vara av visst intresse även inom filosofin, så länge den inte framförs

²³ Noë, Alva, *Varieties of presence*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2012, och Noë, Alva, *Strange Tools: Art and Human Nature*. First edition. Hill and Wang, a division of Farrar, Straus and Giroux, New York 2015. Om enaktivism, se not i kapitel 3, sidan 32.

²⁴ Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*. Chatto & Windus, London 1992. *Unselfing* berörs på s. 17 och på flera andra ställen.

²⁵ Barthes, Roland, *Det ljusa rummet: tankar om fotografiet*, [Ny utg.], Alfabeta, Avesta 1980/2010, s. 42-45.

²⁶ Fried, Michael, ”Art and Objecthood”, i Fried, Michael, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1967/1998, s. 167-68.

²⁷ Didi-Huberman, Georges, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, Penn State Univ. Press, University Park 1990/2005, s. 16.

²⁸ Bennett, Jane, *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham, NC 2010, och Bredekamp, Horst, *Image Acts: a Systematic Approach to Visual Agency*, Walter de Gruyter, Boston 2018.

²⁹ Bennet 2010, s. 4-5.

på ett dogmatiskt sätt eller med anspråk på att ersätta den filosofiska estetiken. Samtliga dessa ser jag som diskussionsinlägg som tar ställning för eller emot.³⁰

Ett par av mina källor, litteraturvetaren Gabrielle Starrs *Feeling Beauty* och de båda artiklarna av neurovetaren och filosofen Vittorio Gallese, har däremot liknande ambition som denna uppsats, nämligen att inte i första hand ta ställning för eller emot, utan låta de olika perspektiven belysa och befrukta varandra. Båda dessa författare har så att säga en fot i vardera lägret och söker aktivt finna och diskutera paralleller mellan filosofi och naturvetenskapliga rön.³¹

Om det naturvetenskapliga paradigmet och interdisciplinär kommunikation.

Eftersom denna uppsats tar upp naturvetenskapliga perspektiv vill jag här i inledningen ge en introduktion för att underlätta den fortsatta läsningen för humanister.

Det utsagda, tysta tänkandet inom naturvetenskap skiljer sig på flera sätt från det inom humaniora. Men det är knappast så enkelt som att dessa discipliner generellt kan delas in i ”nomotetiska” – förklarande och ”lagsökande” naturvetenskaper – och ”ideografiska” humanistiska discipliner, som främst tar upp det enskilda.³² Inom naturvetenskaperna – eller för enkelhetens skull, de empiriska ansatserna – finns det många olika angreppssätt beroende på vilket studieobjektet är. Så har till exempel biologiska vetenskaper, som till exempel botanik, ett beskrivande arbetssätt snarare än ett lagsökande. Evolutionsteorin kan visserligen tyckas vara ett slags ”naturlag”, men den är som det låter just en teori, en hypotes som visserligen upprepade gånger har styrkts empiriskt, men som aldrig helt kommer att kunna ”bevisas” eller bestämmas slutgiltigt med hjälp av någon formel. Nya iakttagelser och kunskaper påverkar gång på gång teorin, speciellt när det gäller dess olika detaljer. I evolutionspsykologin, som jag kommer in på nedan, görs förmodanden om vilka miljöförhållanden i en avlägsen forntid som kan förklara genetiskt betingade psykologiska egenskaper hos människor idag. Det är inga säkra fakta, utan just förmodanden, mer eller mindre välgrundade.

Jag är medveten om att empiriska metoder förekommer även inom humaniora. Beteckningen ”empiriska ansatser” som kapitelrubrik är inte avsedd att definiera vetenskapsområdet som sådant, utan den vill visa på vad som kännetecknar dessa discipliners

³⁰ Snow, C. P., and Stefan Collini, *The Two Cultures*. [New Ed.] ed. Canto Series. Cambridge Univ. Press, Cambridge 1993, är en senare, kommenterad upplaga. Snow tar parti för naturvetenskap och teknik och ser humanister som världsfrånvända bakåtsträvare, se t.ex. de första sidorna i ”The Rede Lecture” som återges i boken. Segerstråle, Ullica Christina Olofsdotter. *Defenders of the Truth : The Battle for Science in the Sociology Debate and beyond*. Oxford: Oxford University Press, 2000. Segerstråle står här på sociobiologins sida mot dess kritiker. Dutton, 2010, polemiserar mot ”postmodernism” och alla sorters konstruktivism. Rampley, Matthew. *The Seductions of Darwin : Art, Evolution, Neuroscience*. The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 2017, och Seel, Martin, ”Vom Nutzen und Nachteil der evolutinären Ästhetik”, i *Die Macht des Erscheinens : Texte zur Ästhetik*. 1. Aufl. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007, s. 107-122, är båda kritiska mot ett biologiskt perspektiv på humaniora.

³¹ Starr, G. Gabrielle. *Feeling Beauty : The Neuroscience of Aesthetic Experience*. MIT Press, Cambridge, Mass. 2013. Starr är litteraturvetare och neurovetare. Gallese, V., ”The Problem of Images: A View from the Brain-Body”. *Phenomenology and Mind* 14, nr 14 (2018): 70–79. <https://oaj.fupress.net/index.php/pam/article/view/7302> Hämtad 2020-05-19. Gallese, Vittorio, ”Embodied Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities”. *Gestalt Theory* 41, nr 2 (2019): 113–127. Gallese är neurovetare och filosof.

³² Kjørup, 2009. Om vetenskapsteoretiska aspekter på skillnaderna mellan humaniora och naturvetenskap, s. 75-106; om nomotetiska och idiografiska vetenskaper: s. 84-85.

approach till just detta ämne. Eftersom en av texterna i kapitlet kommer från antropologins område, passar ”naturvetenskaper” mindre bra.

En förutsättning för att evolutionen skall sägas ha relevans för förståelsen av estetisk närvaro, är för det första förstå att vi accepterar att människan är en del av livets träd, ett däggdjur bland de andra. Då måste vi också anta att även mentala egenskaper i någon mån är genetiskt betingade. Detta skulle strida mot en dominerande, men sällan diskuterad, konstruktivistisk människosyn inom humaniora, där varje ny människa snarare brukar ses som ett ”oskrivet blad”, vars preferenser och tänkesätt skapas av samhälle och kultur. Det mentala verkar inom humaniora fortfarande ofta betraktas som något separat från kroppen, som hos Descartes, även om fenomenologin på senare år kanske har rubbat något av denna inställning.³³

Några grundläggande antaganden i evolutionsteorin kan verka främmande för humanioras paradigm. Det gäller till exempel att ärftliga egenskaper hos organismer, inklusive människor, alltid varierar mellan individer, och att de under årtusendenas lopp förändrats genom *genetiska mutationer och selektion*. Selektion innebär att nya genetiska egenskaper som bidrar till att ge individer mer avkomma kommer att fortleva och så småningom dominera i artens arvs massa.³⁴ Hur ”framgångsrika” egenskaper är beror bland annat på miljön som organismerna lever i. När miljön förändras, gynnas andra egenskaper än tidigare, och arten förändras, ”evolverar”. Ett annat av evolutionsteorins nödvändiga antaganden är sålunda *genetisk variation*, det vill säga att alla individer (utom enäggstvillingar och kloner) är genetiskt olika – så att det finns något att selektera fram. Ingen art har därmed någon ”essens”, och artbegreppet är i princip flytande. Detta nyanserar kanske identitetspolitiska påståenden om ”essentialism” något, men det är väl snarare ett exempel på hur olika paradigm kan tillskriva samma begrepp olika innebörd.

Evolutionsteorin fick efter Darwin en mörk sida som fortfarande har återverkningar på attityder till biologisk människosyn. Tankar föddes om att människans evolution behövde ”hjälp”, att idealmänniskor skulle avlas och sorteras fram. Denna riktning, kallad socialdarwinism, predikade rasism och eugenik. Dessa idéer gödde fascism och nazism och ledde fram till 1900-talets värsta brott, förintelsen av miljontals judar, romer och andra som ansågs vara biologiskt mindervärdiga. Biologisk människosyn fick efter 1945 länge en tabustämpel som varit svår att tvätta bort. När zoologen E.O. Wilson på 1970-talet lanserade sociobiologi som ett perspektiv för att studera människans samhälle ur biologisk synvinkel uppstod en häftig debatt med politiska förtecken.³⁵ I kölvattnet till sociobiologin kom evolutionspsykologin, som på ett ibland okänsligt sätt hävdade att kultur är att betrakta som en sidoeffekt av människans biologiska evolution. Den avvisande hållningen gentemot biologi och empiri har varit tydligast när det gäller områdena genus och identitet, antagligen eftersom de som man här uppfattar som motståndare ofta fört fram biologiska argument. Men det är, menar jag, att blanda ihop medlet med ändamålet, verktyget med uppgiften. Vi avstår inte från elektricitet för att det också används för att tortera och avrätta med. Utan att förstå och väga in människans biologi och evolutionära bakgrund får vi aldrig en fullständig bild av hennes kultur.

³³ En dualism lever kvar i talet om ”självet” och ”kroppen”.

³⁴ Det mängd livskraftig avkomma en individ kan få på grund av genetiska orsaker kallas i dessa sammanhang individens *fitness*. En gynnsam mutation kan alltså ge ökad *fitness* åt individen och så småningom till hela gruppen och arten.

³⁵ Segerstråle, 2000, försvarar, och Nilsson, Ingemar, ”Den biologiska människobilden”, i Ekenstam, Claes, och Per Magnus Johansson. *Människobilder: tio idéhistoriska studier*. Gidlund, Hedemora 2007, s. 125-142, kritiserar sociobiologin.

Naturvetenskapens praktiker har de senaste decennierna granskats av humanister inom det fält som kallas *science and technology studies*, STS. Man hävdar att sociologiska faktorer påverkar vad man forskar om och vad som publiceras, och att man har inte varit tillräckligt uppmärksam på att all kunskap är medierad och relativ. Man vill, med ett citat från genusvetaren Cecilia Åsberg ”avnaturalisera [...] det modernhistoriska särhållandet av teknik, (natur-)vetenskap, medicin, ekonomi, samhälle, kultur och identitet”.³⁶ Påståenden som filosofen Bruno Latours, att fakta är konstruerade av dem som forskar, har inte alltid varit lätta att ta till sig för naturvetare.³⁷ Empiriker har svårt att förstå konstruktivism. Det kan vara det oförbehållsamma som sticker i ögonen, att man tycker att det saknas ett ”jag tror” eller ett ”delvis”.³⁸ Empiriker kan ha svårt att förstå humanioras mer relativistiska och filosofiskt idealistiska inställning, och hur teorier används som ett slags tentativ sanning och verklighet (”färgade glasögon”). Humanisters ofta implicita dikotomier med ömsesidigt uteslutande alternativ är svårsmält för empiriker, som istället oftast tar den yttre verkligheten för given och färdig att utforskas och att en öppenhet för många alternativ krävs när den skall förklaras. Ytterligare stötestenar för naturvetare som vill få en dialog med humanister kan vara de sentida teorier inom humaniora säger att det levande inte går att avgränsa från det icke-levande, samt när humanister stöder ”alternativa” teorier inom biologin, till exempel om ”självformande” liv, liksom användandet av nedsättande etiketter, som ”biologism”, ”determinism” och ”scientism”.³⁹ I gengäld använder naturvetare och teknologer inte sällan en generaliserande och nedlåtande ton mot humanister, i den mån de överhuvudtaget nämns.⁴⁰ Slogans, som evolutionsteoretikern Richard Dawkins ”den själviska genen” inbjuder till missförstånd och avståndstagande, liksom kanske också samma persons närmast missionerande ateism. Fördomar och avfärdanden på grund av påstådd association av olika slag florerar på båda sidor.⁴¹ Okunnigheten om ”de andra” är stor, och allvarligt menade försök att råda bot på detta verkar vara sällsynta. Denna brist på uppriktigt intresse och respektfulla samtal gör att vi går miste om en stor potential till djupare kunskap om människan. Det är en brist som borde vara fullt möjlig att avhjälpa.

Neurovetenskapens sätt att arbeta, som de senaste omkring trettio åren i stor utsträckning handlat om att ta hjälp av olika hjärnabbildningstekniker, främst kanske så kallad funktionell magnetresonanstomografi (magnetkamera, fMRI), liknar mycket mer botanik än fysik. Man känner visserligen till ”lagar” när det gäller hur enskilda nervceller fungerar och kommunicerar, och man vet en del om hur inlärning och bearbetning av sinnesintryck sker, liksom vilka områden i hjärnan som behövs för olika funktioner. Men i mycket handlar det om ett trevande in i det okända, med ständigt nya fynd som måste beskrivas och tolkas. Här är det inte fråga om ”exakt vetenskap”. fMRI, till exempel, ger enbart indirekta besked, som dessutom bygger på en serie antaganden. På de bilder man får av en försökspersons hjärna i samband med att någon uppgift utförs, kan man se hur vissa områden i hjärnan får temporärt

³⁶ Åsberg, Cecilia, ”Läskunnighet bortom humanioras bekvämlighetszoner. En inledning”, i Åsberg, Cecilia, Martin Hultman, och Francis Lee, *Posthumanistiska Nyckeltexter*. 1. Uppl. Studentlitteratur, Lund 2012, s. 17.

³⁷ Latour, Bruno, and Steve Woolgar, *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*. Sage Library of Social Research, 80. Sage, Beverly Hills 1979.

³⁸ En intressant och balanserad diskussion av konstruktivism finns i Kjørup 2009, s. 333-347.

³⁹ En djupare diskussion om ”scientism” finns i Bornemark, Jonna, *Det omätbaras renässans: en uppgörelse med pedanternas världsherravälde*. Volante, Stockholm 2018, s. 105-178. Idén om ”självformande liv”, från den s.k. Santiago-skolan inom biologi, beskrivs i samma bok på s. 159 och framåt. ”Biologism” används mer som ett invektiv, t.ex. i en bokrecension nyligen: Blomqvist, Mikaela, ”Fördummande biologism”, bokrecension.

Göteborgs-Posten 2020-04-17 <https://www.gp.se/kultur/fordummande-biologism-1.26884557> Hämtad 2020-05-26.

⁴⁰ Ett exempel är Häggström, Olle, ”Bornemark fantiserar”, ur bloggen *Häggström hävdar*, 2016-03-03, <http://haggstrom.blogspot.com/2016/03/bornemark-fantiserar.html> Hämtad 2020-05-26. Häggström är professor i matematisk statistik på Chalmers tekniska högskola.

⁴¹ Jag avser ”associationsskuld”, d.v.s. tendensen att bedöma ett uttalande efter vad man vet eller tror sig veta om personens identitet, klass, eller åsikter.

avvikande gråton. Denna övergående signalförändring antas visa på relativt lägre syrgasmättnad i blodet. Signalerna konstrueras av en dator till en serie bilder och dessa måste i sin tur tolkas av en expert på metoden. Avvikelser i syrgasmättnad anses motsvara avvikelse i nervcellsaktivitet.⁴² Alla resultat måste tolkas med försiktighet och med uppmärksamhet på möjliga alternativa förklaringar. Men när resultaten publiceras i populärvetenskaplig form, får vetenskaplig osäkerhet ofta vika för det sensationella eller kontroversiella. Då sådana texter är det som oftast når humanister, kan man förstå om fältet som sådant kan mötas av skepsis.

Neurovetenskapen har inga förklaringar om vad tankar eller vad medvetandet så att säga ”är” för något. Detta så kallade ”förklaringsgap” har ibland anförts av kritiska röster som ett indicium på det felaktiga med tanken om att medvetandet skulle ha en biologisk-fysisk förklaring.⁴³

En annan viktig skillnad gentemot humaniora, som har relevans för det som diskuteras i uppsatsen, är synen på människans fria vilja. Inom experimentell psykologi, först på 1980-talet och senare också inom neurovetenskap, har man kunnat se att när vi fattar ett beslut, så har vi redan strax innan fattat detta beslut omedvetet. Åtminstone när det gäller enkla typer av beslut, som att välja tidpunkt för att göra en viss rörelse, så sker den medvetna upplevelsen av att vi fattar beslutet uppemot flera sekunder *efter* det att vi på EEG, elektroencefalografi, kan se tecken på att beslutet görs. Ett sådant fynd har förstås implikationer för förståelsen av personligt ansvar, och för etik, politik och juridik. Fynden är omdiskuterade, och skall nog inte tolkas som att alla våra beslut sker omedvetet, och inte heller som att alla inom naturvetenskaperna är determinister. Men det kastar sökarljuset på att vi är formade av arv och miljö, och beroende av hur den utrustning vi fått fungerar, och hur viktigt detta är i våra liv.

Disposition

Huvudtexten består av fyra kapitel, varav nr 1, 2 och 4 presenterar och diskuterar olika perspektiv från var sitt disciplinära område: först filosofi, sedan det jag kallar empiriska ansatser, och sist konstvetenskap och museologi. Efter de två första kapitlen ligger ett kapitel (nr 3) som tar upp texter som problematiserar det som presenterats i de två första. Där kommer alltså kritik av filosofiska och empiriska ansatser att presenteras och diskuteras. Min tanke med denna ordning är att dessa aspekter skall vara belysta innan vi så att säga ”landar” i konstvetenskap och museologi och dess praktiker. I avslutningen återvänder jag till frågeställningarna om fenomenets relevans och värde. Jag kommer också nämna något om etiska implikationer som estetisk närvaro kan ha.

Uppsatsen inramas av två bildexempel, med tillhörande prosadikter. Dessa texter skall ses som försök till illustrationer av vad en upplevelse av estetisk närvaro – min egen – kan vara. De är inte menade att vara förebilder för konsthistoriskt skrivande, snarare fyller de funktionen av motto.

⁴² Skillnaderna är små, eftersom alla nervceller alltid är aktiva och skickar signaler, bara i större eller mindre omfattning.

⁴³ Om ”förklaringsgapet”, se Bornemark, 2018, s. 145-149.

Kapitel 1: Den filosofiska ansatsen till fenomenet estetisk närvaro.

Estetiken som filosofiskt ämne har en lång och rik historia från Platon och framåt, speciellt under 1700- 1800- och början av 1900-talen. Under denna period har det framför allt varit tyska tänkare som gjort sig kända på detta område. Alexander Baumgarten (1714-1762) var den som, vid mitten av 1700-talet, introducerade begreppet estetik. Viktiga bidrag gjordes av Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), Immanuel Kant (1724-1804), G. W. F. Hegel (1770-1831), Arthur Schopenhauer (1788-1860), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Martin Heidegger (1889-1976) och Theodor Adorno (1903-1969). Jag kommer emellertid inte att ägna utrymme åt att fördjupa mig i denna äldre del av historien, utan hänvisar till korta historiker i några av mina källtexter.⁴⁴ Här skall jag istället presentera två böcker, där närvaro, och främst estetisk närvaro, är i fokus: filosofen Martin Seels *Aesthetics of Appearing* (i original *Ästhetik des Erscheinens*), och litteraturvetaren Hans Ulrich Gumbrechts *Production of Presence*. Flera nu levande filosofer har skrivit om estetik och närvaro (med ibland annan benämning) – jag har redan nämnt Marcia Eaton, Jean-Luc Nancy, Georges Didi-Huberman och Alva Noë. Det urval jag har gjort är subjektivt grundat på att dessa två texter har närvaro som ett huvudämne, att framställningen är förhållandevis tillgänglig, och att jag kan känna igen mig i mycket av vad dessa två författare säger. Seel är verksam på Johann Wolfgang Goethe-Universitetet i Frankfurt, och Gumbrecht har varit professor i litteraturvetenskap på Stanforduniversitetet och är specialist på latinamerikansk litteratur.

Martin Seel: Uppenbarandet

Den tyske filosofen Martin Seel är en av dem som i samtiden har intresserat sig för estetiken som filosofisk disciplin. I hans bok *Ästhetik des Erscheinens* (2000, i engelsk översättning *Aesthetics of Appearing*, 2005), är begreppen *närvaro*, *estetisk perception*, och estetiska objektets *uppenbarande* (*Erscheinen*, *Appearing*), centrala teman. I filosofisk tradition är texten upplagd som en stegvis argumentation, i syfte att systematiskt ringa in innehållet i dessa begrepp och hur de hänger ihop, och bokens värde kan sägas ligga nästan lika mycket i sättet författaren resonerar sig fram till sannolika påståenden om detta innehåll, som i begreppens innehåll som sådant. Diskussionen och argumentationen grundas, också det i filosofisk tradition, till stor del på intuition och introspektion, föregångarnas och författarens egen. Därför har empiriska rön från till exempel perceptionspsykologi liten eller ingen betydelse här.

