

## 2. Visualitet: Seendet som historiskt specifik praktik

Anna-Maria Hällgren

Det är ett antagande som ligger nära till hands, att de sätt människan kan ta del av sin omvärld på genom sin syn endast har med fysiologi att göra. Men hur vi ser, hur vi överhuvudtaget *kan* se, handlar inte bara om tappar och stavar, om begynnande gråstarr eller förmågan att skilja rött från grönt. Vem som kan se vad, när och hur är i själva verket djupt förankrat i både kulturella och rent materiella förutsättningar. Detta innebär i sin tur att seendet kan beskrivas som en historiskt specifik praktik. Som sådan har seendet också uppmärksammats inom forskningen, vanligtvis genom termen *visualitet*. Termen har emellertid använts med vissa variationer. Syftet med denna text är att inledningsvis lyfta fram hur termen har tolkats och, utifrån en stipulativ definition, visa hur det är möjligt att arbeta med visualitet som analytiskt verktyg. För detta andra syfte kommer ett antal exempel ges, som gör det möjligt att skissera en visserligen begränsad men dynamisk del av seendets historia: en period då seendet inte bara betraktades som *ett* sätt att nå kunskap om omvärlden, utan som det *främsta* sättet

---

**Hur du kan referera till det här kapitlet:**

Hällgren, Anna-Maria, "Visualitet: Seendet som historiskt specifik praktik", *Visuella kulturstudier: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 5, Stockholm, Stockholm University Press, 2024, s. 21–42. DOI: <https://doi.org/10.16993/bck.b>. Licens: CC-BY-NC

– och detta samtidigt som förståelsen för hur synsinnet fungerade förändrades.

## Visualitet som begrepp

Termen *visualitet* kopplas vanligen till etableringen av forskningsfältet visuella kulturstudier, även om frågor om syn och seende knappast varit frånvarande inom konstvetenskapen dessförinnan.<sup>1</sup> För de två konsthistorikerna Alois Riegl och Heinrich Wölfflin, verksamma under andra hälften av 1800-talet respektive en bit in på 1900-talet, var det inte på något sätt självklart att alla människor under alla tider hade sett och därmed erfarit konst på samma sätt. Att studera seendets historia i denna bemärkelse var för Wölfflin i själva verket en viktig uppgift för konsthistorikern – rent av ”den mest elementära”.<sup>2</sup> Inom konstvetenskapen har diskussioner om syn och seende därefter återkommit med jämna mellanrum: Hör seendet till en vidare, intellektuell historia? På vilket sätt skapar möjliga sätt att se också olika tolkningsförutsättningar? Och hur kan historiskt specifika sätt att se bidra till olika gestaltningstraditioner? Frågor som dessa går exempelvis att skönja hos Erwin Panofsky i *Perspective as Symbolic Form* (1927), hos Michael Baxandall i *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (1972) och hos Svetlana Alpers i *The Art of Describing* (1983), som alla har tolkats som antingen föregångare eller tidiga initiativtagare till forskningsfältet visuella kulturstudier.<sup>3</sup> Antagandet att seendet har en historia har idag etablerats som ett i många fall centralt antagande inom visuella kulturstudier, däribland hos W.J.T Mitchell och Whitney Davis.<sup>4</sup>

Men antagandet att seendet har en historia har också kritiserats. Konstkritikern tillika professorn i filosofi, Arthur Danto, har exempelvis betonat att ögat präglas av evolution – inte av historia; film-historikern David Bordwell har likaså understrukt hur vårt perceptuella system knappast berörs av kulturella influenser. Det handlar om fullkomligt rimliga iakttagelser. Men Bordwell noterar också att människans visuella förmågor, det vill säga hur det är möjligt att tolka det vi ser, däremot är historiskt föränderliga.<sup>5</sup> Grundar sig kritiken gentemot antagandet om att synen skulle ha en historia i olika tolkningar av vad denna syn och detta seende i sammanhanget syftar på? Det är inte osannolikt.

I den tongivande antologin *Vision and Visuality* (1988) berörde Hal Foster indirekt denna begreppsförvirring genom att göra en distinktion mellan seende (*vision*) som biologisk mekanism och visualitet (*visuality*) som en diskursiv aktivitet.<sup>6</sup> Fosters distinktion har kommit att bli tongivande inom en stor del av forskningen, även om den ofta visat sig vara svår att göra i praktiken och därtill ofta förefaller allt mindre relevant. Huruvida den mänskliga synen förändras över tid blir helt enkelt en oväsentlig fråga om synen, som Jonathan Crary har konstaterat, inte kan tillskrivas någon *autonom* historia. Hur seendet tillämpas, menar Crary, är förankrat i föränderliga förutsättningar: "What changes are the plural forces and rules composing the field in which perception occurs".<sup>7</sup> Det är också synens självklara förankring i tid och rum som termen *visualitet* idag vanligtvis adresserar och som inbegrips i Amelia Jones definition i *The Feminism Visual Culture Reader* (2010): "the condition of how we see and make meaning of what we see".<sup>8</sup>

Ytterligare definitioner förekommer och bör nämnas i sammanhanget. Hos Nicholas Mirzoeff handlar visualitet exempelvis överhuvudtaget inte om en perceptuell aktivitet, utan om en *föreställande*: "Visuality is very much to do with picturing and nothing to do with vision".<sup>9</sup> Som föreställande aktivitet har den enligt Mirzoeff bidragit till att legitimeras auktoriteter och maktförhållanden – inte minst en västerländsk hegemoni, framförallt genom att göra vissa saker synliga och andra inte.<sup>10</sup> I *Beyond the Mirror* (2020) slår Susanne von Falkenhausen i sin tur fast att visualitet, inom visuella kulturstudier, inte kan frikopplas från den initialt psykoanalytiskt präglade idén om *blicken* ("the Gaze"), en blick som upprättar specifika förhållanden mellan den som ser och den som blir sedd, mellan subjekt och objekt, mitt i skärningspunkten mellan psykologi, makt och sexualitet.<sup>11</sup> Idag används begreppet "the Gaze" förhållandevis brett och handlar inte sällan, ofta i Michel Foucaults efterföljd, om att urskilja relationer förankrade i frågor om kunskap och makt.<sup>12</sup> Det är alltså rimligt att tona ned den psykoanalytiskt anstrukna historia som denna blick är knuten till, även om en medvetenhet om dess historia bör finnas.

Medan olika typer av definitioner av visualitet som begrepp kan vara användbara i sina rätta sammanhang, finns också en definition som varken kräver fördjupade kunskaper i psykologi eller fysiologi. Denna definition aktualiserades också inledningsvis: att visualitet handlar om att studera seendet som någonting historiskt specifikt, något som inte kan särskiljas från varken fysiska, diskursiva eller materiella förhållanden. Utifrån denna definition kan visualitet i sin tur, vill jag föreslå, undersökas

genom följande analytiska ingångar: reflektioner, materialitet och konventioner.

## Tre analytiska ingångar

*Reflektioner* riktar uppmärksamheten på hur syn och seende explicit gjorts begripligt. Alltså: Hur har seendet som fysiologiskt fenomen uttryckligen berörts, såväl i text som i bild, kommenterats och diskuterats? *Materialitet* handlar i sammanhanget om de konkreta ting och förutsättningar – exempelvis förstoringsglas, utkikstorn eller nedsläckta rum – som både kan förhöja, fördunkla och förhindra människans syn. Alltså: Hur har rent materiella omständigheter skapat förutsättningar för hur det är möjligt att nyttja synen, och med vilka konsekvenser? *Konventioner* syftar på kulturellt och socialt förankrade *antaganden* om hur synen bör användas. Alltså: Vem har överhuvudtaget ansetts kunna se vad, när och på vilket sätt?

Låt oss vända oss till ett träsnitt av Albrecht Dürer från första hälften av 1500-talet som ett exempel på vad som kan uppmärksammas genom dessa analytiska ingångar. Genom bilden får betraktaren ta del av en interiör i vilken två personer gestaltats, en delvis avklädd kvinna som ligger på ett bord och en sittande man som noga betraktar henne. Mellan dem båda finns en träram med ett rutmönster i metalltråd placerad. Framför mannen ligger ett pappersark, indelat i rutmönster, och mitt framför hans ena öga står en vinkelrät markör som, med det ena ögat stängt, gör det möjligt att urskilja ett centralperspektiv.