Seel presenterar bokens kärnbudskap redan i förordets första mening: ”This book makes the proposal of having aesthetics begin not with concepts of being-so [*Sosein*] or semblance [*Schein*] but with a concept of appearing (*Erscheinen*).”⁴⁵ Detta *appearing*, på svenska närmast *uppenbarande*, är inte detsamma som ”utseende” utan Seel ser det som en händelse, en process, som vi själva kan sätta igång medvetet, eller som omedvetet sätts igång för oss, när vi med våra sinnen upplever ett objekt (som i sin tur kan vara ett ting eller ett skeende). Uppenbarandet är ”en verklighet som alla estetiska objekt delar”.⁴⁶ Vad Seel vill säga här redan från början är att det estetiska inte är en given egenskap hos något, ett objekt kan på sin

⁴⁴ Wallenstein, Sven-Olov, ”Uppfinnandet av estetiken”. *Tidskrift för litteraturvetenskap* 38, nr 3 (2008), s. 61-72. <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/article/view/187>. Hämtad 2020-05-19, samt Seel, 2000/2005, s. 1-15.

⁴⁵ Seel, 2000/2005, s. xi.

⁴⁶ Seel, 2000/2005, s. s. 56; xi. På engelska motsvaras detta av skillnaden mellan *appearing* och *appearance*, där *appearing* grammatiskt är ett gerundium, alltså något som pågår.

höjd besitta en sinnlig *möjlighet*, men framför allt är det en *händelse*, något som sker i en ömsesidighet mellan betraktare och objekt. Detta sätt att möta sin omvärld ser han som en genuint mänsklig förmåga, och det sker i en speciell sorts medvetandeform, nämligen *närvaro* (*Gegenwart, presence*). I detta tillstånd har man uppmärksamheten riktad inte bara mot ett objekt, utan också mot sig själv: ”In perceiving the unfathomable particularities of a sensuously given, we gain insight into the indeterminable presence [...] of our lives.”⁴⁷ Närvaron – estetisk eller ej – är ett möte i vilket man kan uppnå en särskild sorts kunskap: ”Presence is an open (that is, an immeasurable, unfathomable, and uncontainable) horizon of *encounter* with what is there – an encounter that senses, acts, and acquires knowledge.”⁴⁸ (kursivering i originalet.)

Estetisk perception är inte förbehållet konst eller andra typiskt estetiska objekt, utan man kan komma in i detta estetiska tillstånd inför nästan vad som helst i vardagen, det är något som tillhör livet, och är tillgängligt för i princip alla människor.⁴⁹ Seel menar att det estetiska uppenbarandet är ett av två sätt som vi kan ta till oss ett objekts uppenbarelse (*Schein, appearance*, det vill säga dess utseende, dess yttre) på.⁵⁰ Det andra är det begreppsligt bestämmande sättet. Förenklat kan man uttrycka det som att vi förnimmer något antingen med förståndet eller med känslorna. Estetisk perception är något alldeles för sig: Seel menar att när man uppfattar något på ett estetiskt sätt så använder man särskilda förmågor, som till exempel sådana man tar till hjälp för att hitta ut ur en mörk skog, det är perceptioner som inte går att konceptualisera, sätta ord på.⁵¹ Detta estetiska förnimmande begränsar sig nästan aldrig till ett enda sinne. Åsynen av något gör att vi föreställer oss ljud, lukter och känselintryck, inte alltid fullt medvetet, speciellt i samband med just estetisk perception.⁵² För Seel betyder närvaro alltså ett tillstånd där man samtidigt är intensivt medveten både om närvaron av ett objekt och om sin egen närvaro.⁵³

Närvaro innebär förhöjd livskänsla, hävdar Seel, och det estetiska förhållningssättet är därför inte intresselöst som Kant menade, utan det är ett utslag av en önskan om livsmöjligheter, och om att bli kvar i upplevelsen. Estetisk närvaro är för honom sitt eget ändamål. Liksom ett par andra författare, Iris Murdoch och George Steiner, betonar Seel att det i detta tillstånd kan kännas som att man ger upp en del av sig själv, låter sig ”föras bort”, vågar sätta sitt jag på spel, ett förhållningssätt som Seel utvecklar mer i en senare text.⁵⁴ Det finns, menar han också där, två sätt att uppnå detta tillstånd, ett aktivt och medvetet, och ett passivt, att man bara ”drabbas”, blir ”förtrollad” eller ”hänförd” av estetisk närvaro, inför ett natursceneri, ett konstverk, eller en idrottsprestation.⁵⁵

Konstverk skiljer ut sig genom att de är presentationer, performativa processer, samtidigt som de är ”events of appearing”.⁵⁶ Vi är på förhand medvetna om att det är en särskild sorts objekt. Därför, menar Seel, har Arthur Danto fel när han tror att man kan bortse från det estetiska i konst, att uppenbarandet är något vi har lämnat bakom oss, och att konstens uppgift nu skulle inskränka sig till att förmedla eller väcka idéer. Han syftar på Dantos *After the End of Art*

⁴⁷ Seel, 2000/2005, s. xi, 22.

⁴⁸ Seel, 2000/2005, s. 32.

⁴⁹ Seel, 2000/2005, s. 20, 36.

⁵⁰ Seel, 2000/2005, s. 22.

⁵¹ Seel, 2000/2005, s. 26, 138.

⁵² Seel, 2000/2005, s. 30. Detta motsvarar det som neurovetaren och filosofen Vittorio Gallese kallar *embodied simulation*. Gallese, 2019.

⁵³ Seel, 2000/2005, s. 31.

⁵⁴ Seel, Martin. ”Active Passivity: on the Aesthetic Variant of Freedom”. *Estetika: the Central European Journal of Aesthetics* LI, nr 2 (2014): 269–81. Seel, 2000/2005, s. 31–33, Murdoch, 1992, s. 17, Steiner, 1989, 137–232.

⁵⁵ Seel, 2000/2005, s. 34.

⁵⁶ Seel, 2000/2005, s. 114.

från 1997.⁵⁷ Inte ens det som anses vara renodlad konceptkonst, som Joseph Kosuths serie av verk från 1960-talet, tavlor som enbart visar text, med titeln *Titled (Art as Idea as Idea)*, kan betraktas helt befriat från all sinnlighet. Objektet presenteras upphängda på väggen som konst, deras bildtyor kan rimligen inte förstås enbart som skyltar, till för att läsas. Ögat kan inte undvika att söka det bildmässiga, komposition, oregelbundenheter i bokstäverna och så vidare. Motsägelsen mellan förnekandet av traditionella måleriska medel och verkens sätt att presentera sig skapar förundran och nyfikenhet hos betraktaren, som därigenom så att säga tvingas inta ett estetiskt förhållningssätt.⁵⁸

Är upplevelsen av estetisk närvaro något som bara sker, som en reflexmässig reaktion, eller är också reflexion och kontemplation inblandade? Det beror på, verkar Seel vilja säga. Han menar som sagt att närvaro kan uppnås på två sätt, varav bara det ena sättet är förenat med medveten reflexion, och att man lätt kan växla mellan dessa tillstånd, fram och tillbaka. I sin artikel *Active Passivity: On the Aesthetic Variant of Freedom* vidareutvecklar han dessa tankar och menar att den estetiska upplevelsen ”takes place in an oscillation between consonance and dissonance in our relation to the world and to ourselves”. I denna text utvecklar Seel nya tankar om mötet med ett estetiskt objekt, när han beskriver det, med ett uttryck från Adorno, som en sorts ”aktiv passivitet”, som ger oss frihetskänsla. Vi bestämmer oss, aktivt, för att närma oss ett objekt, som vi sedan passivt överlämnar oss till. Genom att underordna oss objektet, ger vi frihet åt det (spelrum att tala till oss), på ett sätt som befriar oss själva.⁵⁹ Här finns en beröringspunkt med Iris Murdochs moralfilosofiska begrepp *unselfing*, som pedagogen Anna-Lova Olsson i sin avhandling förklarar som ”ett tillstånd av osjälviskhet och sensibilitet”, eller ”en individs ödmjukhet inför det mysterium verkligheten är, dess överflöd och omöjligheten att fullt ut kontrollera den.” När Olsson skriver om begreppet sker det i delvis andra sammanhang, men också i samband med möten med konstverk.⁶⁰

Hans Ulrich Gumbrecht: Den estetiska pendeln

Oscillation är ett nyckelord också i Hans-Ulrich Gumbrechts beskrivning av estetisk upplevelse. Den svängning eller pendling Gumbrecht talar om avser något liknande, men han är tydligare med att de poler, som svängningen sker mellan, är tolkning och förståelse å ena sidan och närvaro å den andra, och att den estetiska upplevelsen är beroende av båda dessa poler.⁶¹ Han likställer alltså inte närvaro med den estetiska upplevelsen. Denna ligger, menar han, i spänningsfältet emellan att förstå och att uppleva ordlöst, mellan betydelse (*meaning*) och närvaro. Ingen av polerna förekommer helt isolerad från den andra, men de är inte kompatibla, objektets betydelse nekas oss, tillfälligt, i den längtan efter fysisk närvaro vi kan känna, och de två sätten att ta till sig ett estetiskt objekt hör inte ihop som någon fast, välbalanserad struktur.⁶² Detta gäller alla sinnesmodaliteter och konstarter, menar Gumbrecht, även om litteraturen förstås kommer till oss mest genom innebörder, och musiken mest genom närvaro.

⁵⁷ Seel, 2000/2005, s. 120.

⁵⁸ Seel, 2000/2005, s. 124-125.

⁵⁹ Seel, 2014, s. 273-275.

⁶⁰ Olsson, Anna-Lova, *Stråvan Mot Unselfing. En Pedagogisk Studie Av Bildningstanken Hos Iris Murdoch*. Örebro Studies in Education, 50. Örebro Universitet, Örebro 2015, s. 134. <https://oru.diva-portal.org/smash/get/diva2:851631/FULLTEXT01.pdf>

⁶¹ Gumbrecht, 2004, s. xv, 107-110.

⁶² Gumbrecht, 2004, s. 105, 108.

Gumbrecht har, liksom Seel, ett ärende, nämligen att ge estetiken och det estetiska förhållningssättet en pånyttfödelse inom humaniora, som Gumbrecht uttrycker det, i form av ett bejakande av ”närvarokulturen”, inte istället för, utan bredvid, den nu härskande ”betydelsekulturen” (*meaning culture*). Genom att betydelsekulturen så att säga ”sitter på” begreppsapparaten, måste nya begrepp skapas, och han föreslår några. Dessa kan, tror han, komma att lyfta alternativa, inte så cartesianska, sätt att förstå människan, världen, kunskap och så vidare.⁶³ Det gäller det kroppsliga, fysiska, som inte så lätt låter sig översättas till ord, men som berör oss, under ”ögonblick av intensitet”, denna närvaro, som är ”ett slags undantagstillstånd”, en intensitet som kommer till oss och lämnar oss lika plötsligt. Denna flyktighet hos närvaron är en intuition som Gumbrecht delar med Heidegger, och med den tidigare nämnde franske filosofen Jean-Luc Nancy.⁶⁴

Mina egna reflexioner efter läsningen av dessa två texter är för det första att jag förvånas av hur de på filosofers vis laborerar med begrepp – *närvaro, estetiska objekt, sken, uppenbarande* och så vidare, som behandlas som autonoma metafysiska storheter, som om det skulle gå att sätta in dem i en logisk sats – när det egentligen står klart även för dem, att detta är privata upplevelser som skapas i våra kroppar, företrädesvis i hjärnorna. Men också till exempel att de genom i stort sett bara introspektion (och filosofisk beläsenhet) kan komma fram till förståelser, som ligger så påtagligt nära vad dagens neurovetenskap säger. Det gäller till exempel detta om svårigheten att uppfatta något på ett kognitivt, analyserande sätt, om man samtidigt är i ett tillstånd av intensiv närvaro. Mer om detta i nästa kapitel.

⁶³ Gumbrecht, 2004, s. 79-86.

⁶⁴ Gumbrecht, 2004, s. 57-58, 102, 105-106.

Kapitel 2: Empiriska ansatser: neuroestetik, antropologi och etologi.

En något utförligare översikt över det naturvetenskapliga paradigmet, tänkt som en introduktion för humanister, finns i uppsatsens inledning.⁶⁵

De forskare som framför allt sysslat med neuroestetik, som området ofta kallas med ett samlingsnamn, har sin bakgrund i huvudsakligen två discipliner: å ena sidan psykologin, som de flesta evolutionspsykologerna kommer ifrån, och å den andra det medicinska och zoologiska fältet, med neurovetarna, som är experter på hjärnan och nervsystemet. Biologer av facket, som ofta kallas evolutionsteoretiker, och mest sysslar med växter och andra djur än människan, visar också de ibland ett intresse för estetisk förmåga. Till detta kommer etnologer och antropologer, som ju kan sägas ha en mellanställning mellan det naturvetenskapliga och det humanistiska. De räknas knappast till ”neuroestetiken”, men med sina kunskaper om kulturer och traditioner hos jägar- och samlarfolk bidrar de med ytterligare aspekter. Dessa olika fält är långt ifrån samstämmiga inbördes när det gäller vad den estetiska impulsen anses vara och vad den kan ha för ursprung, och varför det kan vara intressant att studera detta. Slutligen finns det enstaka forskare som just inom detta område bygger broar mellan naturvetenskap och humaniora, som de tidigare nämnda G. Gabrielle Starr, litteraturvetare som deltar i neurovetenskaplig forskning, samt neurovetaren Vittorio Gallese som också är filosof.

Evolutionspsykologi

Evolutionspsykologin föddes ur sociobiologin (se s. 10) och var mest aktiv och uppmärksam på 1990-talet. Man hade grundtanken att mycket av människans mentala egenskaper är medfött och format av evolutionen.⁶⁶ Vi känner, mig veterligen, ännu inte till något om enskilda geners betydelse för just detta, så förespråkarna för dessa förklaringar måste luta sig mot sannolikheter. Något som brukar anföras som stöd när det gäller tanken om en universellt mänsklig estetisk impuls är iakttagelsen att konsterna är universella.⁶⁷ Det lär inte finnas någon enda folkgrupp som inte utövar någon form av musik, dans, visuell kultur eller berättande.⁶⁸ Man har också pekat på att individer genom sitt utseende eller genom sitt estetiska beteende har utgjort attraktiva partners, fått fler barn och så fört dessa ”estetiska” gener vidare, genom det som kallas sexuell selektion. Likaså tänker man sig inom evolutionspsykologin att när vi uppfattar ett landskap som vackert så beror det på gener som bevarats för att de för våra förfäder på savannen kunde betyda skillnaden mellan liv och död när man skulle välja en plats där det var tryggt att bo och lätt att skaffa föda. Det som en gång stannade i vår arvs massa påverkar oss än idag, menar man.⁶⁹

⁶⁵ Jag har valt beteckningen ”empiriska” eftersom jag räknar in även områden som inte är rent naturvetenskapliga.

⁶⁶ Graden av ärftlighet är fortfarande en mycket infekterad fråga. Ett vanligt svar från experter på området, som den svenske neurovetaren Bo Melin, är att 30-50% av våra mentala, egenskaper kan hänföras till generna. Experten: Så mycket av din personlighet är medfödd. SVT nyheter 2017-10-21.

<https://www.svt.se/nyheter/vetenskap/experten-sa-mycket-av-din-personlighet-ar-medfodd>

⁶⁷ Ätminstone någon eller några av dem förekommer i alla kulturer, hävdar ett antal författare, som t.ex. Ellen Dissanyake och Denis Dutton.

⁶⁸ Dissanayake, 1995, s. 33; 95.

⁶⁹ Detta är ett genomgående tema i en av evolutionsbiologins viktigaste publikationer: Barkow, Jerome H., Leda Cosmides, and John Tooby. *The Adapted Mind : Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. Oxford University Press, New York & Oxford 1995. – Att medfödda egenskaper kan ha selekterats fram för många tusen år sedan som anpassningar till en helt annan miljö än dagens brukar kallas *temporal lag*.

Evolutionpsykologin fokuserade på de förhållanden som man antar gällde för våra förfäder under den geologiska perioden *pleistocen*, istidernas drygt två miljoner år långa era, som för c:a tio tusen år sedan avlöstes av *holocen*. Dessa förfäder, som visserligen inte var av samma art under hela perioden, tros ha levt i en jägar-samlar-tillvaro i Afrika i ett mestadels savannliknande landskap.⁷⁰ Man arbetar med så kallad ”reverse engineering” genom att med hjälp av arkeologiska, klimatologiska och paleontologiska fynd dra slutsatser om hur dåtidens miljö kan ha tätt sig och vilka selektionstryck som påverkat förmänniskornas evolution. Förmodat medfödda mentala egenskaper och beteenden som psykologer ser hos människor idag, skulle enligt denna skola i stor utsträckning ha sin bakgrund i mutationer som bevarats av evolutionen då de på olika sätt gynnat överlevnad under de livsbetingelser som då rådde.⁷¹ Man har försökt beräkna i hur stora grupper människor måste ha levt, och vilken social organisation som har krävts för jakt på de villebråd man funnit tecken på att förmänniskor jagade och åt. Av detta drar man slutsatser om vad som kan ligga bakom medfödda egenskaper som har betydelse för etik, religion, könsskillnader och deras bakgrund i evolutionen. Inte minst har man skrivit om det estetiska, om impulsen att ägna sig åt estetiska aktiviteter, både att skapa och njuta av musik, sång, dans, visuella artefakter och berättelser.

Ett annat förhållande som kan göra det mer troligt att den estetiska impulsen är genetisk, är att estetiska preferenser också finns hos andra djur. Man kan se exempel i hur fåglarnas dräkter, sång och spelbeteenden, ”bedöms” av presumtiva partners, något som utforskats av den amerikanske ornitologen Richard O. Prum.⁷² Inte så att vi skulle ha ärvt detta från fåglarna, de är inte våra förfäder, men det kan ses som ett exempel på konvergent evolution, att en typ av egenskap kan utvecklas flera gånger om under årmiljonerna, på olika ställen i livets träd.

Den av mina källor som mest renodlat tar upp evolutionpsykologiska förklaringar till konsterna är filosofen Dennis Duttons *The Art Instinct. Beauty, Pleasure, and Human Evolution* från 2010. Dutton var inte konsthistoriker; med *art* menade han ”konsterna” i allmänhet. Dutton hade studerat antropologi och blev under fältarbete på Nya Guinea övertygad om konsternas universalitet. Författaren polemiserar mot det dominerande konstruktivistiska och kulturellrelativa paradigmat, och också mot det mesta av modernismen i konsten sedan sekelskiftet 1900. Speciellt riktar han in sig mot konceptkonst. Duchamps *objets trouvés* ägnas många sidor av upprörd argumentation.

⁷⁰ Flera människoarter avlöste varandra i Afrika under pleistocen, från för c:a 2,5 miljoner år sedan och framåt, och minst en av dessa tidigare arter spred sig också till Asien och Europa. Den mest markanta skillnaden från tidiga till sena arter verkar vara hjärnans storlek, som ökade påtagligt. *Homo sapiens*, vår art, verkar ha funnits i 0.2 eller kanske 0.3 miljoner år. Stenverktyg har tillverkats under hela pleistocen. Dekorerede föremål med en trolig ålder på mer än 70.000 år har hittas i Sydafrika. Alla nu levande människor på jorden anses härstamma från grupper av *Homo sapiens* som utvandrade från Afrika för 50.000-80.000 år sedan. Evolutionen avstannade naturligtvis inte efter det, effekter av *temporal lag* kan ha märkts framför allt efter att jordbruket uppfanns och människor började bo i städer. Källor: ”The World’s Oldest Known Drawing Is a 73,000-Year-Old Hashtag | Live Science”. Åtkomstdatum 26 maj 2020. <https://www.livescience.com/63565-worlds-oldest-drawing.html>. Och Zimmer, Carl, *The Tangled Bank: An Introduction to Evolution*. Second edition. Greenwood Village, Colorado: Roberts and Company, 2013, s. 361-390.

⁷¹ Sådana mutationer antas medföra att hjärnans belöningssystem aktiveras strakare av vissa val eller handlingar och på så sätt medföra ändrade beteenden, som, om de har överlevnadsvärde, kommer att resultera att mutationen bevaras och sprids i populationen.

⁷² Prum, Richard O. *The Evolution of Beauty: How Darwin’s Forgotten Theory of Mate Choice Shapes the Natural World – and Us*. First ed. Doubleday, New York 2017, t.ex. s. 10-15.