Till de *reflektioner* som illustreras och exemplifieras i träsnittet hör att se världen, och låta denna



**Bild 2.1.** Albrecht Dürer, träsnitt ca. 1600. Metropolitan Museum of Art, gåva av Henry Walters 1917. Licens: CCo 1.0.

värld representeras, genom ett centralperspektiv. Detta perspektiv fick ett starkt genomslag inom västerländsk konsthistoria och kan lätt tolkas som det självklara och ”rätta” sättet att gestalta sin omvärld, men handlar snarast om en historiskt specifik förhandling – vid sidan av exempelvis ett så kallat intuitivt perspektiv eller ett överlappande perspektiv – om hur rum och rumslighet både kan och bör uppfattas. De *materiella förutsättningarna* för utvecklandet av centralperspektivet illustreras i bilden i form av träramen med rutmönster och markören som håller mannens blick på plats. Att gestalta ett centralperspektiv kräver nämligen både matematisk exakthet, en fast åskådarposition och att bara ett öga hålls öppet. Till de *konventioner* som kommer till uttryck hör den självklarhet genom vilken mannen betraktar den avklädda kvinnan – och inte tvärt om. Kvinnans positionering kan förefalla märklig i sammanhanget. Även om den erbjuder tecknartekniskt intressanta förkortningar, kan mannen rimligen framförallt se kvinnans ben. Men för oss, betraktarna av träsnittet, representeras kvinnan som ett tillgängligt, erotiskt objekt. I bilden *illustreras* alltså inte endast en genuskodad konvention,

här kommer också en genuskodad konvention till uttryck. Sammantaget ges alltså uttryck för både reflektioner, materiella förutsättningar och konventioner. Att särskilja dessa från varandra låter sig ibland göras, ibland inte. Om syftet, vilket är fallet i denna text, är att uppmärksamma läsaren på hur det är möjligt att arbeta med dessa olika ingångar, finns det emellertid en poäng med att – precis som i fallet med träsnittet av Dürer – särskilja dem.

I det följande kommer dessa tre olika analytiska ingångar att exemplifieras ytterligare, och detta i utgångspunkt i 1800-talets visuella kultur. Det vill säga, en period under vilken den visuella kulturen i flera avseenden både växte och gjordes mer tillgänglig, däribland genom utvecklandet av nya trycktekniker och introduktionen av nya offentligheter. Att seendet uppmärksammades inom en rad sammanhang under just denna period är alltså inte förvånande.

### ***Reflektioner – seendet som kunskapsmedel i 1800-talets visuella kultur***

En av dem som har undersökt diskussionen om människan syn och seende är just Crary, som i sin tongivande *Techniques of the Observer* (1990) argumenterar för att en ny typ av observatör formades under 1800-talets lopp. En observatör, menar Crary, är tvivelsutan någon som ser. Men det är framförallt någon som ser inom viss ram av möjligheter.<sup>13</sup> Crarys huvudsakliga argument är följande: från att ha tolkats som något *objektivt* började seendet, från 1820-talet och framåt, kopplas till den enskilda, fysiska kroppen och kom därmed också att förstås som något *subjektivt*.<sup>14</sup> Av särskild vikt

i sammanhanget är att seendet under samma tid kom att lyftas fram som ett kunskapsmedel.<sup>15</sup> Men givet att seendet knöts till den enskilda kroppen urskildes också en fara, eftersom det därmed blev möjligt att genom sin syn nå olika slutsatser om omvärlden. Det behövde för all del inte alltid spela någon större roll. Men tänk om det handlade om att komma fram till huruvida något var sant eller inte? Huruvida något var moraliskt rätt eller inte? Farhågor som dessa innebar att ansträngningar krävdes för att ordna och kontrollera ett subjektivt och därför lynnigt seende, men också för att nyttja ögats potential.<sup>16</sup> Här kan *en* anledning urskiljas till att seendet under 1800-talets lopp började regleras – med hjälp av apparater, tekniker och instruktioner. Men det fanns ytterligare en anledning.

Under denna period av modernisering föreföll nämligen sinnesintrycken öka. Utvecklade reproduceringstekniker gav upphov till en ny bildindustri, stadsrummen fylldes inte bara av reklam utan också av allt fler människor, nya sätt att resa uppkom och världen blev, på sätt och vis, mindre. Det var en värld man var tvungen att *lära* sig att leva i. Inte minst när det handlade om ens sinnesintryck.<sup>17</sup> Det är symptomatiskt för tiden att tågresenärer rekommenderades att inte se ut genom kupéernas fönster när tåget sattes i rörelse, i rädsla över att resenären skulle drabbas av en visuell överstimulans.<sup>18</sup> Samtidigt som övertygelsen om att synsinnet utgjorde det främsta kunskapsmedlet etablerades, noterades således dels risken att människor såg på olika sätt och därmed kom till olika slutsatser om omvärlden, dels risken att den enskilda människan helt enkelt inte klarade av ett visuellt myllrande liv. Här framträder två anledningar till att synen var något som ansågs



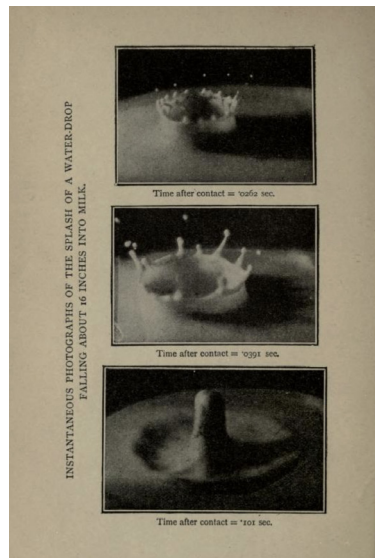
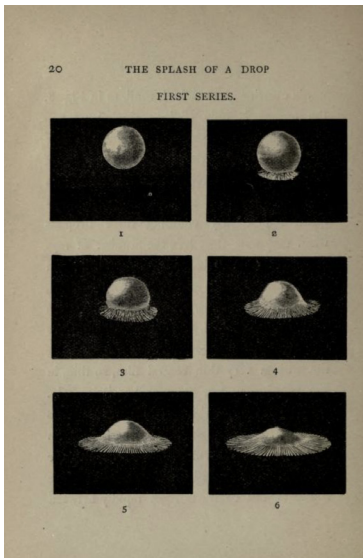
behöva regleras, styras och ordnas. Synen var ett kunskapsmedel. Men det kunde inte användas hur som helst. Att lära sig hantera sitt seende väl blev i själva verket en del av en civiliseringsprocess, en förändring av beteendemönster som syftade till att främja såväl självkontroll som behärskning.<sup>19</sup> Dessa *reflektioner* kring seendet, specifika för denna tid, gav i sin tur upphov till att nya drömmar började formuleras; drömmar om en objektiv observatör, någon som kunde ta del av världen som ”den var”.

### ***Materialitet – att styra och forma seendet genom ting***

En rad materiella förutsättningar tycktes i dåtiden bidra till forandet av denna tillförlitliga observatör. Ett exempel som illustrerar detta kan urskiljas genom att närma sig den brittiske fysikern Arthur Worthingtons experiment med droppars gradvisa förändring i mötet med ett underlag. Lorraine Daston och Peter Galisons tar i boken *Objectivity* (2007) sin utgångspunkt i Worthingtons experiment som påbörjades 1875. Tanken med experimentet var att en elektrisk gnista som hastigt lyste upp ett rum också gjorde det möjligt att se sådant som egentligen befann sig bortom mänsklig förmåga. Däribland, som i Worthingtons experiment, en droppes gradvisa förändring i mötet med ett visst underlag. Experimentet gjorde det möjligt för Worthington att teckna av de olika droppformationerna i sekvenser. Resultaten blev visserligen olika, men i sitt sökande efter mönster och regelbundenheter kunde fysikern ändå känna sig tillfreds: dropparnas förändring föreföll som regel symmetrisk. I Worthingtons publikationer förmedlades detta naturens under: regelbundenheten,

perfektionen. Men i samband med att han började använda sig av en kamera förändrades något. I fotografierna syntes till Worthingtons förvåning sällan någon symmetri, tvärtom. När dropparna av mjölk och kvicksilver träffade ett underlag spretade de på de mest asymmetriska sätt. Det som Worthington hade antagit var ett exempel på naturens fulländning och regelbundenhet, visade sig snarare handla om kaos, slump och oordning. Men här framträdde också någonting annat: en möjlighet att genom den fotografiska tekniken kunna ta del världen som den "verkliga" var, utan en tillstymmelse till mänsklig subjektivitet.<sup>20</sup> I *The Splash of a Drop* (1895) riktar Worthington också en kritisk blick mot sin tidigare verksamhet, när han inser att han – i sina tidigare teckningar – finner flera asymmetriska droppformationer som han själv sållat bort: "Thus the mind of the observer is filled with an ideal splash – an 'Auto-Splash' – whose perfection may never be actually realized".<sup>21</sup> Men med den fotografiska tekniken var Worthington tvungen att konstatera att denna perfekta droppformation i realiteten var sällsynt.<sup>22</sup>