Dutton vill återupprätta ”den mänskliga naturen”, närmare bestämt den estetiska förmåga han menar att alla människor har fått genom evolutionen, och att denna ”natur” också styr, och bör styra, våra estetiska preferenser, vilket, menar han, sätter gränser för vad man kan uppnå med konst.⁷³ Han lutar sig mot evolutionspsykologin för att få stöd för värderingar om vad han menar att konst borde vara: en geniernas sfär, väl skild från konsthantverk och kitsch. Han räknar gång på gång upp namn ur klassisk kanon inom äldre konst, klassisk musik och litteratur som föredömen.⁷⁴ Människors som han menar naturliga beundran för det geniala och för den store konstnären har enligt Dutton sitt ursprung i ett skönhetssinne som utvecklats genom sexuell selektion, alltså en impuls att beundra och attraheras av en annan (vacker, musicerande, dansande och så vidare) människa, och att det vi beundrar i konstverket är människan som gjort det. Begreppet närvaro nämns aldrig i boken, men som i flera av texterna som jag refererar kommer fenomenet då och då fram med andra ordval. Men, påverkad av Kants idé om intresselöst betraktande, menar Dutton att sval objektivitet skall vara utmärkande för hur man skall förhålla sig till ”de största konstverken”, medan känslomässighet hör till en ”lägre” sorts konst som är inställsam och bara upplevs bekräftande.⁷⁵ Sådana nedsättande tankar om ett känslomässigt förhållande till konst kommer fram också i några av de andra texterna, som till exempel hos George Steiner, en författare som inte alls berör evolutionen, och där det snarare kan vara ett utslag av författarnas egen kulturella bakgrund än av någon teori.⁷⁶ Visserligen skriver Dutton i bokens sista stycke, att även mästerverken kan ge upphov till hänryckning, fast detta är en mer seren, högtidlig känsla av underdånighet och tillbedjan, bokstavligen exstatisk. Han hävdar att ”darwinistiska humanister” tillskriver detta den ”nästan mirakulösa makt” som geniet har.⁷⁷ De kopplingar han gör till ”geniet” och till klassisk kanon, tycker jag verkar härstamma mer från Duttons egen kultursyn än från något vi tror oss veta om evolutionen. Man kan inte komma ifrån intrycket av att Dutton använder sig av evolutionspsykologin på ett selektivt sätt för att ge vetenskaplig trovärdighet åt idéer som är påtagligt konservativa.

En författare som också använder argument från evolutionspsykologin är Ellen Dissanayake, som har studerat antropologi och etologi och som är *Affiliate Professor* i musikvetenskap i Seattle och hedersdoktor i *Human Letters* i Baltimore. I tre böcker har hon lagt fram sina idéer om konsternas ursprung, *What Is Art For?* (1988), *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why* (1992) och *Art and Intimacy: How the Arts Began* (2000). Dissanayakes bidrag är skälet till rubrikens ”antropologi och etologi”. Den text jag tar upp här är *Homo Aestheticus*, som är en genomgång av de argument som enligt författaren stödjer tanken om att alla människor har medfödda impulser till att både själv skapa, och bli berörd av bilder, musik, dans, berättelser och så vidare. Med denna bok vill hon göra troligt att konsterna motsvarar ett vitalt biologiskt behov som vi är predisponerade att vilja tillfredsställa, och som ger oss njutning och tillfredsställelse när det uppfylls, och som det kan anses medföra lidande att bli förnekad.⁷⁸ Dissanayake uttrycker besvikelse över hur, som hon tycker, det som skrivs om konst (boken skrevs kring 1990) är världsfrånvänt och försiggår i ouppnåeligt höga rymder: “We discount, disregard, or forget the blazing forces that got them up there and our sympathetic thrill of exultation and participation as they rose aflame, leaving earth and us

⁷³ Dutton, 2010, s. 4, 11, 38-39.

⁷⁴ Dutton, 2010, bl.a. s. 62, 230.

⁷⁵ Dutton, 2010, s. 241.

⁷⁶ Steiner, 1989, s. 183.

⁷⁷ Dutton, 2010, s. 243.

⁷⁸ Dissanayake, 1995, s. 38. Mitt exemplar är en pocketupplaga från 1995, originalet är från 1992.

behind.”⁷⁹ Utan att ha accepterat den estetiska dimensionen kan man inte få någon fullständig förståelse av konst, är hennes bestämda åsikt.

Här möter man en mycket bredare beläsenhet, såväl humanistisk som naturvetenskaplig, och en i flera avseenden mer nyanserad framställning, än hos Dutton. Författaren skiljer knappast alls på ”högre” och ”lägre” konst utan är mer intresserad av att undersöka vad det kan finnas för förklaringar till att impulsen att skapa och njuta av konsterna finns nedlagd i våra gener. Hon har vad hon kallar en ”art-centrerad”, det vill säga biologisk, ansats. Att konstimpulsen är medfödd står för henne utom tvivel. Förklaringarna hon söker kommer att ha betydelse för hur vi ser på konsterna idag, är hennes tanke. Dissanayake ser konsterna som *beteenden* i etologisk bemärkelse, alltså som beteenden hos djuret människa. Ett beteende förutsätts vara något som är nödvändigt för individen och i de flesta fall förutsätts det ha genetisk grund, om än inte uteslutande.⁸⁰ För henne är utövandet av konsterna normala och nödvändiga beteenden. De är inte bara till för en elit, utan något som de flesta har möjlighet att utöva, som att älska och att simma. Vem som kan kallas konstnär, eller framstående konstnär, är inte av intresse i detta sammanhang. Genom att betrakta konsterna som beteenden lyfter man fram att de har ett egenvärde, inte bara ett värde som bestäms av personer i konstvärlden.

Dissanayake hävdar att det var gruppsammanhållningen bland våra förfäder som gynnades av dessa estetiska beteenden, och att resultatet blev överlevnad samt fortlevnad och ökad spridning av de gener som ger oss belöningskänsla både i samband med skapandet och upplevandet. Efter att ha noterat hur mycket som skrivits om evolutionär bakgrund till aggressiva och själviska beteenden hos människan, kommenterar Dissanayake:

[...] it should not be forgotten that in human evolution, the development of behavioral means to promote cooperation, harmony, and unity between and among individual members of a group has been every bit as important as the development of aggression and competitiveness. The arts, in concert with ritual ceremonies, play, laughter, storytelling, synchronized movement, and the sharing of self-transcendent, ecstatic emotions, are no less evolutionary salient and intrinsic to our humanness than individual conflicts of interest.⁸¹

Inte heller Dissanayake nämner något om estetisk närvaro, men som framgår i citatet ovan är denna typ av upplevelse central i hennes argumentation. Hon kopplar samman människans kanske unika förmåga att uppleva extas, *self-transcendence*, med ursprunget till både konsterna och religionerna. I sådana tillstånd kan människor tillsammans uppleva, på ett starkt positivt sätt, en ”annan” verklighet, upplevelser som kan vara starkt motiverande för sammanhållning med gruppen.⁸² För vem, menar Dissanayake, kan förneka att konst kan vara en källa till njutning: “Even the most rarefied aesthete, committed to the supremacy of the spirit and the divine in art, will have to agree that our experiences of the arts, in simple-to-profound ways, feel good.”⁸³ Även den distanserade betraktaren kan ibland förlora kontrollen, och uppleva “a sense of rapture, a feeling of self-transcendence and overflowing of boundaries during which one gives up the self to the flow of feeling.”⁸⁴ Här är det tydligt att det är estetisk närvaro det handlar om, fast just dessa ord inte används. Denna självtranscendens är välkänd för antropologer. Den medför förnimmelser av uppenbarad

⁷⁹ Dissanayake, 1995, s. 25.

⁸⁰ Dissanayake, 1995, s. 33. Etologi är läran om djurs, inklusive människors, beteenden, från en biologisk utgångspunkt. Dissanayake ser vår upptagenhet med konst och dekoration som beteenden. Se s. 34-38.

⁸¹ Dissanayake, 1995, s. 12.

⁸² Dissanayake, 1995, s. 133-134 och 231.

⁸³ Dissanayake, 1995, s. 24.

⁸⁴ Dissanayake, 1995, s. 133.

sanning och är en egenskap hos människan som en gång måste ha stärkt gruppens sammanhållning och därför haft ett överlevnadsvärde, resonerar Dissanayake.

Dissanayake tar upp en fråga som visar sig vara kontroversiell och som flera kritiker av estetik och närvaro återkommer till: en rädsla för att vi så att säga skulle vara i händerna på våra sinnen, för att det vi känner inför konst ”bara” skulle vara fråga om omedierade, oreflektade reaktioner som vi inte kan styra. Dissanayake spårar denna rädsla till Platon och Augustinus och många av deras efterföljare genom historien som hyllat intellektet och det andliga framför det fysiska och estetiska.⁸⁵ Hon intar en mellanställning: ren sinnesupplevelse utan reflexion ser hon i till exempel diskomusik. Det är vad man tänker om sina fysiska reaktioner som är det relevanta.⁸⁶ Det finns inga rent reaktionsmässiga upplevelser, betonar Dissanayake. Man måste se alla upplevelser som samtidigt perceptuella, kognitiva, emotionella och operativa, kognitionen är aldrig renodlad. Med stöd hos bland andra psykologen James J. Gibson hävdar hon att estetiska perceptioner, som ju ofta upplevs som ”obeskrivbara” eller ”outsägliga”, i själva verket är resultatet av en stark samverkan mellan emotionella och kognitiva system i hjärnan.⁸⁷ Senare forskning om hjärnan har nyanserat denna uppfattning något som vi skall se nedan. Dissanayake är väl insatt i sin tids neurovetenskap och perceptionspsykologi. De empatiska, ”protoestetiska” dispositioner hon menar att vi alla har, använder vi för att pryda vår vardag, för att lämna den en stund och göra något som är utanför det vanliga, något speciellt, om det så är en maträtt, en sång, en ritual, ett vackert föremål.⁸⁸ ”*Making special*” är en central idé i boken, en hypotes om vad den estetiska impulsen får oss att vilja göra.

Hos Dissanayake, liksom hos Dutton, finns en polemisk udd mot samtidens konstvärld och mot vad som skrivs om konst, ”continental poststructuralist philosophy”. Det avslutande kapitlet är en kritik av det civiliserade samhället från en antropologs synvinkel, en beskrivning av hur det skrivna språket har avtrubbat våra sinnen, en uppgörelse – med stöd i många referenser – med postmodernt tänkande, främst konstruktivism och dekonstruktion, med ”hyperliteracy”, övertron på det skrivna ordet, och med textuell, konceptuell och svårbegriplig samtidskonst.⁸⁹ Dissanayake har därmed, menar jag, en tendens att begå det man kallar för ”*the naturalist fallacy*”, nämligen misstaget att göra biologin till norm och förebild för kulturen.⁹⁰ Hon tenderar att låta konstimpulsens förmodat evolutionära ursprung bli normerande, ett ideal för konsten och tänkandet om den idag.⁹¹

Och, den springande punkten i alla resonemang som stöder sig på evolutionära förklaringar till det estetiska, är ju att man inte vet vare sig om, eller i vilken grad, människors intresse för det estetiska, eller mentala egenskaper över huvud taget, är ärftliga. Man kan bara bedöma det som mer eller mindre sannolikt. Några ”estetiska” gener har mig veterligen ännu inte identifierats i det mänskliga genomet. Evolutionspsykologin har utsatts för stark kritik som vi skall se i nästa kapitel. Trots detta kan man inte bortse från möjligheten att människans upptagenhet med konst har evolutionära orsaker. Därför tycker jag att framför allt Dissanayakes bok är övertygande i flera avseenden.

⁸⁵ Dissanayake, 1995, s. 28.

⁸⁶ Dissanayake, 1995, s. 29.

⁸⁷ Dissanayake, 1995, s. 153.

⁸⁸ Dissanayake, 1995, s. 157, 223.

⁸⁹ Dissanayake, 1995, s. 21, 194-225.

⁹⁰ Björklund, Mats. *Evolutionsbiologi*. Lund: Studentlitteratur, 2005, s. 26-27.

⁹¹ Dissanayake, 1995, t.ex. s. 223-224.

Neurovetenskap

Neurovetenskapen, som handlar om hur nervsystemet, främst hjärnan, är uppbyggt och fungerar, är ett område under stark utveckling, där förståelser och tolkningar hela tiden justeras, och där mycket, som till exempel vad medvetandet är, ännu är okänt. Ett av de mer påtagliga resultaten de senaste decennierna är förståelsen för det man kallar hjärnans plasticitet. Med detta menar man att våra kunskaper, minnen och personligheter, identiteter om man vill, motsvaras av strukturella förändringar i form av nybildade synapser, påskyndad myelinisering, och ”rekrytering” av nervceller till nya uppgifter.⁹² Detta är fynd som illustrerar hur vi formas av vår omgivning och vår personliga historia, av hur vi blir bemötta som barn och vuxna, om man så vill hur vi blir kulturellt och socialt ”konstruerade”. Längre har forskare sett hjärnan mer statiskt som ett slags dator, som bearbetar inkommande och utgående signaler och som är platsen för ”representationer” (tankar, upplevelser). Man har talat om hårdvara och mjukvara, och om vissa egenskaper som ”hardwired”, det vill säga medfödda. Denna datormetafor börjar man nu överge och istället se hjärnan och det den gör som ett och detsamma, ett plastiskt organ. Hjärnan är ingen ”ovetande” hårdvara, ingen ”blank slate”, som kör ett ”medvetet” program. Istället menar man att hjärnan konstruerar, eller som den brittiska neurovetaren Anil Seth säger i ett *TED Talk* på Youtube, hallucinerar verkligheten åt oss genom att sätta samman erfarenheter, minnen och sorterad och information från sinnesorganen. I ett utdrag ur en kommande bok om hur människor historiskt har trott att hjärnan fungerar, får vi av författaren Matthew Cobb, zoolog och neurovetare, veta att datorliknelsen inte längre håller. Inte heller neurovetare anser alltså att vi har någon direkt, omedierad kunskap om världen.⁹³

På alla dessa sätt kan man säga att neurovetenskapens förståelse av hur hjärnan (eller hjärnan i samverkan med resten av kroppen, ”the brain-body”) fungerar, alltmer närmar sig ståndpunkter man känner igen från filosofin, och det krävs i många fall filosofi för att komma vidare inom detta fält. Ett särskilt skrå av filosofer arbetar tillsammans med neurovetare. Detta är en utveckling som kanske inte är särskilt känd inom humaniora i stort.⁹⁴

Vad som händer i hjärnan i samband med estetiska upplevelser har varit ett livligt forskningsfält sedan bättre hjärnabbildningstekniker, framför allt fMRI, blev tillgängliga kring 1990. Detta är resurskrävande forskning, där intressen finns på olika håll. Dels finns det ett generellt medicinskt intresse att känna till hjärnans olika funktioner, för att kunna planlägga kirurgiska ingrepp och för att förstå psykisk ohälsa bättre. Men att veta hur vi reagerar estetiskt på bilder har också varit intressant också för reklam- och förpackningsbranschen. Ytterst lite intresse har visats från konstvetare. Detta har varit till nackdel inte minst för neurovetarna, som ofta haft rudimentära kunskaper om konst och vad man inom konstvetenskapen vet om människors förhållande till bilder.

I tidiga studier på detta område var man på ett ganska naivt sätt intresserad av att hitta estetiska universalier, att äntligen kunna visa vad som är ”objektivt” vackert respektive fult.

⁹² Myelinisering är en process där de ”ledningar” som går ut från varje nervcell, gradvis under barndomen förses med ett isolerande hölje, myelin. Detta hölje gör signalerna snabbare och effektivare. Nervceller som används mycket, det kan gälla tankar eller rörelser, får sitt myelin snabbare och förmågan förbättras fortare. ”Rekrytering” innebär att vi har nervceller ”i reserv” som kan tas i bruk för något man ofta gör.

⁹³ Cobb, Matthew, ”Why your brain is not a computer”. The Guardian, 27 Feb 2020 06.00 GMT, <https://www.theguardian.com/science/2020/feb/27/why-your-brain-is-not-a-computer-neuroscience-neural-networks-consciousness> Hämtad 2020-02-27. Och: TED. *Your brain hallucinates your conscious reality* | Anil Seth. <https://www.youtube.com/watch?v=lyu7v7nWzfo>. Hämtad 2020-05-26.

⁹⁴ De amerikanska filosoferna Daniel Dennett och Jesse Prinz är exempel på filosofer som samverkar med neurovetenskap och kognitionsvetenskap.

Resultaten handlade bland annat om kvinnors ansikten och kroppar och bidrog knappast till något ökat intresse från humanister. Man har hittat olika områden i hjärnans frontallobsbark och i de basala ganglierna som aktiveras i samband med estetiska omdömen, särskilda för positiva och för negativa, och man känner till att hjärnans belöningssystem aktiveras när man tycker om en bild.⁹⁵ Men att hitta något som ”objektifierar” det estetiska omdömet har (naturligtvis) inte lyckats. Den hjärnaktivitet man ser på fMRI är ju ”bara” avspeglningar av vad försökspersonen upplever och ändå skulle kunna berätta om när hon eller han ser en bild, utan omvägen via en fMRI-maskin. Denna forskning har alltså haft större intresse för neurovetenskapen än för konstvetenskapen. Ytterligare invändningar är att den trånga och bullriga miljön i en magnetkamera knappast är idealisk för estetiska upplevelser, och att bilderna, som alla reproduktioner, inte ger någon känsla för originalets storlek eller för en mer normal betraktarsituation.

Kanske kan man räkna en studie på New York University, av fMRI-specialisten Edward Vessel, neurovetaren Nava Rubin och litteraturvetaren Gabrielle Starr, publicerad 2012, som ett undantag, åtminstone i vissa avseenden. Denna studie tänker jag därför beskriva lite mer i detalj.⁹⁶ Man lät 16 försökspersoner under sex sekunders tid vardera, och med kort paus emellan, i tur och ordning kortvarigt (6 sekunder) titta på 109 stycken reproduktioner av olika konstverk, samtidigt som fMRI-registreringar av hjärnan gjordes. Försökspersonerna, unga vuxna, utan eller med endast kortvarig konstvetenskaplig utbildning, skulle tänka sig att de var i positionen att rekommendera konstverk för inköp till ett museum. De skulle gå efter hur starkt berörda de blev av bilden under den korta stund de såg den, hur ”tilltalande” den upplevdes, men också hur ”stark” eller ”djup”, och genom knapptryck visa graden av ”rekommendation” på en fyragradig skala. Bilderna hämtades från en databas med konstverk (CAMIO). Man hade blandat tidsepoker, kulturer och motiv, och ofta reproducerade verk hade undvikits. Efteråt fick försökspersonerna se hela serien av bilder igen, nu sittande framför en dataskärm, och gradera bilden efter nio olika parametrar, värderande och känslomässiga.

Resultaten var på flera sätt intressanta jämfört med de från tidigare neuroestetiska fMRI-studier. För det första kunde man konstatera en nästan fullständig brist på korrelation mellan de olika försökspersonernas värderingar av bilderna, vilket förstås talar starkt emot att det skulle finnas inneboende universellt estetiska egenskaper i bilderna, utan istället för att estetiska omdömen är nästan uteslutande subjektiva.⁹⁷ Detta kanske inte är så överraskande för en konstvetare, men bland neuroestetiker trodde man länge att skönhet var något absolut. Det andra fyndet rör vilka områden i hjärnan som visade aktivitet och hur det korrelerade till försökspersonens subjektiva värdering av bilden. Områden som man sedan tidigare vet blir aktiva i samband med estetiska värderingar visade aktivitet som stod i direkt proportion till den subjektiva värderingen. Bilder, som fått allra högsta betyget (fyra), utlöste ändrad aktivitet i flera andra områden på olika ställen i hjärnan, som alla tillhör det man kallar ”standardnätverket”, *default mode network* (DMN). Detta nätverk brukar vara aktivt när man inte riktar sin uppmärksamhet mot något särskilt, när man riktar tankarna inåt, dagdrömmer, tänker på sig själv och vem man är.⁹⁸ I samband med att man koncentrerar sig på något, dämpas vanligen aktiviteten i DMN. Detta gällde för bilder som klassades som 1, 2

⁹⁵ De basala ganglierna är ett antal områden med nervceller med olika specialiserade funktioner, belägna i hjärnhalvornas inre delar.

⁹⁶ Vessel, Edward, G. Starr, och Nava Rubin. ”The Brain on Art: Intense Aesthetic Experience Activates the Default Mode Network”. *Frontiers in Human Neuroscience* 6, nr 2012 (2012): 66.
<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2012.00066/full> Hämtad 2020-05-19.

⁹⁷ Vessel, et al. 2012, s. 5.

⁹⁸ Vessel, et al. 2012, s. 9.

och 3, medan de bilder som klassades som 4 på skalan, och alltså upplevdes som starkt berörande, i stället gav ökad aktivitet i DMN. Senare studier av Vessels grupp har visat att motsvarande också gäller bilder av arkitektur och fotografier av naturscenerier, och under en kongress i New York 2014 på temat standardnärverket, estetik och kreativitet, nämner Vessel att något liknande har observerats vid musiklyssning.⁹⁹ Detta skulle innebära att den uteblivna hämningen av DMN är ett modalitetsöverskridande fenomen, och att det kanske mera är en avspiegling av ett tillstånd av hänförelse än av en specifikt estetisk upplevelse. Neurovetarna Martin Skov och Oshin Vartanian, verksamma inom neuroestetik, menar att konstupplevelser, genom sitt kulturella beroende, skiljer sig så pass mycket från annan estetisk upplevelse, även beträffande hjärnaktivitet, att de bör behandlas som separata områden inom neurovetenskapen.¹⁰⁰ De konstaterar också att neurovetenskapen bara har kommit till en början av att förstå dessa processer i hjärnan.

Det är naturligtvis frestande att koppla samman dessa fynd med fenomenet estetisk närvaro i den betydelse jag beskrivit i inledningen, att man blir berörd, kanske ”hänryckt”, inför ett estetiskt objekt, medan den vanliga medvetenheten om ens omedelbara omgivning liksom faller bort. Men är detta detsamma som ”estetisk upplevelse”? Det kan naturligtvis diskuteras. Begreppet estetisk upplevelse får kanske ges en bredare betydelse, eftersom den också kanske kan ske på ett mer distanserat sätt. Men de två begreppens innebörder ligger ändå nära varandra. Stark koncentration i kombination med någon grad av inåtvändhet och intensitet är nog ofrånkomlig om en upplevelse skall kunna kallas estetisk. Det skulle kanske innebära att vi här har ett neurologisk korrelat till estetisk närvaro. Men, som framgår nyligen i en artikel av psykologen och neurovetaren Lucina Uddin, så finns det ännu ingen samstämmighet om hur de olika nätverken av nervceller i hjärnan skall definieras, hur många de är, vad de har för funktion och hur de bör benämnas.¹⁰¹ Ett intressant fynd i detta sammanhang är trots allt att minst ett av dessa nätverk har till uppgift att ”slå av” och ”slå på” just standardnätverket, DMN. Detta skulle kunna vara ett korrelat till den ”oscillation” mellan närvaro och intellektuell förståelse som Hans Ulrich Gumbrecht talar om, alltså den intuitiva insikten att det är svårt eller omöjligt att samtidigt både beröras emotionellt och analysera intellektuellt.¹⁰²

En av artikelförfattarna, litteraturvetaren Gabrielle Starr, som också har neurovetenskaplig utbildning, gav 2013 ut boken *Feeling Beauty*, där hon pläderar för värdet av den neuroestetiska ansatsen för förståelsen av den estetiska aspekten av konsterna (Starr koncentrerar sig på poesi, musik och bildkonst).¹⁰³ De fynd hon var med om att bidra till, det vill säga att studien visade dels hur subjektiva estetiska omdömen är, dels att det finns åtminstone indirekta bevis för en mekanism som kan förklara den starka berördhet vi kan känna inför konsterna, är något hon hoppas skall bidra till en bättre acceptans för neuroestetisk forskning även bland humanister. Starr har samtidigt en kritisk hållning till evolutionspsykologin, som hon menar går för långt i sina slutsatser om orsaker till våra

⁹⁹ The Italian Academy, Columbia University. ”The Default Mode Network in Aesthetics and Creativity- Edward A Vessel”. Videoklipp, <https://www.youtube.com/watch?v=Bphbh1f3eHw> Hämtad 2020-05-26. Det aktuella stället om musik inträffar under frågestunden efter Vessels föredrag, vid c:a 55 min. och 45 sek.

¹⁰⁰ Skov, Martin & Vartanian, Oshin, ”What have we learned since *Neuroaesthetics*?” Preface written for the second edition of the Korean translation of *Neuroaesthetics*. Publicerat på internet oktober 2019, s. 7-10. https://www.researchgate.net/publication/336847433_What_have_we_learned_since_Neuroaesthetics Hämtad 2020-05-26.

¹⁰¹ Uddin, Lucina Q., Yeo, Thomas B.T., Spreng, Nathan, ”Towards a Universal Taxonomy of Macro-Scale Functional Human Brain Networks”. *Brain Topography* 2019. <https://link.springer.com.ezproxy.ub.gu.se/article/10.1007/s10548-019-00744-6> Hämtad 2020-05-26.

¹⁰² Gumbrecht, 2004, s. 107-108.

¹⁰³ Starr, 2013, s. 23-28, 63.

beteenden. Hon förnekar emellertid inte att det är evolutionen som skapat den ”kognitiva arkitektur” som möjliggör estetiska upplevelser.

Det finns också andra aspekter av estetisk upplevelse som har studerats inom neurovetenskapen, till exempel de så kallade spegelneuronen och liknande mekanismer som omedvetet ger upphov till empatiska fenomen när vi förnimmer vår omgivning. Med detta menar man att vi kan uppleva det vi ser även med våra andra sinnen, eller att vi får inre förnimmelser av kroppsrörelser bara av att se (still)bilder av människor i rörelse, eller bara av att se linjer, färger och former. För mig ligger sådana upplevelser nära begreppet närvaro. Dessa fenomen, under namnet *embodied simulation*, har utforskats och beskrivits av den tidigare nämnde italienske neurovetaren och filosofen Vittorio Gallese, bland andra.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Gallese, 2018; Gallese, 2019.

Kapitel 3: Problem och kritik

Både estetik och neuroestetik har mött kritik, den filosofiska estetiken främst från representanter för humaniora, medan de empiriska ansatserna, i den mån de alls har uppmärksammats, har kritiserats inte bara av filosofer och konstvetare, utan till viss del även av biologer. Genom att granska denna kritik kan man dels försöka spåra olika orsaker till att ämnet är kontroversiellt och samtidigt belysa nya aspekter hos fenomenet estetisk närvaro.

Liksom i uppsatsen i övrigt tar jag inte här bara upp texter som explicit handlar om närvaro eller estetisk närvaro, utan inkluderar sådana som behandlar estetik och neuroestetik. Eftersom estetisk upplevelse kan anses vara beroende av, eller hänga ihop med, fenomenet (estetisk) närvaro, är dessa kritiska röster ändå av intresse.

Kritik av filosofisk estetik

Först till estetiken, som sedan snart trehundra år är en filosofisk underdisciplin.¹⁰⁵ I artikeln *Uppfinnandet av estetiken* från 2007, hävdar den svenske filosofen Sven-Olov Wallenstein att "[e]stetiken och det estetiska förefaller vara högst problematiska begrepp". Han gör en genomgång av det som i samtiden uppfattas som "problematiskt", för att sedan visa på en möjlighet till ett nytt sätt att tänka om det estetiska. Detta genom att ta fasta på idéer, dels hos två 1700-talstänkare, Alexander Baumgarten, estetikens "upptäckare", och en av konsthistorieämnets föregångare Johann Joachim Winckelmann, dels den samtida franske filosofen Jacques Rancière, om det estetiska som en källa till en särskild sorts kunskap. I detta slags kunskap, som kan sägas ligga vid sidan av den logiska, vill Wallenstein visa på en väg ut ur detta "problematiska".¹⁰⁶ Men här är det genomgången av estetik-kritiken som är det intressanta.

Vad är det då som är problematiskt med estetiken? Gemensamt för många kritiker, menar Wallenstein, är åsikten att

den estetiska teori som baseras på den tradition som emanerar från Kant och Hegel inte bara är överspelad som ett trovärdigt filosofiskt projekt, utan att den också blockerar vår upplevelse av konstverk genom att skriva in dem i en a priorisk diskurs som fångslar dem för sina egna syften, som vore verken endast illustrationer till filosofiska teorier.¹⁰⁷

Filosofer har dels kritiserat estetiken för att vara spekulativ och upphöjd och svara mot en romantisk idé om den absoluta konsten, andra filosofer har menat att estetiken abstraherar, att den med "tomma formalismer" hindrar den kroppsliga och affektiva dimensionen av konstupplevelsen.¹⁰⁸ Även filosofer som Theodor Adorno och Martin Heidegger, som var och en från olika utgångspunkter ändå har ägnat mycket av sitt tänkande åt det estetiska, är tveksamma till vilken betydelse man skall tillmäta den.¹⁰⁹ Det är uppenbart, som jag förstår det, att innebörden i begreppet estetik långt ifrån är densamma för olika författare, och att det därför är olika saker de kritiserar. Några lägger tyngdpunkten på det påstått autonoma och

¹⁰⁵ Även om förstås människor sedan urminnes tid, t.ex. antikens grekiska filosofer, har funderat över vad det sköna är och hur man skall förhålla sig till det.

¹⁰⁶ Wallenstein, (2008), s. 62, 63-64.

¹⁰⁷ Wallenstein, 2008, s. 62.

¹⁰⁸ Wallenstein, 2008, s. 63.

¹⁰⁹ Wallenstein, 2008, s. 63-65.

absoluta hos estetiken, och ser denna ”estetik” som avskild från den sinnliga upplevelsen, medan just det sinnliga och omedelbara är en ofrånkomlig del av den estetiska upplevelsen för filosofer som Martin Seel och Hans Ulrich Gumbrecht (som inte nämns i Wallensteins översikt). Min tolkning är att begreppets innehåll har skiftat genom historien och påverkats av traditioner och ideologier. Därför blir det alltså ibland oklart för mig vad som egentligen kritiseras. När till exempel konsthistorikern Amelia Jones i en essä kritiserar traditionell estetisk hållning, gör hon det med hjälp av en exposé av naketmotiv genom konsthistorien till synes för att avslöja estetiken närmast som en täckmantel för simpel manlig voyeurism.¹¹⁰ Jones skrev denna text delvis som ett genmäle till boken *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*, av konsthistorikern och kritikern Dave Hickey, där denne riktar angrepp mot ”the PC ’liberal institution’ with its seduction of the nonspecialist beholder by a rigid politics of antipleasure rhetoric”, alltså, förmodar Jones, vänder han sig mot betoningen av marxism och ”brechtism” i 1980-talets kritiska konstdiskurs.¹¹¹ Jones är tydlig med sitt eget budskap:

[...] I will be clear with my arguments that I do not believe the aesthetic approach to visual culture, which inevitably cleaves to the connoisseurial tradition and perpetuates its authoritarian effects [...].¹¹²

Den ”direkta väg till betraktaren” som Hickey skriver att skönhet har, är bara ett gammalt trick för att ge vissa människor ett företräde till sanningen, menar Jones.¹¹³ Och, med syftning på konsthistoriens långa rad av motiv mer eller mindre nakna kvinnor, går hon vidare:

We might say that the aesthetic is precisely the conceptual structure that enables the traffic in images/in women called the art market, which itself has traditionally supported the vast and intricate system of privilege that might be reduced to the dualistic circuit that opposes the artist (bound by identification to the viewer and, by extension, to ‘God’) to the objects of exchange (women, paintings, slaves).¹¹⁴

För Jones är, som det framstår här, det estetiska inte något givet, utan något som är kulturellt, eller snarare ideologiskt betingat, något som ”konstrueras”, och som bör genomskådas.

Jones estetikkritik tillhör en kategori som Wallenstein kallar sociologisk, och som han själv ställer sig kritisk till. Bourdieu, till exempel, ser enligt Wallenstein estetiken som ”ett sätt att undertrycka konstens samhällseliga dimension, och än mer den ontologiska skillnaden mellan elitkultur och folklig kultur”. Wallenstein avvisar sådana slutsatser som lika föreskrivna *a priori* som någonsin den traditionella estetikens – konsten kan enligt Wallenstein helt enkelt inte reduceras till ackumulation av kulturellt kapital.¹¹⁵

När begreppen estetik och närvaro lyfts eller kritiseras är det alltså, menar jag, ofta oklart *vad* det egentligen är man har en åsikt om. Och hur mycket av *närvaro* som debattens olika aktörer lägger i begreppet förblir också oklart. Innehållet i begreppet estetik tycks vara valt efter behov, efter vad man skulle kunna kalla en ”ändamålet-helgar-medlen-princip”. De kritiska rösterna lägger av naturliga skäl mer av elitism och konservatism i begreppet. Några kan också acceptera en sinnlighet, men ”vid sidan av” konsten, medan den ”sociologiska”

¹¹⁰ Jones, Amelia, ”’Every Man Knows Where and How Beauty Gives Him Pleasure’: Beauty Discourse and the Logic of Aesthetics”. I Preziosi, Donald, (red.), *The Art of Art History: a Critical Anthology*, 2nd ed. Oxford History of art, Oxford University Press Oxford 2002/2009. s. 375–90.

¹¹¹ Jones, 2002/2009, s. 376. Hickey, 1995, s. 13-17; 53-57. PC = politically correct. ”Liberal” har i U.S.A. en starkare konnotation av ”vänster” än i Sverige.

¹¹² Jones, 2002/2009, s. 376.

¹¹³ Jones, 2002/2009, s. 377.

¹¹⁴ Jones, 2002/2009, s. 378.

¹¹⁵ Wallenstein, 2008, s. 62.

kritiken mest verkar se påstådd sinnlighet som något förljuget med enbart samhällsbevarande syfte.¹¹⁶

Denna underförstådda koppling mellan estetik och elitism kan visa sig också hos sådana som bejaktar det estetiska och närvarofenomenet, som George Steiner. De verkar känna en sorts genans över att denna sorts ”berusning” av musik och bilder av ”lägre” kvalitet kan drabba också dem, i Steiners fall gäller det en av Edith Piafs sånger.¹¹⁷ – Begreppen är alltså, menar jag, på olika sätt infekterade och denna typ av debatter leder inte långt om man vill förstå mer av människors attraktion till konsterna.

I en artikel från 2008 i *Journal of Visual Culture* gör den amerikanske konsthistorikern Keith Moxey (f. 1943) en kort historiografi av hur begreppet närvaro kommit att ta plats i de humanistiska disciplinerna. Enligt Moxey skall det tolkas som en reaktion mot det tidigare dominerande paradigmet, vilket gått ut på att bilder skall ses som representationer, som visuella konstruktioner laddade med ideologisk agenda, och att det i första hand är detta innehåll som skall tolkas.¹¹⁸ Moxey tar upp de fenomenologiskt och ontologiskt inspirerade ”vändningarna” på 1990-talet, framför allt *the iconic* (eller *pictorial*) *turn*, dit han också räknar den strömning inom den tysktalande världen som kallas *Bildwissenschaft*. Båda dessa skolor vill betona bilders agens, det sätt de påverkar oss på ett omedelbart, icke-språkligt sätt, att bilder inte bara är representationer, utan också, och kanske i första hand, *presentationer*. Idéerna i det engelsktalande lägret, med bland andra de amerikanska konstvetarna W. J. T. Mitchell och James Elkins, har många likheter med den tyska skolans, men de lär ha uppstått oberoende av varandra.

Det i Moxeys artikel som har mest relevans här, rör skillnaden mellan det han definierar som *visual culture* och *visual studies*. Till *visual culture* räknar Moxey den gren som har sina rötter i den engelska marxistiska *cultural studies*-skolan, som visserligen också betonar bilders agens, men som har kvar fokus på intressen och ideologier som kan ligga bakom. Man lägger inte, som inom *visual studies*, och inom *Bildwissenschaft*, huvudvikten vid de mediespecifika mekanismerna och de visuella artefakterna som sådana, utan istället på deras sociala och politiska funktion. Det finns politiska övertoner, där *studies* har hamnat till höger och *culture* till vänster, men, påpekar Moxey, gränsen är inte skarp.

Den meningsskillnad som Moxey beskriver här visar på det centrala i de argument som kritiserar närvarobegreppet. Den norsk-amerikanska filosofen Kristin Gjesdal (födelsdatum okänt), expert på den tyska romantiken och på den tyske filosofen 1900-talsfilosofen Hans-Georg Gadamer, beskriver i en artikel ”myten närvaro”, något som hon ser som ett hot mot ett tolkande paradigm med rötter i Gadamers filosofi.¹¹⁹ Hennes ärende är i första hand att påpeka att Gadamers huvudverk *Sanning och metod* har missförstått, men hon är samtidigt oroad av att flera av samtidens tänkare tycks bejaka en direkt, och som hon uppfattar det omedierad och otolkad, kunskap om världen. I den del av artikeln där Gjesdal tar upp det hon kallar ”myten om ren estetisk närvaro” pekar hon (via Gadamer) på att idén om en ”ren” estetisk upplevelse kommer från det som under romantiken kallades ”estetiskt medvetande”, en tanke som inte tar hänsyn till ett konstverks innehåll eller plats i samhället. Detta, menar Gjesdal, var tankar som i sin tur byggde på en missförståelse av Kants idé om intresselöshet.

¹¹⁶ Wallenstein, 2008, s. 63; 62.

¹¹⁷ Steiner 1989, s. 183.

¹¹⁸ Moxey, 2008, s. 132.

¹¹⁹ Gjesdal, Kristin, 2005.

Gadamer har hävdad att någon närvaro som enbart är en ”givenhet” inte finns, det är en abstraktion. Gjesdal betonar att, med citat från Gadamer:

All perception, be it aesthetic or not, refers to a wider context or horizon of experience. Perception is “never a simple reflection of what is given to the senses”, but requires a synthesis in which one “looks-away-from [wagsieht von], looks-at [hinsieht auf], sees-together-as [zusammensieht als]”.¹²⁰

Samtidigt säger Gadamer att det inte finns någon fixerad innebörd att finna i ett konstverk, och att förståelse mer är en fråga om något tillfälligt och individuellt, som kan ske när verkets och tolkarens förståelsehorisonter smälter samman. Och förståelse är ofta ”prereflexiv”.¹²¹

Som jag tolkar detta, så beror det åtminstone delvis på vilken innebörd vi lägger i begreppet om vi kritiserar tankar om estetisk närvaro eller inte. Det ”hot” som Gjesdal upplever – och inte närmare specificerar – vari består det? Jag kan ana att det är ett hot mot något helt grundläggande inom humaniora, nämligen att genom kunskaper och teorier kunna presentera tolkningar och förståelser av kulturens olika manifestationer. Om man istället skulle hävda, som Gjesdal menar att vissa författare gör, att vår enda relation till konst är den omedierade upplevelsen, skulle problemet reduceras till en fysiologisk fråga, och sociala, historiska och kulturella aspekter skulle riskera att trängas undan.

Kritik av neuroestetik

Till neuroestetik räknar jag här både neurovetenskaplig forskning och evolutionsteoretiska och evolutionspsykologiska ansatser som syftar till förståelse av hur och varför människor som biologiska varelser reagerar estetiskt, och som alltså i viss grad gör den estetiska upplevelsen till ”en fysiologisk fråga.”

Som framgår i inledningens avsnitt om det naturvetenskapliga paradigmet (s. 8-11), har humanioras förhållande till biologin varit komplicerat sedan lång tid. Speciellt sedan andra världskriget, med sina fasansfulla brott mot mänskligheten begångna i biologins namn, men också senare. Tvångssteriliseringar på tveksam grund, och metoder inom psykiatrin som lobotomi, fortsatte att bedrivas även längre fram och vållade först så småningom kritik från progressiva humanister. Senare kritik har till exempel gällt sociobiologin, som framställt kultur och samhälle som mer eller mindre biologiskt determinerat. Ingemar Nilsson, professor i idé och lärdomshistoria i Göteborg, har skrivit kapitlet *Den biologiska människobilden* i boken *Människobilder. Tio idéhistoriska studier* från 2007.¹²² Även om Nilsson verkar vara ganska väl insatt i biologins mellanhavanden med humaniora under 1900-talet, representerar det urval av exempel han ger oss, som Herbert Spencer, Konrad Lorenz, Niko Tinbergen och Edward O. Wilson idealiska måltavlor för humanistisk kritik, medan mer nyanserad forskning på temat samhälle och biologi, som till exempel området *gene-culture coevolution* (som visserligen var ganska nytt, men dock fanns 2007) inte är med. Helt ovidkommande, kan man tycka, ägnar Nilsson också ett par sidor åt genterapiforskning som han anser har misslyckats och åt svårigheterna att nå framgång med behandling av ärftlig bröstcancer. Kapitlet kan inte uppfattas på något annat sätt, tycker jag, än som ett systematiskt misstänkliggörande av biologin och en bestämd varning till studenterna att inte låta sig lockas av dess människosyn.

¹²⁰ Gjesdal, 2005, s. 301.

¹²¹ Gjesdal, 2005, s. 301-302.

¹²² Nilsson, Ingemar, ”Den biologiska människobilden”, i Ekenstam, Claes, och Per Magnus Johansson. *Människobilder: tio idéhistoriska studier*. Gidlund, Hedemora 2007, s. 125-142.

Nilssons kapitel är ett exempel på texter som skarpt avfärdar och snarast svartmålar biologins intrång på de kulturella områdena.