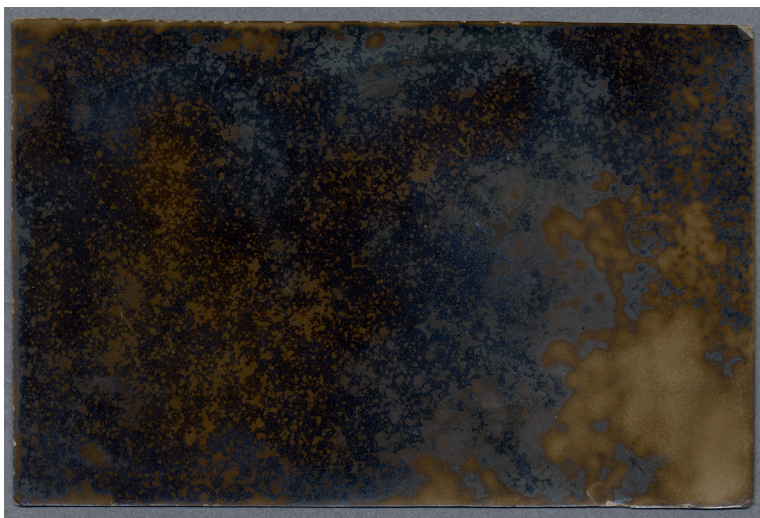
Det finns ett flertal snarlika exempel på hur den fotografiska tekniken, i en eller annan form, tycktes bidra till skapandet av en objektiv observatör. För August Strindberg bidrog exempelvis kreativa fotografiska experiment till att författaren antog sig kunna ta del av världen som den "verkliga var". I den kortare texten "Himlen och ögat" (1896) redogör Strindberg för sina experiment i form av fotografiska bilder exponerade direkt under natthimlen – så kallade celestografier – för att få svar på frågan om hur världen ser ut "för sig, frigjord från mitt vilseledande öga".<sup>23</sup> Resultaten blev märkliga. De



**Bild 2.2.** Ur A.M Worthington, *The Splash of a Drop*. London: E. & J.B. Young & Co, 1895. Licens: CC PD.

mönster och färger som avtecknade sig på plåtarna förefaller ha uppkommit genom kemiska vätskor och ett och annat fingeravtryck. Men Strindberg tycks ha blivit övertygad om att de visade hur världen, faktiskt, såg ut.<sup>24</sup> Genom den fotografiska tekniken fann alltså både Worthington och Strindberg en slags genväg, mer eller mindre pålitlig, till ett objektivt seende – en möjlighet att se världen bortom mänsklig subjektivitet.

Inom forskningen om den fotografiska tekniken och dess relation till frågor om objektivitet har det i allmänhet varit fotografierna i sig som väckt störst intresse, men objektiviteten handlade inte enbart om den artefakt som fotografiet utgjorde. Det handlade om förhoppningen om en *praktik*: att tillägna sig ett objektivt seende. Den fotografiska tekniken innebar alltså inte att det mänskliga seendet förändrades rent biologiskt. Men det innebar att både



**Bild 2.3.** August Strindberg, celestografi XII (1893). Reproduktion: Kungliga biblioteket, SgNM 18:I, 58. Licens: CC BY 2.0.

förhoppningarna som knöts till det mänskliga seendet förändrades och att seendet kunde användas på nya sätt – och detta med ytterst konkreta ting, däribland kameran.

Konsten att se världen objektivt kommer till sitt kanske tydligaste uttryck genom den litterära figur som dök upp under 1880-talet: detektiven, som fick sin huvudsakliga förlaga i Arthur Conan Doyles karaktär Sherlock Holmes. Liksom sina föregångare inom den framväxande genren karaktäriseras Doyles detektiv av sin ytterligt skarpa iakttagelseförmåga. Han ser helt enkelt *mer* än andra. Han ser detaljer som går andra förbi. Men han ser också på ett annat sätt. Det är med andra ord ingen slump att han ofta avbildats med ett förstoringsglas: hans blick är skärpt, förhöjd. Detektiven, för att återvända till Worthingtons experiment, ser knappast några fulländade vattendroppar. Detektiven ser dem som de ”verkliga”

är – kaotiska – och kan, som i Doyles *A Scandal in Bohemia* (1891), beskrivas som världens mest perfekta "observationsmaskin".<sup>25</sup>