Den brittiske konsthistorikern Matthew Rampley gör i sin bok *The Seductions of Darwin* en omfattande genomgång av evolutionära och neurovetenskapliga ansatser för förståelse av konsten.¹²³ Detta är ett projekt av en helt annan karaktär än Nilssons text. Av de humanister som behandlar neuroestetik som jag har funnit, är Rampley den som bäst har satt sig in de biologiska vetenskaperna. Trots detta tycker jag mig se missuppfattningar på en del punkter. Trots kunnighet och förmåga till nyansering är Rampleys budskap i grunden också kritiskt. Man kan säga att boken knappast inbjuder till dialog. Snarare är den en ganska magistral tillrättavisning till dem som vill framhålla biologiska förklaringar till konsten.

Inte minst gäller Rampleys kritik den attityd han märker hos dem som förespråkar biologiska förklaringar. De har ett gemensamt drag, menar han, nämligen att de gör anspråk på att sitta inne med en överordnad sanning, och att de mer eller mindre avfärdar kultur och samhälle som något sekundärt till människans biologi. Till exempel den tidigare nämnde Edward O. Wilson, grundaren av sociobiologin och inspiratör till evolutionspsykologin, som i sin bok *Consilience* (1998) enligt Rampley för just en sådan argumentation. Wilson rör sig i en tankevärld där allt kan ha en, och bara en enda, förklaring. Wilson har därigenom en tendens till "naturvetenskaplig intellektuell imperialism", anser Rampley.¹²⁴ Wilsons rop på samstämmighet handlar inte om dialog utan snarare om krav på att humaniora skall underkasta sig naturvetenskapen.¹²⁵ Rampleys viktigaste invändningar mot de neuroestetiska budskapen – han raljerar en del över att dessa budskap är många och ibland motstridiga – har annars att göra med att deras relevans för konsthistorieämnet kan ifrågasättas.¹²⁶ Efter att ha beskrivit sin kollega John Onians projekt *Neuroarthistory*, om hur konstens utveckling delvis kan förklaras av neurologiska fenomen i samspel med tid och plats, frågar sig Rampley om sådana kunskaper inte är mer relevanta för hjärnforskare än för konsthistoriker. Biologiska argument om det estetiska, vare sig de kommer från hjärnforskare eller evolutionspsykologer, är spekulativa, omöjliga att bevisa, underdeterminerade och ovetenskapliga.¹²⁷ Det blir lätt att allmångods bara formuleras om i neurovetenskapliga termer. Tidiga resultat inom neuroestetiken rörde bland annat avbildningar av kvinnokroppen och gav ett visst löjets skimmer över denna forskning, någon kallade den "Baywatch Theory of Art".¹²⁸ Förstår vi estetik bättre om vi vet vad som händer i hjärnan? frågar sig Rampley retoriskt.

Här finns ett missförstånd, menar Rampley, nämligen tron att det bara finns en enda kunskap. På sin höjd finns det beröringspunkter. Rampley vill inte avfärda påståenden om att den estetiska upplevelseförmågan kan ha en bakgrund i till exempel sexuell selektion, som Darwin tänkte sig, men dessa biologiska förklaringar har ett begränsat förklaringsvärde, de kan på sin höjd leda till en "reframing of established questions" om till exempel konsthistorisk utveckling.¹²⁹

Rampley själv tycks, liksom flera andra kritiker (faktiskt också många evolutionspsykologer!), missförstå evolutionsteorin, när det gäller fenomenet *temporal lag*, det vill säga att genetiskt grundade egenskaper i nutid har en "djup" historia och kan vara adaptationer till helt andra

¹²³ Rampley, 2017.

¹²⁴ Rampley, 2017, s. 4.

¹²⁵ Rampley, 2017, s. 6.

¹²⁶ Rampley, 2017, s. 9.

¹²⁷ Rampley, 2017, s. 9.

¹²⁸ Rampley, 2017, s. 98.

¹²⁹ Rampley, 2017, s. 14.

förhållanden än dagens. Upprepade gånger påpekar Rampley det orimliga i att intresset för konst idag skulle kunna förklaras av att den har överlevnadsvärde för arten människa, något som han menar att evolutionspsykologer implicit påstår.¹³⁰ Svaren är, menar jag, att det inte är konsten som vi tänker oss den idag som har överlevnadsvärde, utan att det är impulsen till att skapa och uppleva konsten, som en gång kan ha haft just ett överlevnadsvärde. Denna impuls måste ha uppkommit mycket längre tillbaka, när våra förfäder höll till i Afrika. Den kan då ha haft ett överlevnadsvärde på det sätt som till exempel Dissanyake föreslår, genom att vara en del i exstatiska, lyckliga upplevelser som har stärkt gruppsammanhållningen. (se s. 19-21) Men Rampley menar att sådana förklaringar är otillräckliga, eftersom de kulturellt formade förståelserna av konst kvarstår oförklarade.¹³¹

Rampley har kännedom om Ellen Dissanayake, men glider förbi hennes bok, kanske för att det är svårare att avfärda en mer nyanserad argumentation som hennes. Forskningsfynden om *default mode network* och *salient network* som kan ha en roll i den estetiska upplevelsen har Rampley inte uppmärksammat, men de kommenteras av den amerikanske filosofen Alva Noë, som i boken *Strange Tools: Art and Human Nature* avfärdar dessa rön som ointressanta tillsammans med annan neurovetenskap om det estetiska. Noë använder mycket av utrymmet i denna bok om konst för att lägga fram sina idéer om *enaktivism* och *externalism*, i en polemik med etablerad biologi och neurovetenskap.¹³² Mitt intryck är att argumentationen i denna debatt inte sällan styrs av olika ismer, som ofta har med sig ett ”paket” av färdiga ställningstaganden.

Filosofen Martin Seel, som vi har mött i kapitel 1, har skrivit en essä om ”evolutionär estetik”, där han framför liknande kritiska synpunkter som Rampley.¹³³ Seel hänvisar till evolutionspsykologisk litteratur, som han menar ger en starkt förenklad bild, där estetik reduceras till en fråga om nedärvd attraktion till sådant som ökar *fitness*, det vill säga nyttig föda, bra boplatser, fruktsam sexualpartner och så vidare. Hur kan vi med sådana förklaringar förstå att mänskliga artefakter kan upplevas vackra eller berörande? Seel hänvisar också till Dissanayake, men verkar inte heller han ha förstått fenomenet *temporal lag*.¹³⁴ Precis som Rampley, menar Seel att det är en brist att evolutionär estetik inte kan ge förklaringar på de kulturellt formade förståelserna och de individuella omdömena. Han störs också som Rampley av att företrädarna för evolutionär estetik gör anspråk på ”hela” sanningen.¹³⁵ Seel är emellertid inte främmande för att det kan ligga något i evolutionspsykologiska förklaringar. Han kan tänka sig att acceptera påståenden om att den estetiska impulsen *finns*, men är mer tveksam till evolutionära förklaringar till om *vad* vi attraheras eller berörs av. Filosofisk introspektion och biologisk datainsamling är skilda diskurser, som varken kan ersätta eller optimera varandra, menar Seel. Det förnuftiga vore att konfrontation ersattes av arbetsfördelning.¹³⁶

Evolutionpsykologin har kritiserats även inifrån den naturvetenskapliga sfären. Motsättningen bottnar bland annat i ”the sociobiology debate” som uppstod i slutet av 1970-

¹³⁰ Rampley, 2017, s. 35.

¹³¹ Rampley, 2017, s. 86.

¹³² Noë, 2015. Dessa tankar återkommer på flera ställen i boken, t.ex. på s.93-112. Enaktivism och externalism handlar båda om att man inte vill lokalisera medvetandet enbart till hjärnan, inte heller som något med fysikalisk förklaring, utan det skapas i ett växelspel mellan våra kroppar och vår omgivning. Perceptionen ses samtidigt som en aktivitet snarare än som ett passivt mottagande. Se också Noë, 2012, s. 47-73.

¹³³ Seel, 2007.

¹³⁴ Seel, 2007, s. 110.

¹³⁵ Seel, 2007, s. 116.

¹³⁶ Seel, 2007, s. 121-122.

talet och i viss mån ännu pågår.¹³⁷ Evolutionspsykologiska påståenden om orsaker till att organismer, inklusive människor, har fått de egenskaper de har, bygger på antaganden som tongivande biologer har ifrågasatt. Dessa antaganden är bland annat att alla egenskaper hos levande organismer är resultat av optimala anpassningar, och, när det gäller människans hjärna, att den fungerar som en dator, en dator som är modulärt uppbyggd, till och med ”massivt modulärt”, det vill säga att den är som en samling av varandra nästan helt oberoende ”datorer”, som utvecklats som anpassningar till olika ”behov”. Alla dessa antaganden är idag starkt ifrågasatta, som t.ex. av zoologen Patrik Lindenfors i hans populärvetenskapliga bok *Det kulturella djuret. Om människans evolution och tänkandets utveckling*.¹³⁸ Evolutionsteoretikern Steven Jay Gould och biologen Richard Lewontin menar till exempel i en berömd artikel 1979, att många egenskaper kan ses som biprodukter till evolutionen och behöver inte i sig var adaptiva, och jämför med svicklarna i Markuskyrkan i Venedig, de ”överblivna” utrymmena mellan de bärande valven, som är så vackert dekorerade med mosaiker. Detta, menar Goulds och Lewontins meningsfränder, kan vara fallet också med människans attraktion till konsterna, den kan vara en egenskap som ursprungligen utgjort en anpassning till något annat, och mer att betrakta som en biprodukt, en tillfällighet.¹³⁹

Avslutande reflexioner

Evolutionpsykologin är i den form den hade under slutet av 1900-talet, som jag har uppfattat det, mer eller mindre överspelad.¹⁴⁰ Detta innebär, som jag tidigare nämnt, inte att vi skall utesluta att en del av våra mentala egenskaper kan vara, och sannolikt är, genetiskt ärftliga.¹⁴¹ Men därifrån är det en lång väg till kunna veta något om uppkomsten av dessa egenskaper.

Neurovetenskapen har också, tillfälligt kanske, hamnat i någon mån vid vägs ände i den estetiska ansatsen. Dels är svårt att veta vad de olika aktiva områdena i hjärnan representerar för tankar och upplevelser, dels för att man måste ge Rampley och Seel rätt när de menar att de data man kan få fram ändå bara motsvarar en omformulering av vad man redan förstått intuitivt eller genom psykologisk forskning. Trots dessa väsentliga invändningar är det ändå, tycker jag, fascinerande att se ett möjligt korrelat i hjärnan till subjektiva upplevelser, och att de stämmer överens med typen av upplevelse en försöksperson rapporterar om. Speciellt gäller det förstås upptäckten att inaktiveringen av *default mode network* uteblir när en betraktare blir särskilt starkt berörd av ett konstverk, och upptäckten av ett annat nätverk i hjärnan (fram till nyligen kallat *salience network*) som har ett slags omkopplande funktion för andra nätverk, inklusive DMN – ett möjligt korrelat till Gumbrechts intuition om ”oscillation”

¹³⁷ Segerstråle, 2000. Denna bok är en mycket omfattande, och uppenbart partisk, redogörelse för den vetenskapliga strid med politiska övertoner som kallades *The sociobiology debate*.

¹³⁸ Lindenfors, Patrik, *Det Kulturella Djuret: Om Människans Evolution Och Tänkandets Utveckling*. Ordfront, Stockholm 2019, 88-90.

¹³⁹ Gould, S. J. & Lewontin, R.C., ”The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: A Critique of the Adaptionist Programme.” *Proceedings of the Royal Society of London, Series B, Vol. 205, No. 1161 (1979)*, s. 581-598. En sådan egenskap brukar kallas en *exaptation*.

¹⁴⁰ En översikt över kritiken mot evolutionpsykologin finns i: Downes, Stephen M., ”Evolutionary Psychology”. I *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, redigerad av Edward N. Zalta, Fall 2018. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2018. Opaginerad. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/evolutionary-psychology/>. Hämtad 2020-05-18.

¹⁴¹ I en intervju säger den svenska neurovetaren Bo Melin att det är en vanlig uppskattning att 30-50% av ”personligheten” är genetiskt ärftlig. Experten: Så mycket av din personlighet är medfödd. SVT nyheter 2017-10-21. <https://www.svt.se/nyheter/vetenskap/experten-sa-mycket-av-din-personlighet-ar-medfodd> Hämtad 2020-05-28.

mellan förståelse och närvaro. Just dessa kopplingar mellan de här två nervcellsnätverks funktion och filosofernas intuitioner har jag inte sett göras i litteraturen.¹⁴²

¹⁴² Jag hänvisar till avsnitten om neuroestetik i kapitel 2 och tidigare i detta kapitel för referenser.

Kapitel 4: Konstvetenskap och museologi.

Om man undantar texter i angränsande områden som studerar film, teater, performance, och museets praktiker, så är det få publikationer inom konstvetenskap, åtminstone på svenska och engelska, som explicit tar upp begreppen närvaro eller estetisk närvaro. Men i det ökade intresse för de fenomenologiska aspekterna av konst som visats sedan 1900-talets sista decennium finns, ibland utsagt, en medvetenhet om fenomenet. I denna uppmärksamhet mot konstverket som objekt, ligger insikten att det är fråga om ting som har en förmåga att beröra oss. De texter av konstvetare som jag tar upp här, är valda för att de lyfter den ordlösa och berörande sidan av konsten, och för att de har synpunkter på hur de institutioner som förmedlar konsten till en intresserad allmänhet, konstvetenskapen och museerna, förhåller sig till den.

Det är först tre böcker av konsthistoriker, två amerikanska och en svensk: Michael Ann Hollys *The Melancholy Art*, James Elkins *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, och Margaretha Rossholm Lagerlöfs *Det visar sig. Estetisk mening i bildkonst från nutiden och det nära förflutna*.¹⁴³ Därefter skall jag presentera några texter som på olika sätt tar upp frågor om närvaro och estetik på museet: *Museets nærvær*, av den danske konsthistorikern Theis Vallø Madsen, sedan återigen Elkins *Pictures & Tears*, och till sist en bok som ser estetiken mer som ett politiskt redskap, Carol Duncans *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*.¹⁴⁴

Tre konstvetares reflexioner om närvaro och berörande upplevelser av konst

Temat i Michael Ann Hollys (f. 1944) bok *The Melancholy Art* är ett förhållande som författaren finner utmärkande för konsthistorikerns praktik, nämligen att föremålen inte bara kan bära på en dold semantisk information som skall utvinnas, utan att de också har en ordlös närvaro, en i nuet och i en svunnen tid. Insikten om att vi inte längre kan veta vad ett konstverk en gång har förmedlat, vare sig i form av betydelse eller upplevelse, ser hon som en grund till konsthistoriens ofrånkomliga ”melankoli”.¹⁴⁵ Medvetenhet om detta är något som Holly saknar i mycket av det som skrivs av konsthistoriker. Hon upplever en brist på förundran, detta som ligger utanför själva forskandet. Men det finns några författare kan förmedla detta:

Why do some writers on visual art manage to convey a certain lyrical awareness in their very words [...] about the sting that historical works of art can sometimes deliver?¹⁴⁶

Det vi möter i ett sådant ögonblick är det förgångnas levande, pulserande liv efter detta.¹⁴⁷ Holly tror att det är vår vetenskapliga inställning som tagit bort tingens levande själ:

¹⁴³ Holly, Michael Ann, *The Melancholy Art*. University Press, Princeton 2013, Elkins, James, *Pictures & Tears: a History of People Who Have Cried in Front of Paintings*. Routledge, New York 2001 och Rossholm Lagerlöf, Margaretha, *Det visar sig: estetisk mening i bildkonst från nutiden och det nära förflutna*. Nordic Academic Press, Lund 2018.

¹⁴⁴ Vallø Madsen, Theis, ”Museets nærvær; et forsøg på at kortlægge dét, der ikke kan kortlægges”. *Nordisk museologi*, nr 1 (2017): 106–122 och Duncan, Carol, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Routledge, Re Visions. London; New York 1995.

¹⁴⁵ Holly, 2013, s. xi-xii.

¹⁴⁶ Holly, 2013, s. xii.

¹⁴⁷ Holly, 2013, s. xiii.

No matter how tangled and well-researched the web of words of those who write about art weave around a past work, something about it will always and forever resist capture. Its very autonomy ensures the pictorial that it will forever escape, even defy, textual delineation. Art historians know it, we feel it, but we choose very often to ignore it in the face of other kinds of knowledge.¹⁴⁸

Med stöd av citat från Heidegger och Nietzsche menar Holly att det finns en motsättning mellan vetenskap och upplevelse:

“Art-historical study makes the works the objects of a science... in all its busy activity do we encounter the work itself?” The manipulations and maneuvers of any study bear the threat of stripping the material work of art of its awe, its effect, its “strangeness and astonishment” in Nietzsche’s terms, no doubt the reason why *still art still* matters in the first place. (originalets kursivering).¹⁴⁹

Holly har noterat diskussionen om närvaro, och om motsatsparen närvaro och betydelse (*meaning*), affekt och effekt, fenomenologi och hermeneutik. Hon väljer dock hellre tropen melankoli för denna motsättning som är så påtaglig för henne som konsthistoriker.¹⁵⁰ Och det är inte bara äldre konst som är svår att nå med ord: ”Writing of any sort pushes the raw phenomenological experience further and further into the background.”¹⁵¹ Bokens tyngdpunkt ligger egentligen inte på det fenomenologiska som sådant, utan, som hon poängterar än en gång i slutet av boken, den handlar om melankolin, vemodet över att bara delvis kunna rädda konstverken, dessa ”vackra föräldralösa barn” från att ”dö”. Att våga visa öppen förundran över det vi inte kan veta, till och med över det vi inte kan se, skulle kanske kunna befria författare från professionalitetens tunga kedjor, säger Holly. Det borde vara möjligt om man spelar på två strängar samtidigt, en större (*major*), berättande, analytisk och förklarande, en mindre (*minor*) som alltid löper under denna och förmedlar affekt och känslor.¹⁵²

Holly nämner att hon undrat varför esteter som Ruskin och Pater alltid har brukat avfärdas av seriösa konsthistoriker. Just i deras känslomässiga sätt att beskriva konsten ser hon i stället en inspiration. Ett poetiskt språk ser hon som en möjlig väg att ge nytt liv åt konstverken, de ”föräldralösa barnen”.¹⁵³

Ett liknande ärende har den amerikanske konsthistorikern James Elkins (f. 1955) i boken *Pictures & Tears. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings* från 2001. Här reflekterar Elkins över de svar han fick på en enkät han skickat ut till kollegor, där han frågade om de någonsin blivit rörda till gråt av en målning, och bad dem att beskriva sin upplevelse. Han fick över fyrahundra svar.¹⁵⁴ Texten utvecklas till en historisk tillbakablick på temat känslor och konst, och avslutas med en serie råd för mer emotionella möten med målningar i dag. Vad Elkins vill belysa är bristen på emotioner i vårt förhållande till konst idag, det han upplever som ”our nearly perfect tearlessness”.¹⁵⁵ Även om han absolut inte vill vara utan kunskapen om verkens detaljer och historia, så menar Elkins att de har något utöver detta, en intensitet:

¹⁴⁸ Holly, 2013, s. xiv.

¹⁴⁹ Holly, 2013, s. xvi-xvii

¹⁵⁰ Holly, 2013, s. xxi.

¹⁵¹ Holly, 2013, s. 5.

¹⁵² Holly, 2013, s. 132. Holly tänker nog också på den musikaliska betydelsen av *major* och *minor*.

¹⁵³ Holly, 2013, s. 64. Man kan jämföra med hur Amelia Jones förhåller sig till Ruskin (se kapitel 3).

¹⁵⁴ Elkins, 2001, s. x-xi.

¹⁵⁵ Elkins, 2001, s. xi.

[...] paintings can also work differently, in a way that isn't easily put into words, that slides in and out of awareness, that seems to work upward toward the head from somewhere down below: a way that changes the temperature of your thinking instead of altering what you say.¹⁵⁶

Varför är vår tid så distanserad? undrar Elkins. Särskilt under medeltiden och 1700-talet var starka känslor istället något som förväntades. Vi kan inte veta exakt hur gamla tiders människor kände, medger han, "[b]ut we can be sure there were people back then who would have thought it was fundamentally eccentric, naive, or misguided to look at a painting and feel nothing".¹⁵⁷ Modernismens konst, däremot, har inte bett om några starka känsloreaktioner, menar Elkins, den kom under 1900-talet att handla mest om sig själv som konst, och den har blivit alltmer intellektuell. Den anspelar på filosofi, historia, politik, genusvetenskap och psykoanalys. Allt detta leder ofrånkomligen, menar Elkins, till att den avlägsnar sig alltmer från känslornas sfär.¹⁵⁸

En av dem som svarade på Elkins enkät, en Mary Muller, gjorde en reflexion som är intressant med tanke på vad några andra av mina källor säger om starka estetiska upplevelser:

[...] I think people cry at paintings because of a sense of recognition, even if they have never seen the pictures before. There is a sudden total identification, which makes time stand still and city noises hush, and makes one dwell within the picture – at least as long as one doesn't attract the attention of other visitors or guards. It is the recognition of something similar, the experience of being part of it, and maybe even a feeling of grace, a moment of unforgettable happiness.¹⁵⁹

Upplevelsen av identifikation går igen bland annat hos Seel¹⁶⁰ och antyds även i artiklarna om *default mode network*. Och att sätta denna typ av upplevelser i samband med något religiöst, som nåd, är något som till exempel George Steiner gör. Och konsthistorikern Michael Fried, när han i en artikel skriven redan på 1960-talet talar om *presentness* i en betydelse som knappast skiljer sig från innebörden i estetisk närvaro, ser också detta tillstånd som en nåd. Elkins är inte främmande för att man känna så inför konst.¹⁶¹ Denna intensiva närvaro, eller om man vill, nåd, har kritiker satt ord på på många olika sätt: empati, det numinösa, verkets aura, det kusliga, gåtan, objektet... Elkins ser detta som olika sätt att undvika religiösa ordval. Men upplevelsen liknar på många sätt det som människor i alla tider har sagt sig uppleva i religiösa sammanhang.¹⁶²

Elkins nämner olika saker som kan vara hinder för ett mer känslomässigt förhållande till konst idag. Akademiker har dead-lines, de har bråttom, man hinner inte involveras i en bild. Också förväntningar om att vara expert kan hindra mer subjektiva beskrivningar, som kan kännas oprofessionella.¹⁶³ Han berättar i boken i detalj om sin egen starka gripethet som ung tonåring framför en målning, *Den helige Franciskus extas* av Giovanni Bellini på Frick Collection i New York, och hur målningen har förlorat sin magi sedan han blivit yrkesverksam konsthistoriker och fått veta diverse krassa fakta om målningen.¹⁶⁴ Slits konstverken ut av att utforskas? Kanske är det så, tror Elkins, men inte nödvändigtvis. De råd Elkins vill ge till andra konsthistoriker handlar om att även akademiker måste få ha favoriter

¹⁵⁶ Elkins, 2001, s. x.

¹⁵⁷ Elkins, 2001, s. 163.

¹⁵⁸ Elkins, 2001, s. 163.

¹⁵⁹ Elkins, 2001, s. 179; 251.

¹⁶⁰ Seel, 2000/2005, t.ex. s. x; 31; 146.

¹⁶¹ Elkins, 2001, s. 179. Steiner, 1989, s. 218-232; Fried, 1967/1998, s. 165-166.

¹⁶² Elkins, 2001, s. 180-181.

¹⁶³ Elkins, 2001, s. 208.

¹⁶⁴ Elkins, 2001, s. 74-108. Den unge Elkins fascinerades av det blågröna nattliga skenet över bergslandskapet och de underligt formade plantorna, Franciskus bakåtkastade huvud, och att allt liknade hans hemtrakt i *upstate* New York. När han i vuxen ålder fick veta att delar av målningen sågats bort, försvann all magi.

grundat på egen känslomässig upplevelse, och att man *skall* låta sig hypnotiseras av målningar. Detta är också i högsta grad konsthistorisk kunskap. Efteråt kan man fundera på vad upplevelsen innebar, och, tror Elkins, något av det kan stämma med vad människor vid den tiden kände. Det är fel, menar han, att avvisa sådana reaktioner som ohistoriska. Även en akademiker måste tillåta sig att i sin fantasi låta en målning bli levande och att bli förälskad i den. Att bara veta hur människor en gång reagerat räcker inte, tycker Elkins, för att göra bilden rättvisa måste man ha försökt känna själv. Men att förmedla detta är förstås inte alltid lätt: ”History is important, but it is only part of what pictures are – the easy part.”¹⁶⁵

Att inta ett öppet och förutsättningslöst förhållningssätt till objekten, på liknande sätt som det Elkins beskriver, är kärnan i det Margaretha Rossholm Lagerlöf (f. 1943) tycks vilja föra fram med boken *Det visar sig. Estetisk mening i bildkonst från nutiden och det nära förflutna* från 2018. Precis som i den tidigare boken *Inlevelse och vetenskap* är det tolkningens problem hon ger sig i kast med. Och precis som i denna hävdar hon att den subjektiva upplevelsen är en omistlig komponent i en tolkning. Denna gång har Rossholm Lagerlöf tagit sig an enbart konst från de senaste decennierna, verk som hon ett flertal gånger studerat på plats på Galleri Magasin III (och i ett fall utomhus i stadsmiljö) i Stockholm. Betoningen ligger liksom i förra boken på inlevelse, på spänningen mellan det subjektiva och det som kan dokumenteras, mellan upplevelsen framför verket och den nedskrivna tolkningen. Teorin om olika betraktarroller från den förra boken är kvar, men mindre formaliserad. Det viktiga är att tolkarens roll är mer krävande än rollen som enbart betraktare, tolkarens roll är professionell och kan utsättas för kritik.¹⁶⁶ Som tolkare får man ”dela upp sig”, så att man i fantasin har en ”dubbelgångare”, en tänkt samtalspartner som intar en mer analytisk roll.¹⁶⁷

I den nya boken kommer Rossholm Lagerlöf oftare in på det omedelbara och intensiva i upplevelsen av konst, och hon använder också flera gånger termen närvaro. Starka upplevelser av bildkonst, menar hon, ”öppnar för intrycket att verken är angelägna, närvarande och pågående – likt händelser som visar, avslöjar och ställer in siktet mot oväntade perspektiv och nya horisonter.”¹⁶⁸ Dessa erfarenheter påverkar ofrånkomligen tolkningen, och måste få göra det. Vid sådana tillfällen händer det att – den mer analytiskt tänkande – ”dubbelgångaren”

lämnar sin plats och försvinner – i ögonblick då den estetiska reflexionen övergår i ett stadium av ”skådande” och fullkomlig förståelse. Det är få ögonblick, som i upplevelsen kan tänjas ut, när meningsbyggandets spel hejdas och istället blir som en total uppenbarelse.”¹⁶⁹

Rossholm Lagerlöf beskriver här en upplevelse som i mycket liknar det som filosoferna i kapitel 1 kallar närvaro, eller estetisk närvaro, och ”dubbelgångarens” sorti kan inte tolkas som annat än som ett exempel på samma sorts ”oscillation” mellan förståelse och närvaro som den Gumbrecht beskriver i *Production of Presence*. Visserligen upplever hon ”fullkomlig förståelse” just i det hänfödda tillståndet, men det är nog mer en fråga om vilken betydelse man lägger i ordet förståelse.

Det blir tydligt för mig att Rossholm Lagerlöf eftersträvar en hållning av ”välvillig” tolkning, som liknar de idéer om förståelsemöjligheter mellan paradigm, som den filosofen Donald Davidson för fram i den essä jag tidigare nämnt.¹⁷⁰ Hon accepterar verket som det framstår

¹⁶⁵ Elkins, 2001, s. 214.

¹⁶⁶ Rossholm Lagerlöf, 2018, s. 11.

¹⁶⁷ Rossholm Lagerlöf, 2018, s. 22.

¹⁶⁸ Rossholm Lagerlöf, 2018, s. 24.

¹⁶⁹ Rossholm Lagerlöf, 2018, s. 22.

¹⁷⁰ Davidson, 1974/2004, s. 177-191; 190.

och försöker leva sig in i det, och ”förvandla sitt jag” på dess villkor.¹⁷¹ Hon återkommer ofta till den ordlösa karaktären hos det visuella, men värjer sig mot tanken att en översättning till språket skulle vara omöjlig. Liksom i sin förra bok är Rossholm Lagerlöf skeptisk till alltför mycket teoretiserande, som hermeneutikens tendens att se konstverket som en ”text” och semiotikens sätt att se ”alla tänkbara intentionella uttryck [som] jämställda, i rena oppositioner, som om de vore datorgenerade”.¹⁷² I sådana teorier, menar hon,

är lösningen reduktion: ”text” eller ”tecken” banar väg för likhet i den teoretiska apparaten, i kontakten mellan teori och objekt. Främmande föremål med en störande karaktär av att vara mångdimensionella och föränderliga undgår uppmärksamhet inom teorierna. De lämnas gärna utanför det analytiska språket, eller delas upp och uppmärksammas för de egenskaper som går att processa genom likheter.¹⁷³

Detta ”främmande” och ”mångdimensionella” vill Rossholm Lagerlöf nå med hjälp av förutsättningslös inlevelse, utan annan teoretisk styrning än de idéer hon utvecklat om att betrakta och leva sig in. ”Det finns”, menar hon, ”en utmanande skillnad mellan antingen- eller i tolkningsteori och både-och i konstverken.” Och: ”Verken kan representera en ideologi eller en epok, men som uttryck är de samtidigt ensamma vart och ett.”¹⁷⁴

Likheterna mellan hennes tankar om konst och konstbetraktande och det som redovisas i uppsatsens tidigare kapitel är fler och överraskande. Här finns också tankegångar som snarast är evolutionspsykologiska. Rossholm Lagerlöf menar att de förmågor vi använder för att förstå bildkonst måste ha en bakgrund i ”[f]örmågor och förståelse av tecken [...] som har drag av ursprungliga situationer i mänsklighetens äldsta tider.”¹⁷⁵ För våra avlägsna föregångare var det, precis som för den som vill förstå konstverk idag, viktigt att kunna ha en

precis uppfattning: förståelse av varifrån en effekt kommer, från vilket material eller substans, av avstånd och riktningar, av effekter och ljusförhållanden, av impulsen att förflytta sig eller ta skydd, av orientering i plats och djup, av illusionens chockverkan, av fysisk närvaro, av tyst förståelse mellan spårare och förståelse av tecken som syftar direkt på föremål.¹⁷⁶

Och i dessa förmågor från en avlägsen tid ser hon ett stöd för att subjektiva tolkningar inte är irrelevanta, utan att de kan uppfylla en sorts sanningskrav:

Jag tänker på bildkonst som förknippad med forntida rester av medvetande. Det är som om bildkonst kunde bära med sig minnen av teckensystem, där ord och bilder (tillsammans med toner och rytmer) var mer förbundna och hade olika värden och betydelser som har förlorats eller blivit halvt om halvt omedvetna under miljontals år.¹⁷⁷

Det vi ser i bildkonst kan därför upplevas både klart och oklart samtidigt. Dessa paradoxer har i sig ett värde, menar Rossholm Lagerlöf, eftersom de ”för med sig kunskap, fast den döljer sig i en tankeform som för den tänkande sluter sig i gåtfullhet”.¹⁷⁸

Liksom i sin förra bok brottas hon med frågan om det vetenskapliga, frågan om subjektivitet i tolkningar är detsamma som total relativitet eller om man ändå kan tala om ett sanningskrav.

¹⁷¹ Rossholm Lagerlöf, 2018, s. 25; 154; hennes beskrivning stämmer påfallande väl med vad Martin Seel säger, Seel 2014, 279-280.

¹⁷² Rossholm Lagerlöf, 2018, s. 160-161.

¹⁷³ Rossholm Lagerlöf, 2018, s. 162;

¹⁷⁴ Rossholm Lagerlöf, 2018, s. 162; 156.

¹⁷⁵ Rossholm Lagerlöf, 2018, s. 158.

¹⁷⁶ Rossholm Lagerlöf, 2018, s. 158.

¹⁷⁷ Rossholm Lagerlöf, 2018, s. 164.

¹⁷⁸ Rossholm Lagerlöf, 2018, s. 164.

Hon stannar vid en idé om en kunskapssyn när det gäller konstverk, inspirerad av Platon, om att man genom

ett tänkande som inte primärt är baserat på logik, utan på vittnesrollen och på förutsättningen att verkets mening visas eller uppenbaras i växelspel av iakttagelser. Denna platonska väg, som också följdes inom symbolismen, leder inte bort från sanningskrav. Den leder till ett erkännande av en inre reflexion och intuition, och till föreställningen att man kan ”se” konstverket visa sig och sin meningsstruktur.

Betraktaren är det privilegierade vittnet eller observatören, med reaktioner och insikter från djupet av mänsklig existens och historia.¹⁷⁹

Rossholm Lagerlöf talar här om det subjektiva, om ”vittnesrollen”, och inte specifikt om ”estetisk närvaro”. Men jag menar att det är tydligt av det hon skriver tidigare i boken, att hon i det subjektiva inkluderar denna sorts upplevelse, som helt uppenbart har en central roll i hennes tänkande om tolkning av konst.

Närvaro i museet

Åtskilligt har på senare tid skrivits om närvaro inom museologin.¹⁸⁰ Man kan också, som jag själv gjort, notera en ”närvarotrend” när det gäller hur föremål på museer idag visas, som till exempel på Göteborgs Stadsmuseums medeltidsavdelning eller på textilmuseet i Borås, där man strävat efter att levandegöra miljöer i medvetna scenografiska arrangemang, som också kan innefatta inspelade ljud. Åtminstone i dessa två fall har det dock skett på bekostnad av synliga faktauppgifter om de utställda föremålen.

Av de texter jag hittat inom detta område kommer bara en minoritet från konstvetenskapen. En av dessa är en artikel av den danske konsthistorikern Theis Vallø Madsen (f. 1980). Inspirerad av bland andra Hans Ulrich Gumbrechts *Production of Presence*, har Vallø Madsen gjort vad man kan kalla ett ”närvaroexperiment” genom att framställa en alternativ plankarta över ett museum i en mindre dansk stad, med markering av platser och områden i och utanför byggnaden som kan vara särskilt väl ägnade för upplevelse av närvaro.¹⁸¹ Det som intresserar mig i hans artikel är främst de reflexioner han gör om närvarobegreppet i förhållande till museers praktik.

Vallø Madsen påminner om att vad närvaro innebär, åtminstone med den betydelse Gumbrecht lägger i begreppet, kan man bara ha en intuitiv uppfattning om, eftersom själva upplevelsen suddas ut i det ögonblick men försöker analysera den. Att teoretisera närvaro eller forska om det menar han därför egentligen är konstraintuitivt, men kanske ändå inte utsiktslöst. Det kan kanske tydliggöra var och hur närvaroteori kan bidra till museologin och

¹⁷⁹ Rossholm Lagerlöf, 2018, s. 166.

¹⁸⁰ Bjerregaard, Peter, ”Dissolving objects: Museums, atmosphere and the creation of presence.” *Emotion, Space and Society* 15 (2015): 74-81. <https://www.sciencedirect.com.ezproxy.ub.gu.se/science/article/pii/S1755458614000334> Hämtad 2020-05-27; Söderqvist, Thomas, Adam Bencard, och Camilla Mordhorst. ”Between Meaning Culture and Presence Effects: Contemporary Biomedical Objects as a Challenge to Museums”. *Studies in History and Philosophy of Science* 40, nr 4 (2009): 431–438. <https://www.sciencedirect-com.ezproxy.ub.gu.se/science/article/pii/S0039368109000740> Hämtad 2020-05-27; Clelland Gray, *Philosophical reflections on the pedagogy of the art museum: Toward an experiential practice*. PhD thesis, School of Historical and Philosophical Studies, University of Melbourne, Melbourne 2017; Winner, Ellen, ”Emotions in the Art Museum: Why Don't We Feel Like Crying?” i Winner, Ellen, *How Art Works: A Psychological Exploration*. Oxford University Press, 2018. Ibland används i dessa museologiska texter andra begrepp, som ”atmosfär”, som får anses vara näraliggande.

¹⁸¹ Vallø Madsen, Theis, ”Museets Nærvær: Et Forsøg På at Kortlægge Dét, Der Ikke Kan Kortlægges.” *Nordisk Museologi*, no. 1 (2017): 106-22.

till en bredare diskussion om museets roll i samhället.¹⁸² Författaren räknar upp olika förhållanden i ett museum som kan påverka möjligheterna för närvaroupplevelser att uppstå: hur föremålen arrangeras, ljussättning, variation som ger överraskningseffekter, lokalernas öppenhet eller intimitet, och hur man kan låta lokalernas utformning styra besökarnas förflyttning inom museet, till exempel hur lång tid det känns bekvämt att stanna och betrakta. Vallø Madsens hypotes är att de ordlösa upplevelserna i ett museum inte bara är upplevelser för sin egen skull utan att de också påverkar förståelsen av museet.¹⁸³ Med stöd hos den finske arkitekten Juhani Pallasmaa och den franske fenomenologen Maurice Merleau-Ponty vill Vallø Madsen betona att närvaroupplevelsen kan gynnas av synsinnets kroppslighet och dess multisensoriska sida, till exempel haptiskt seende, det vill säga att man kan uppleva det man ser också som en känselösa känselförnimmelse. Vallø Madsen betonar, att även om det som Gumbrecht säger måste ske en pendling mellan två sinnestillstånd, kognitiv förståelse och ordlös närvaro, så behöver museet i sina presentationer inte nödvändigtvis välja mellan dessa. Museer skall inbjuda till reflexion över nutid och gången tid, och då behövs båda sätten att närma sig en utställning. Närvaroteori – eller närvarostudier, som Vallø Madsen föredrar att säga – bör inte låta sig definieras negativt, som en motsats till till exempel modern informationsteknologi. Närvarofenomenet är inte heller automatiskt en odelat positiv princip för ett museum, och det bör inte oreflekterat ses någon ny, vag, ”vändning” bara för att det är något som vi känner att tycker om.¹⁸⁴

Elkins har i *Pictures & Tears* en del synpunkter på hur konst presenteras i museer. Till exempel tycker han att museer idag (boken utkom 2001) med sina informationsskyltar, *audio-tours* och videor bara ger torr information och inte låtsas om några känslor. Man får nästan ingen vägledning i att verkligen möta verken, menar han.¹⁸⁵ Men han är osäker om vad det bästa alternativet kan vara, förutom att det kan löna sig att anstränga sig när man besöker ett konstmuseum. I slutet av boken ger han läsaren handfasta råd för museibesöket, till exempel att man bör gå till museet ensam, inte försöka hinna med allt på en gång, utan ta ordentligt med tid på sig med de verk man ser på, att man bör undvika verk där många andra besökare samlats och så vidare. Man måste koncentrera sig, släppa andra tankar, och, som han säger, vandra över ”bron” till konstverkets värld. Och man skall komma tillbaka och titta flera gånger.¹⁸⁶ En förutsättning för optimal upplevelse vore kanske att varje målning fick ett eget rum och att besökarna bara fick komma in en i taget, funderar Elkins.¹⁸⁷

I en helt annan anda skriver Elkins kollega Carol Duncan om museet och de estetiska upplevelserna där, i boken *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* från 1995, en text som får de föregående att framstå som politiskt naiva. Duncan blickar tillbaka till den epok då de stora palatsliknande konstmuseerna öppnades för allmänheten, först i Europa under 1800-talet, och något senare i U.S.A. Här är det ett sociologiskt och politiskt perspektiv som styr över narrativet. Hennes ärende är att undersöka glappet mellan vad museer ”säger att de gör, och vad de gör utan att säga det.”¹⁸⁸ Jag kommer främst att beröra inledningen och den första essän, ”The Art Museum as Ritual”.

¹⁸² Vallø Madsen, 2017, s. 107.

¹⁸³ Vallø Madsen, 2017, s. 112.

¹⁸⁴ Vallø Madsen, 2017, s. 120.

¹⁸⁵ Elkins, 2001, s. 207.

¹⁸⁶ Elkins, 2001, s. 210-212.

¹⁸⁷ Elkins, 2001, s. 142.

¹⁸⁸ Duncan, 1995, s. 4.

Museerna tjänade från början den borgerliga nationalstatens ideologiska behov, konstaterar Duncan. Och inom dessa nya sekulära katedraler föreskrevs, och gäller fortfarande, särskilda ritualer, som att vara tystlåten, föra sig på ett behärskat sätt, följa en bestämd rutt och begrunda de utställda sakerna lagom länge. Rätt uppförande på museet blev en klass- och identitetsmarkör. Ritualen är också inbyggd i museets arkitektur och inredning och i verkens placering.¹⁸⁹ Mycket har genom åren förändrats, även idéer om hur samlingarna skall presenteras. Det har pendlat mellan å ena sidan det ”bildande” eller ”uppfostrande” (*educational*) museet, och å den andra det ”estetiska” museet. Men båda dessa inriktningar, även när de ibland är kombinerade, gör i lika hög grad museet till en plats för ritualer, och båda ”genererar lika mycket ideologi”. Duncans hållning kan sägas representera en variant av den ”sociologiska” typ av kritik mot estetiken, som Wallenstein talar om i föregående kapitel, men hon reserverar sig något och menar att det som konstmuseer står för inte helt och hållet kan reduceras till sociologiska kategorier i Bourdieus anda, det är mer komplext än så. Det är emellertid inte konstverken i första hand hon vill tala om, utan museerna som ”rituella artefakter”, och platser för makten att ”förverkliga sitt begär att framstå som vacker, naturlig och legitim”.¹⁹⁰

Poängen med att ha med Duncans text här är den roll hon låter estetiken spela i sin berättelse om museets ritualer. Dessa ritualer, inte olika vandringen mellan bönestationerna i en katedralers ambulatorium, har understötts av dem som satte det sköna främst, som den tidigare chefen på national Gallery i London, Kenneth Clark, som Duncan citerar:

The only reason for bringing together works of art in a public place is that ... they produce in us a kind of exalted happiness. For a moment there is a clearing in the jungle: we pass on refreshed, with our capacity for life increased and with some memory of the sky.¹⁹¹

Skönheten, den estetiska upplevelsen, får här spela rollen av den samhällsbevarande maktens redskap. Jag kan inte tolka Duncan här på något annat sätt än att hon räknar det estetiska till det socialt och kulturellt konstruerade. Någon ”naturlig” attraktion till det sköna eller sublimes finns inte för henne, ”naturlig” är ju ett av de adjektiv Duncan tidigare räknade upp, som hon menar betecknar sådant som makten använder för att dölja sina egentliga avsikter.¹⁹²

Under olika tider har betoningen i museerna lagts än på det informativa, eller som Duncan menar, det uppfostrande, och än på det estetiska, och hon menar att den senare utformningen fått en starkare ställning under 1900-talets gång. Hängningarna har blivit glesare så att objekten isolerats för den estetiska kännarens koncentrerade blick och så att andra innebörder trängs bort som irrelevanta.¹⁹³

Som jag uppfattar det, kan det estetiska, som tycks i Duncans och andras ögon vara befläckt av att bli hyllat av konservativa män från samhällets kulturella elit, bara ges denna roll som ett verktyg för det bestående, om man förnekar mänsklig natur. Och eftersom maktordningen och klassamhället inte kan förnekas, blir den estetiska upplevelsen, genom något slags cirkelbevis, bara just ett verktyg, en konstruktion. Estetiken har i denna världsbild så att säga hamnat i ”politisk fångenskap”, ungefär detsamma som händer i essän av Amelia Jones i föregående kapitel.

¹⁸⁹ Duncan, 1995, s. 2-4; 8; 12.

¹⁹⁰ Duncan, 1995, s. 5-6.

¹⁹¹ Duncan, 1995, s. 13. Citatet kommer från Clark, Kenneth, ”The Ideal Museum”, *Art News*, January 1954, vol. 52, s. 29.

¹⁹² Duncan, 1995, s. 6.

¹⁹³ Duncan, 1995, s. 17.



*Fig 2.*¹⁹⁴

Något andfådd ser jag plötsligt bilden

Steltnar till och försvinner in bland

Linjer, konturer, böjligt skurna, som av Cassatt eller Modigliani

Fjäderlätta

Och samtidigt som ristade skårer mellan dämpat lysande ytor i jordnyanser

Och med kraftlinjer i spår av grova penselborst, kraftlinjer i skeva klänningsaxlar

Krafter, som drar i mig, och drar i flickans jag, drar i hennes stora uttråkade ögon,

Ut, bort från sittningen för tant Helena –

Så väcks jag upp, och bilden dör

¹⁹⁴ För en traditionell bildtext och kommentar, se s. 51.

Avslutning

En summering: förklarande och förstående läsning

Vad har då denna exposé gett oss? Förhoppningsvis en ökad förståelse och acceptans för vad dessa olika röster säger om den estetiska upplevelsen och estetisk närvaro. Att detta med hänryckning, förälskelse och rysningar vid åsynen av ett konstverk inte kan utelämnas om bilden av ett konstverk skall bli fullständig, trots att det är något ganska banalt och till synes utanför intellektets räckvidd.

Min första frågeställning gällde det eventuella värdet av ett bredare perspektiv på fenomenet estetisk närvaro. Framför allt gäller det texterna från det biologiska området, och viss mån också de filosofiska textar jag tagit upp, som kan sägas representera ett ”bredare perspektiv” i ett konstvetenskapligt sammanhang som detta. Genom att försöka läsa texterna kritiskt med hjälp av Paul Ricœurs kritiskt hermeneutiska metod, kan förhoppningsvis en ”väl villig” läsning realiseras och ta fram fruktbara riktningar i texterna. Kanske kan detta sätt att läsa underlätta att hitta samstämmighet eller åtminstone en ”meningsfull oenighet”, och bidra till en bättre samlad bild av fenomenet. Jag har försökt referera texterna i denna anda men tänkte nu avsluta med att gå tillbaka till några av dem och tillämpa Ricœurs metod på ett tydligare sätt. Det innebär att jag dels läser på ett mer distanserat, *förklarande* sätt, dels på ett *förstående* sätt, som för Ricœur innebär att ”släppa taget och låta sig dras med”, ”följa den tankeriktning som öppnats [...] och ge sig iväg mot textens gryningsland”.¹⁹⁵

Bland de filosofiska texterna väljer jag Martin Seels artikel ”Active Passivity: on the Aesthetic Variant of Freedom”.¹⁹⁶ Den handlar om det Seel kallar om ”aktiv passivitet” inför mötet med ett estetiskt objekt, om att aktivt söka sig till ett objekt, som man sedan passivt överlämnar sig till och ger det frihet att påverka en. Denna underordning ger betraktaren själv en paradoxal frihetskänsla. Visserligen kan jag med en ”förklarande” läsning konstatera att Seel bygger på en filosofisk tradition. Han hänvisar till Adorno och andra filosofer före honom. Men den känsla jag får för textens ”tankeriktning” och var den kan ha sitt ”gryningsland”, säger mig att denna idé bottnar i en personlig och levande erfarenhet. Han talar om att ett passivt mottagande är centralt för den estetiska upplevelsen. Samtidigt är detta en av de aspekter i estetisk filosofi som dess kritiker har svårast att tolerera. Vad kan förena?

Ellen Dissanayakes bok, uppfattad på ett förklarande sätt, är en systematisk argumentation för konsternas evolutionära bakgrund, stödd på egna iakttagelser och tidigare forskning, inte bara inom evolutionspsykologi, utan också inom etologi, antropologi, neurovetenskap och empatiteori. Men läst på det förstående sättet, är boken lika mycket en appell riktad mot sin samtids dominerande diskurser inom humaniora: postmodernismen med sin relativism och, som hon upplever det, indifferens mot känslor. De bevis hon lägger fram som stöd för konstens ”naturliga” bakgrund bildar för henne norm också för dagens konst, den skall vara begriplig, medryckande, berörande, och inte bara för ett fåtal intellektuella.

Edward Vessel och medarbetare upptäckte i sin studie med hjälp av funktionell resonanstomografi (fMRI) ett inte tidigare noterat fenomen i hjärnans aktivitet i samband med

¹⁹⁵ Se inledningen, s. 4-5. I förbigående kan man slås av likheten mellan detta dubbla sätt att tolka en text, och den pendling mellan närvaro och distans i vilken Hans Ulrich Gumbrecht lokaliserar den estetiska upplevelsen (s. 15-16).

¹⁹⁶ Se s. 15.

stark estetisk upplevelse.¹⁹⁷ Ett nätverk av tusentals nervceller vars uppgift dittills hade ansetts ha att göra med introspektion, blev aktivt just när den undersökta personen såg ett konstverk som upplevdes som starkt berörande.

Här är vid första påseendet nästan bara en förklarande läsning möjlig. Men ”textens gryningsland”, med de djupare drivkrafterna bakom denna forskning och sättet att presentera den, var ligger det? I en ”förstående” läsning kan man i artikeln se en önskan hos författarna att, tillsammans med kollegor inom den neuroestetiska underdisciplinen, bidra till ökad bekräftelse och status åt hjärnforskning som rör det subjektiva och känslomässiga. Samtidigt känns fyndet av den uteblivna inaktiveringen av hjärnans ”standardnätverk” i samband med de bilder som värderats som starkast berörande, som något som på ett genuint sätt har överraskat forskarna. Fyndet tolkas av dem trots allt på ett ganska försiktigt sätt med en entusiasm som visserligen lyser igenom i rubriken (”The Brain on Art”), men som annars är ganska väl dold av en klädsam naturvetenskaplig ödmjukhet.

Av de texter som är kritiska mot estetiken och/eller den estetiska närvaron väljer jag Amelia Jones essä ”’Every Man Knows Where and How Beauty Gives Him Pleasure’. Beauty Discourse and the Logic of Aesthetics.”¹⁹⁸ För Jones tycks idén om estetiken vara falsk, något konstruerat som exkluderar det och dem som inte finner nåd hos självutnämnda (vanligen manliga) smakdomare. Men förnekar verkligen Jones estetiken? Läst på Ricœurs ”förklarande” sätt, så att säga mellan raderna, tycker jag man kan se att det estetiska är högst reellt för Jones, och att hon är mycket medveten om kraften i det. Att hon ändå tror på bilders kraft att påverka, tycker jag framgår, dels av det engagemang hon visar i sin polemik mot kritikern Dave Hickeys tes om alla människors ”direkta väg” till skönhet, och dels i den feministiska tolkning hon gör av hur bilder av kvinnors kroppar fungerat som handelsvara genom konsthistorien. Men hon visar också att hon själv kan gripas av en bild. I slutet av sin historiska genomgång tar Jones fram på ett motexempel, ett stort fotografiskt självporträtt av den svarta konstnären Renee Cox, *Yo Mama*, där konstnären med ett barn i sina armar står naken och rakryggad och möter betraktaren med trotsig blick. Jones känner sig berörd, närvarande och attraheras av bilden och kvinnan hon ser. Hon hoppas att övertyga läsaren både om de åsikter hon uttryckt om estetiken som ett manligt maktverktyg och om sin beundran för Cox bild, inte bara för dess politiska kraft utan också för dess ”skönhet” (Jones sätter ordet inom citationstecken).¹⁹⁹

Min ”förklarande” tolkning blir att det Jones upplever är estetiskt och att det hon känner inför Cox bild rentav är estetisk närvaro, bara att hon inte kan lösgöra ordet estetisk för eget bruk eftersom hon har reserverat det för den konservativa värld hon angriper. Samma ord betyder olika saker också till exempel när det gäller ”natur” och ”naturalisera”: Jones varnar för att låta ”skönhet” bli något naturaliserat,²⁰⁰ medan till exempel Dutton å sin sida menar att ett accepterande av att människan har en natur är centralt för att förstå att människor sysslar med konst.²⁰¹ Duttons text, läst på det ”förstående” sättet, kan ha sitt ”gryningsland” i erfarenheter, både egna och iakttagelser av andras, av att uppleva konstens skönhet och genialitet, en erfarenhet som för honom är för stark för att kunna tillbakavisas.

Värdet av att lyssna på mångfalden av dessa röster på ett både distanserat och inkännande sätt verkar ligga i att man kan se igenom texterna och de olika ordvalen och då upptäcka att det

¹⁹⁷ Se s. 23-25.

¹⁹⁸ Se s. 28.

¹⁹⁹ Jones, 2002/2009, s. 388-390.

²⁰⁰ Jones, 2002/2009, s. 377.

²⁰¹ Se s. 19, och Dutton, 2010, s. 29-46.

estetiska sinnet är något allmänmänskligt som överbroar disciplingränser och tillhörigheter av olika slag.

I min läsning av de tre första texterna i kapitel 4 smälter förståelse och förklaring till stor del samman. Hos var och en av dessa erfarna konstvetare finns en uttalad strävan mot att uppvärdera det personliga upplevandet, och, åtminstone delvis, en strävan bort från det reduktionistiska och begränsande som 1900-talets teorier om konst kan innebära för tolkningen.²⁰² En ”förklarande”, mer distanserad, tolkning kan förstås vara att alla tre har en bakomliggande agenda som består i att ge konstvetenskapen nytt liv, kanske till och med att bli del av en ny så kallad ”vändning”. Men något sådant framförs inte explicit, snarare betonar alla tre att berördhet bara är den ena sidan av vad vi kan få ut av konstverk. Som museimannen Theis Vallø Madsen framhåller i sin artikel skall man kanske undvika att sträva efter ännu en ”vändning” och i stället låta museet förbli en plats både för emotionella upplevelser och faktakunskaper.²⁰³

Att en större medvetenhet om fenomenet estetisk närvaro skulle kunna påverka hur konstvetare tolkar, talar om och skriver om konst tycker jag dessa exempel talar för. Och att även museernas praktiker kan påverkas visar Vallø Madsen och flera andra.

Värde och etik

Man tar kanske för givet att estetisk närvaro är något som är odelat bra. Som Martin Seel skriver, är det estetiska en tillgång i livet. Det är en upplevelse man dras till, därför är det estetiska inte intresselöst, utan ett självändamål.²⁰⁴ Det ger en förhöjd livskänsla.²⁰⁵ Det är en njutning, erkänner han efter över hundra sidor av ganska tung filosofisk utläggning om estetisk perception, uppenbarande och närvaro. “[...] only now [...] can we plainly say what a pleasure it is to perceive something in its appearing. It is a pleasure in being intuitively aware in various ways of temporary presences of life”. Följt av en för Seel karaktäristisk one-liner: “Aesthetic pleasure is a pleasure of finite existence in finite existence.”²⁰⁶

Hans Ulrich Gumbrecht ser mer instrumentellt på nyttan av den estetiska närvaron. I undervisningen i *the Arts* vill han ge studenterna en chans att uppleva dessa ”ögonblick av intensitet” inför musik, lyrik och konst.²⁰⁷ Det finns visserligen inget i sig ont eller gott i den estetiska närvaron, anser Gumbrecht, men han menar att det finns ett värde i den i och med att den kan hjälpa oss att återfå den spatiala och kroppsliga dimensionen i vår existens, ge oss tillbaka vår plats i världen, och få oss att förnimma att vi är en del av fysiska världen av ting. Detta sätt att förnimma ger, menar han, en ny sorts självreferens vid sidan av den cartesianskt färgade som varit dominerande i västerländsk kultur, den där människan är en åskådare som står framför en värld som presenterar sig som en bild.²⁰⁸ Han ser också ett värde i att ett sökande efter estetisk närvaro ger oss träning i att samla oss, ta tid på oss, och söka stillhet.²⁰⁹ Som jag redan varit inne på beskriver också Seel ett sådant liknande tillstånd av befrielse, en ”aktiv passivitet”, ett överlämnande av sig själv till det estetiska objektet. Det handlar

²⁰² Se s. 39, första citaten ur Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Det visar sig*.

²⁰³ Se s. 41.

²⁰⁴ Seel, 2000/2005, s. 28-29.

²⁰⁵ Seel, 2000/2005, s. 32.

²⁰⁶ Seel 2000/2005, s. 137.

²⁰⁷ Gumbrecht, 2004, s. 96-97.

²⁰⁸ Gumbrecht, 2004, s. 116.

²⁰⁹ Gumbrecht, 2004, s. 136-137.

alltså om att en ”träning” i att uppnå estetisk närvaro skulle berika våra liv, och att vi kanske kan bli bättre på att både möta konstverk, oss själva och andra människor på ett inkännande sätt.

Kan det estetiska leda vart som helst? Kan estetisk närvaro förleda, kan det tjäna onda syften? Var Platons och Augustinus varningar för konsterna, som Dissanyake talar om, befogade?²¹⁰

Filosofen Jonna Bornemark talar i sin bok *Det omätbaras renässans* om ”sanningserfarenhet”, ett begrepp hon lånar från Gadamer.²¹¹ Bokens huvudfokus är ”välfärdsyrkena” i skola och vård, men den handlar också om konstnärlig verksamhet och humaniora. Det vi inte kan mäta, föra in i checklistor och sätta på papper i form av ”evidens”, det vi med hjälp av erfarenhet och omdöme måste bestämma genom att bara ”känna på oss”, det har också giltighet, menar hon. Genom denna ”sanningserfarenhet”, kan vi, enligt henne, förstå vad som är bra och viktigt.

Här upplever jag att man är i ett modus som ligger nära estetiskt närvaro. Och jag tror som till exempel Gumbrecht, att dessa ”ögonblick av intensitet” varken är onda eller goda i sig. Är en upplevd ”sanningserfarenhet” alltid är pålitlig? Närvaro kan utan tvekan användas för att manipulera människor. Intensiv estetisk närvaro, som till exempel i de mer immersiva konstformerna, kan utnyttjas för att få människor att likrikta sina åsikter, eller blint underkasta sig ledare, jordiska eller hinsides. Militärparader, partidagar, massmöten. Närvaro är en realitet, en kraft, en underbar och omistlig gåva, men den måste förvaltas med omdöme. Om man förnekar det estetiska och närvaron för dess påstått oönskade effekters skull, så kommer den ändå att finnas kvar som en kraft i människor och verka under radarn, på gott och ont.

Broar eller murar?

Jag har utgått från antagandet att ökad kunskap är något i sig gott, och som en följd av det att det också ligger ett värde i att känna till andras perspektiv på ett ämne man är intresserad av, och att vara beredd att ta till sig den kunskapen. Kan det ändå finnas anledning att hålla disciplinerna på armlängds avstånd från varandra? Visst kan det finnas gränser för vad som är försvarbart att forska om. Men kan man försvara att blunda för kunskaper om biologiska förklaringar till mänsklig kultur med att det skulle leda till ”ett sluttande plan”?²¹² Är det inte bättre för alla parter att känna till vad de andra gör och föra en respektfull dialog? Är inte risken för eventuella ”sluttande plan” rentav större utan kunskaper?

Det borde gå att undvika att människor i högre utbildningar, både studenter, lärare och forskare, leds in i kunskapsmässiga och åsiktsmässiga ”korridorer” och, för att använda filosofen Donald Davidsons uttryck, hamnar onödigt långt från varandra i ”koordinatsystemet”.²¹³ Fler tvärvetenskapliga program, i stil med *liberal arts* och kognitionsvetenskap, och varför inte liknande program på gymnasierna, vore kanske ett steg i rätt riktning? Eller sidoutbildningar i biologi för humanister, eller ett humanistiskt ämne för naturvetare.

²¹⁰ Se s. 21.

²¹¹ Bornemark, 2018, 195-196.

²¹² Ett sådant argument framfördes för något år sedan i samband med en diskussion på ett seminarium under en forskardag på GU.

²¹³ Se inledningen, *Metod och teori*.

Kanske är just närvaro, och ”förstående” läsning, en nyckel här, eftersom det förutsätter mottaglighet och öppenhet. I en situation där man söker förstå något som inte finns på den egna hemmaplanen, föreställer jag mig att en förmåga till närvaro fyller en funktion, för att möjliggöra möten på ett förutsättningslöst sätt, med beredskap för att både ge och ta. Paradigmen är inte mer skilda än att översättning och förståelse är möjlig, kanske inte på det djupaste planet men tillräckligt för en ”meningsfull oenighet” som Davidson uttrycker det – eller kanske rentav enighet.

Flera gånger har jag återkommit till att de olika betydelser som läggs i begreppen verkar vara ett hinder för förståelse. Den finske filosofen Raine Ruoppa, inspirerad av filosofen John Deweys arbeten från första halvan av 1900-talet, ser nyligen i en artikel möjligheter att överbygga klyftan mellan naturvetenskap och humaniora. Detta skulle kunna ske genom en radikal omdaning av filosofins begreppssystem och göra det anpassat till en ny världsbild efter Darwin, där metafysiska begrepp ersätts av erfarenhet och upplevelse.²¹⁴ Kanske är det på en sådan väg man kan komma vidare för att få de ”två kulturerna”, eller de många kulturerna, att samverka.

²¹⁴ Ruoppa, Raine, ”John Dewey’s Theory of Aesthetic Experience: Bridging the Gap Between Arts and Sciences”. *Open Philosophy* 2, nr 1 (2019): 59–74. <https://www.degruyter.com/view/journals/opphil/2/1/article-p59.xml>
Hämtad 2020-05-26.

Tack

Jag vill tacka min handledare Alexandra Herlitz för stort engagemang och intresse, och för alla goda råd.

Tack också till Andreas Nordin för litteraturtips, och till Hannah Siegrist och Max Liljefors för tankeutbyte.

Sist men inte minst ett tack till min fru Lisbeth, för korrekturläsning, synpunkter och ett beundransvärt tålamod.

ÅS

Uppgifter om bilderna.

Fig. 1. (s. iv) Christian Albrecht Jensen (dansk, 1792 - 1870), *Sekondlöjtnant Cosmus Bornemann*, 1828, Olja på duk, 24,3 x 20 cm. Gåva av Föreningen Konstmuseets vänner i Göteborg 1980. Oljemålning. Inventarienummer GKM 2018. Bilden återges med tillstånd av Göteborgs konstmuseum.

Av museets dokumentation om detta porträtt framgår att den avbildade unge officeren var född 1809. Porträttet markerade hans befordran till sekondlöjtnant, ännu inte 19 år fyllda. Året efter följde han med ett skepp till Danska Västindien, men blev sjuk och fick avsked 1830, reste till Holländska Ostindien, köpte en plantage och gifte sig där med en holländska. Som gammal återvände han till Danmark där han dog 1880. – Jensen var en känd porträttör i Danmark.²¹⁵ Bland dokumenten finns en anteckning i dåvarande intendenten, senare museichefen Björn Fredlunds handstil:²¹⁶

N. L. Høyen kritiserade Jensens fria sätt att måla hår när konstnären ställde ut 1828: "... og håret især så forsømt, at man ofte ikke engang skulle tro det fuldendt" (cit. Knud Voss, *Guldaldermalerne*, 1976, s. 54)

Idag kan man tycka att det är allt annat än slarvigt målat. Kanske ligger porträttets magi, dess *punctum* och dess kvarvarande liv, just i håret.

Niels Laurits Høyen (1798-1870) var professor på Konstakademien i Köpenhamn. (Om Høyen, se Grand, Karina Lykke, "Guldåldern som tidsperiod. Epokens och stilbegreppets historia", i Østergaard Høgsbro, 2019, s. 39-42.)

Fig. 2. (s. 44) Helene Schjerfbeck (finländsk, 1862 - 1946), *Margareta Vind*, 1934, Olja på duk, 47,5 x 47,5 cm. Gåva av Erik och Birgit Malmsten 1982. Oljemålning. Inventarienummer GKM 2047. Bilden återges med tillstånd av Göteborgs konstmuseum.

Bland museets dokument om målningen finns en kopia av ett par sidor ur H. Ahtelas monografi *Helena Schjerfbeck* från 1953, där man kan läsa (s. 262): "Ett par trevliga modeller har hon ändå dessa år, Margareta Wind, 'hon är av finsk härstamning, och de ger mer', samt en ung flicka på 19 år, som heter Hjördis, lång och mager – 'hon har börjat måla sig, jag vill måla henne målad'." I ett klipp från G-P 30/10 1982 skriver Majvor Snare i en artikel, när tavlan skulle säljas på auktion (köparna donerade den därefter till museet): "Hon [Schjerfbeck] var vid det laget 1934, sjuttiofva år gammal och arbetade endast undantagsvis som här med en ny modell. Det mesta tog hon ur minnet eller målade på nytt med tidigare arbetens motiv [...]."

²¹⁵ Monrad, Kasper, "Konstens nya publik. Porträttmålarerna i Köpenhamn", i Østergaard Høgsbro, Cecilie (red.), *Dansk Guldålder*, Nationalmusei Utställningskatalog, 682. 2019, s. 72. Se också s. 312 i samma bok.

²¹⁶ Björn Fredlund var när tavlan inköptes intendent för de äldre samlingarna på GKM.

Litteraturförteckning.

Eftersom skillnaden mellan webb-baserad och tryckt litteratur idag inte längre är tydlig – både tidskrifter och böcker kan finnas både som tryckta och i elektronisk form på internet – så har alla poster förts till en och samma lista i bokstavsordning. Webbadress har ofta angivits även om källan ifråga också finns i tryckt form.

Barkow, Jerome H., Leda Cosmides, and John Tooby, *The Adapted Mind : Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. Oxford University Press, New York & Oxford 1995.

Barthes, Roland, *Det ljusa rummet: tankar om fotografiet*, [Ny utg.]. Alfabeta, Avesta 1980/2010.

Belfi, Amy M., Edward A. Vessel, Aenne Briemann, Ayse Ilkay Isik, Anjan Chatterjee, Helmut Leder, Denis G. Pelli, och G. Gabrielle Starr, "Dynamics of aesthetic experience are reflected in the default-mode network". *NeuroImage* 188 (01 mars 2019): 584–97. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2018.12.017>. Hämtad 2020-05-19.

Bennett, Jane, *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham, NC 2010.

Bjerregaard, Peter, "Dissolving objects: Museums, atmosphere and the creation of presence." *Emotion, Space and Society* 15 (2015): 74-81. <https://www.sciencedirect.com.ezproxy.ub.gu.se/science/article/pii/S1755458614000334> Hämtad 2020-05-27.

Björklund, Mats, *Evolutionsbiologi*. Lund: Studentlitteratur, 2005.

Blomqvist, Mikaela, "Fördummande biologism", bokrecension. *Göteborgs-Posten* 2020-04-17 <https://www.gp.se/kultur/fordummande-biologism-1.26884557> Hämtad 2020-05-26.

Bornemark, Jonna, *Det omätbaras renässans: en uppgörelse med pedanternas världsherravälde*. Volante, Stockholm 2018.

Brand, Peggy Zeglin, (red.) *Beauty Matters*. Indiana Univ. Press, Bloomington, Ind. 2000.

Bredenkamp, Horst, *Image Acts: a Systematic Approach to Visual Agency*, Walter de Gruyter, Boston 2018.

Claesson, Silwa, Hallström, Henrik, Kardemark, Wilhelm & Risenfors, Signild, "Ricoeurs kritiska hermeneutik vid empiriska studier", *Pedagogisk forskning i Sverige*, 16:1, 2011, s. 18-35. <https://open.lnu.se/index.php/PFS/article/view/1324/1169> Hämtad 2020-06-06.

Clelland Gray, Pamela, *Philosophical reflections on the pedagogy of the art museum: Toward an experiential practice*. PhD thesis, School of Historical and Philosophical Studies, University of Melbourne, Melbourne 2017.

https://pdfs.semanticscholar.org/aaf7/e7ae4b963192e018a01012f369622698e72f.pdf?_ga=2.24447098.1308036187.1590661653-1631447735.1493070723 Hämtad 2020-05-28.

Cobb, Matthew, "Why your brain is not a computer". The Guardian, 27 Feb 2020 06.00 GMT, <https://www.theguardian.com/science/2020/feb/27/why-your-brain-is-not-a-computer-neuroscience-neural-networks-consciousness> Hämtad 2020-02-27.

Davidson, Donald, *Språk, tanke och handling*. Thales, Stockholm 2004.

Davidson, Donald, "Själva idén om ett begreppsschema", i Davidson, Donald, *Språk, tanke och handling*. Thales, Stockholm 1974/2004.

Didi-Huberman, Georges, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, Penn State Univ. Press, University Park 1990/2005.

Dissanayake, Ellen, *Homo aestheticus : where art comes from and why*. University of Washington Press, Seattle 1995.

Duncan, Carol, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Routledge, Re Visions. London ; New York 1995.

Downes, Stephen M., "Evolutionary Psychology". I *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, redigerad av Edward N. Zalta, Fall 2018. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2018. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/evolutionary-psychology/>. Hämtad 2020-05-18.

Eaton, Marcia M., "Kantian and Contextual Beauty", i Brand, Peggy Zeglin, (red.) *Beauty Matters*. Indiana Univ. Press, Bloomington, Ind. 2000.

Ekenstam, Claes, och Per Magnus Johansson. *Människobilder: tio idéhistoriska studier*. Gidlund, Hedemora 2007.

Elkins, James, *Pictures & Tears : a Hhistory of People Who Have Cried in Front of Paintings*. Routledge, New York 2001.

Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Taylor and Francis, 2008.

Fried, Michael, "Art and Objecthood", i Fried, Michael, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1967/1998, s. 148-172.

Fried, Michael, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1998.

Frykman, Jonas, *Berörd. Plats, kropp och ting i fenomenologisk kulturanalys*. Carlssons, Stockholm 2012.

Gallese, V., "The Problem of Images: A View from the Brain-Body". *Phenomenology and Mind* 14, nr 14 (2018): 70–79. <https://oaj.fupress.net/index.php/pam/article/view/7302> Hämtad 2020-05-19.

Gallese, Vittorio, "Embodied Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities". *Gestalt Theory* 41, nr 2 (2019): 113–127. https://www.researchgate.net/publication/334722167_Embodied_Simulation_Its_Bearing_on_Aesthetic_Experience_and_the_Dialogue_Between_Neuroscience_and_the_Humanities/link/5d3d40cd92851cd0468c5960/download Hämtad 2020-05-19.

Gaskell, Ivan, "Beauty" i Nelson, Robert S., & Schiff, Richard, (red.), *Critical Terms for Art History, Second Edition*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1996, 2003, s. 267-80.

Ghosh, Ranjan, & Kleinberg, Ethan, (red.) *Presence: Philosophy, History, and Cultural Theory for the Twenty-First Century*. Cornell University Press, Ithaca, NY, and London 2013.

Gjesdal, Kristin, "Against the Myth of Aesthetic Presence: A Defence of Gadamer's Critique of Aesthetic Consciousness". *Journal of the British Society for Phenomenology: Heidegger, Aesthetics and Art* 36, nr 3 (2005): 293–310.

<https://doi.org/10.1080/00071773.2005.11006551>. Hämtad 2020-05-19.

Gumbrecht, Hans Ulrich, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press, Stanford, Calif. 2004.

Harkema, Gert Jan, *Aesthetic Experiences of Presence: Case Studies in Film Exhibition, 1896-1898*. Diss., Stockholms universitet, Stockholm 2019.

Hickey, Dave, *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*. 1st ed. Art Issues Press, Los Angeles 1995.

Holly, Michael Ann, *The Melancholy Art*. University Press, Princeton 2013.

Häggström, Olle, "Bornemark fantiserar", ur bloggen *Häggström hävdar*, 2016-03-03, <http://haggstrom.blogspot.com/2016/03/bornemark-fantiserar.html> Hämtad 2020-05-26.

Jones, Amelia, "'Every Man Knows Where and How Beauty Gives Him Pleasure': Beauty Discourse and the Logic of Aesthetics". I Preziosi, Donald, (red.), *The Art of Art History: a Critical Anthology*, 2nd ed. Oxford History of art, Oxford University Press Oxford 2002/2009. s. 375–90.

Kjørup, Søren, *Människovetenskaperna: problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*. 2. [rev. och uppdaterade] uppl., Studentlitteratur, Lund 2009.

Kleinberg, Ethan, "Prologue", i Ghosh, Ranjan & Kleinberg, Ethan (red.), *Presence: Philosophy, History and Cultural Theory for the Twenty-First Century*, Cornell University Press, Ithaca, New York 2013, s. 1-7.

Latour, Bruno, and Steve Woolgar, *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*. Sage Library of Social Research, 80. Sage, Beverly Hills 1979.

Liljefors, Max, "Därför förstår du inte konsten". Föredrag. Sveriges Utbildningsradio. UR Samtiden – Humanist- och teologidagarna 2018. <https://uraccess.net/products/206505> Hämtad 2020-05-01.

Lindfors, Patrik, *Det Kulturella Djuret: Om Människans Evolution Och Tänkandets Utveckling*. Ordfront, Stockholm 2019.

Mankell, Bia, *Bild Och Materialitet: Om Föreställningar, Synsätt, Material Och Uttryck I Måleri, Teckning Och Fotografi*. 1. Uppl., Studentlitteratur, Lund 2013.

Monrad, Kasper, "Konstens nya publik. Porträttmålarna i Köpenhamn", i Østergaard Høgsbro, Cecilie (red.), *Dansk Guldålder*, Nationalmusei Utställningskatalog, 682. 2019, s. 71-81.

Moxey, Keith, "Visual Studies and the Iconic Turn". *Journal of Visual Culture* 7, nr 2 (2008): 131–146. <https://journals-sagepub-com.ezproxy.ub.gu.se/doi/abs/10.1177/1470412908091934>
Hämtad 2020-05-20

Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*. Chatto & Windus, London 1992.

Nancy, Jean-Luc, *The birth to presence*. Meridian, Stanford University Press, Stanford, Calif. 1993.

Nelson, Robert S., och Richard Shiff, red. *Critical Terms for Art History*. 2nd ed. University of Chicago Press, Chicago 2003.

Nilsson, Ingemar, "Den biologiska människobilden", i Ekenstam, Claes, och Per Magnus Johansson. *Människobilder: tio idéhistoriska studier*. Gidlund, Hedemora 2007, s. 125-142.

Noë, Alva, *Varieties of presence*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2012.

Noë, Alva, *Strange Tools: Art and Human Nature*. Hill and Wang, a division of Farrar, Straus and Giroux, New York 2015.

Oberheim, Eric and Hoyningen-Huene, Paul, "The Incommensurability of Scientific Theories", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), (sidnumrering saknas) <https://plato.stanford.edu/entries/incommensurability/>
Hämtad 2020-05-26.

Olsson, Anna-Lova, *Strävan Mot Unselfing. En Pedagogisk Studie Av Bildningstanken Hos Iris Murdoch*. [diss.], Örebro Studies in Education, 50. Örebro Universitet, Örebro 2015.
<https://oru.diva-portal.org/smash/get/diva2:851631/FULLTEXT01.pdf>

Preziosi, Donald, red. *The Art of Art History: a Critical Anthology*. New ed. Oxford History of Art. Oxford University Press, Oxford and New York 2009.

Prum, Richard O., *The Evolution of Beauty: How Darwin's Forgotten Theory of Mate Choice Shapes the Natural World – and Us*. First ed. Doubleday, New York 2017.

Rampley, Matthew, *The Seductions of Darwin : Art, Evolution, Neuroscience*. The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 2017.

Rossholm Lagerlöf, Margaretha, och Karlholm Dan, (red.), *Subjectivity and Methodology in Art History*. Eidos 1650-5298 ; 8. Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms Univ., Stockholm 2003.

Rossholm Lagerlöf, Margaretha, *Inlevelse och vetenskap: om tolkning av bildkonst*. Atlantis, Stockholm 2007.

Rossholm Lagerlöf, Margaretha, *Det visar sig: estetisk mening i bildkonst från nutiden och det nära förflutna*. Nordic Academic Press, Lund 2018.

Runia, Eelco, *Moved by the Past: Discontinuity and Historical Mutation*. Columbia University Press, New York 2014.

Ruoppa, Raine, "John Dewey's Theory of Aesthetic Experience: Bridging the Gap Between Arts and Sciences". *Open Philosophy* 2, nr 1 (2019): 59–74.
<https://www.degruyter.com/view/journals/opphil/2/1/article-p59.xml> Hämtad 2020-05-26.

Seegerstråle, Ullica Christina Olofsdotter. *Defenders of the Truth : The Battle for Science in the Sociology Debate and beyond*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Seel, Martin, *Aesthetics of Appearing*. Stanford University Press, Stanford, Calif. 2000/2005.

Seel, Martin, ”Vom Nutzen und Nachteil der evolutinären Ästhetik”, i *Die Macht des Erscheinens: Texte zur Ästhetik*. 1. Aufl. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007, s. 107-122. Seel, Martin, *Die Macht des Erscheinens: Texte zur Ästhetik*. 1. Aufl. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007.

Seel, Martin. ”Active Passivity: on the Aesthetic Variant of Freedom”. *Estetika: the Central European Journal of Aesthetics* LI, nr 2 (2014): 269–81.

Skov, Martin & Vartanian, Oshin, ”What have we learned since *Neuroaesthetics*?” Preface written for the second edition of the Korean translation of *Neuroaesthetics*. Publicerat på internet oktober 2019.

https://www.researchgate.net/publication/336847433_What_have_we_learned_since_Neuroaesthetics Hämtad 2020-05-27.

Snow, C. P., and Stefan Collini, *The Two Cultures*. [New Ed.] ed. Canto Series. Cambridge Univ. Press, Cambridge 1993.

Starr, G. Gabrielle. *Feeling Beauty : The Neuroscience of Aesthetic Experience*. MIT Press, Cambridge, Mass. 2013.

Steiner, George, *Real presences*. Univ. of Chicago Press, Chicago 1989.

Strathausen, Carsen, ”A Rebel Against Hermeneutics: On the Presence of Hans Ulrich Gumbrecht”. *Theory & Event* 9, nr 1 (2006). https://search-proquest-com.ezproxy.ub.gu.se/docview/210780904?rfr_id=info%3Axri%2Fsid%3Aprimo. Hämtad 2020-05-30.

Söderqvist, Thomas, Adam Bencard, och Camilla Mordhorst. ”Between Meaning Culture and Presence Effects: Contemporary Biomedical Objects as a Challenge to Museums”. *Studies in History and Philosophy of Science* 40, nr 4 (2009): 431–438. <https://www-sciencedirect-com.ezproxy.ub.gu.se/science/article/pii/S0039368109000740> Hämtad 2020-05-27.

TED. *Your brain hallucinates your conscious reality* | Anil Seth. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=lyu7v7nWzfo>. Hämtad 2020-05-26.

The Italian Academy, Columbia University. ”The Default Mode Network in Aesthetics and Creativity- Edward A Vessel”. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=Bphbh1f3eHw> Hämtad 2020-05-26.

”The World’s Oldest Known Drawing Is a 73,000-Year-Old Hashtag | Live Science”. <https://www.livescience.com/63565-worlds-oldest-drawing.html>. Hämtad 2020-05-26.

Trimingham, Melissa, ”How to Think a Puppet”, *Forum Modernes Theater*, Vol. 26, N:o 1-2, s. 121-136. <https://muse-jhu-edu.ezproxy.ub.gu.se/article/554839> Hämtad 2020-06-06.

Uddin, Lucina Q., Yeo, Thomas B.T., Spreng, Nathan, ”Towards a Universal Taxonomy of Macro-Scale Functional Human Brain Networks”. *Brain Topography* 2019. <https://link-springer-com.ezproxy.ub.gu.se/article/10.1007/s10548-019-00744-6> Hämtad 2020-05-26.

- Vallø Madsen, Theis, "Museets nærvær ; et forsøg på at kortlægge dét, der ikke kan kortlægges". *Nordisk museologi*, nr 1 (2017): 106–122.
https://findresearcher.sdu.dk:8443/ws/files/125717064/TV_Museets_n_rv_r_Nordisk_Museologi.pdf Hämtad 2020-05-28.
- Vessel, Edward, G. Starr, och Nava Rubin, "The Brain on Art: Intense Aesthetic Experience Activates the Default Mode Network". *Frontiers in Human Neuroscience* 6, nr 2012 (2012): 66. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2012.00066/full> Hämtad 2020-05-19.
- Vessel, Edward, G. Starr, och Nava Rubin, "Art Reaches within: Aesthetic Experience, the Self and the Default Mode Network". *Frontiers in Neuroscience* 7, nr 7 (2013): 258.
<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2012.00066/full> Hämtad 2020-05-19.
- Vessel, Edward A., Ayse Ilkay Isik, Amy M. Belfi, Jonathan L. Stahl, och G. Gabrielle Starr. "The Default-Mode Network Represents Aesthetic Appeal That Generalizes across Visual Domains". *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 116, nr 38 (2019): 19155–64. <https://www.pnas.org/content/116/38/19155> Hämtad 2020-05-19.
- Wallenstein, Sven-Olov, "Uppfinnandet av estetiken". *Tidskrift för litteraturvetenskap* 38, nr 3 (2008). <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/article/view/187>. Hämtad 2020-05-19.
- Winner, Ellen, "Emotions in the Art Museum: Why Don't We Feel Like Crying?" i Winner, Ellen *How Art Works: A Psychological Exploration*. Oxford University Press, Oxford Scholarship online: November 2018. <https://www-oxfordscholarship-com.ezproxy.ub.gu.se/view/10.1093/oso/9780190863357.001.0001/oso-9780190863357> Hämtad 2020-05-19.
- Winner, Ellen *How Art Works: A Psychological Exploration*. Oxford University Press, Oxford Scholarship online: November 2018. <https://www-oxfordscholarship-com.ezproxy.ub.gu.se/view/10.1093/oso/9780190863357.001.0001/oso-9780190863357> Hämtad 2020-05-19.
- Åsberg, Cecilia, "Läskunnighet bortom humanioras bekvämlighetszoner. En inledning", i Åsberg, Cecilia, Martin Hultman, och Francis Lee, *Posthumanistiska Nyckeltexter*. 1. Uppl. Studentlitteratur, Lund 2012, s. 7-21.
- Åsberg, Cecilia, Martin Hultman, och Francis Lee, *Posthumanistiska Nyckeltexter*. 1. Uppl. Studentlitteratur, Lund 2012.
- Zimmer, Carl, *The Tangled Bank: An Introduction to Evolution*. Second edition. Greenwood Village, Colorado: Roberts and Company, 2013.
- Østergaard Høgsbro, Cecilie (red.), *Dansk Guldålder*, Nationalmusei Utställningskatalog, 682. 2019.