Särskilt inom skönlitteraturen är det möjligt att urskilja detta nya sätt att se, ofta med hjälp av den fotografiska tekniken.<sup>26</sup> I Henry James roman *The Portrait of a Lady* (1881) får exempelvis Isabel Archer vid ett tillfälle ett hastigt intryck strax innan hon ska träda in i det rum där ytterligare två romankaraktärer befinner sig. Hon lyckas se vad hon tidigare inte insett: den romantiska relationen mellan dem båda. Scenen är inte anmärkningsvärd i sig – de sitter och småpratar – men Isabel ser plötsligt situationen på ett nytt sätt. Hon ser *mer* än hon tidigare har gjort, hon upptäcker detaljer som tidigare gått henne förbi – och detta genom att *se som en kamera*: "the thing made *an image*, lasting only a moment, like *a sudden flicker of light*. Their relative positions, their absorbed mutual gaze, struck her as something *detected*".<sup>27</sup> Men kunde vem som helst tillägna sig detta kameraseende? Kunde vem som helst, likt Sherlock Holmes, förvandlas till en slags observationsmaskin?

### ***Konventioner – antaganden om vem som kan och bör se vad***

Frågan leder till den tredje analytiska ingång som här berörs, nämligen *konventioner*. Historiskt sett har det funnits konventioner om hur man bör eller förväntas använda sin syn, vem som överhuvudtaget har rätt att se vad, liksom vem som äger godast förutsättningar att utveckla sitt seende. Till skillnad från känslan, ofta kopplad till det låga och "kroppsliga", har synen tolkats som en intellektuell

kunskap, mer tillgänglig för vissa. Naturfilosofen Lorenz Oken, verksam under 1800-talets första hälft, ställde exempelvis den europeiske mannen – ”eye-man” – vid sidan av afrikanen, ”skin-man” för att indikera både skillnaden i civilisation och förmågan att tillämpa sina sinnen.<sup>28</sup> Under en tid då kategorier som ras, klass och kön ägde en påtaglig kulturell, social och politisk betydelse, förvånar sannolikt inte antagandena om vem som ägde bäst förutsättningar att nyttja sin syn på rätt sätt. Det var knappast några ”vildar”, knappast arbetarklassen, knappast kvinnor: det var den vita, borgerlige mannen.<sup>29</sup>

Det hindrade naturligtvis inte att brott mot konventionerna förekom, brott som i sin tur gör konventionerna ytterst synliga. Vid sidan av Isabelle Archer, som lär sig att se som en kamera, är det möjligt att påminna sig om den hätska debatten om Édouard Manets *Olympia* (1863), utställd på Salongen i Paris 1865. Målningen hör till ett av konsthistoriens mest omtalade verk. Den ena av de två personerna som gestaltas, den avklädda kvinnan, har väckt särskilt stor uppmärksamhet – inte minst i Manets egen samtid. Målningen väckte stark kritik, men varför? Var det de starka konturerna? Var det den vita kvinnans sjukliga, gulaktiga hudton som gjorde att hon tycktes påminna om liken man fiskade upp ur Seine; om de oidentifierade kroppar som förevisades offentligt på bårhuset i Paris? Eller var det detaljerna: den obäddade sängen, hårsmycket, armbandet, halsbandet, den vippande skon – alla små detaljer som gjorde att hon såg så väldigt naken ut?<sup>30</sup> Griselda Pollock har påtalat att kritiken förallt behöver förstås i förhållande till att Manet



**Bild 2.4.** Édouard Manet, *Olympia* (1863), Musée d'Orsay. © Darling Archive/Alamy Stock Photo. Licens: CC BY-NC-ND.

lät åskådaren på Salongen – vilket kunde innebära såväl män, kvinnor som barn – stiga in i ett rum reserverat för män, nämligen det rum där sexuellt utbyte kunde köpas för pengar.<sup>31</sup> Men kritiken kan förstås på fler sätt.

Olympias blick har nämligen också uppmärksamats vid ett flertal tillfällen.<sup>32</sup> Den avbildade kvinnan kan knappast bli mer *kropp*. Ändå låter Manet henne se tillbaka på åskådaren, inte alls med den inom genren sedvanliga drömmande och halvslutna blicken, utan framt och näst intill ointresserat. Och detta i en kultursfär där handböcker i vett och etikett inte sällan instruerade kvinnor om vikten att hålla sin blick ”i styr”.<sup>33</sup> Det har också påtalats inom forskningen, gärna med hänvisning till Charles Baudelaires essä ”Le Peintre de la vie moderne” (1863), att kvinnors möjligheter att aktivt ta del av sin omgivning – att skåda, betrakta, iakta – hade sina begränsningar.<sup>34</sup>



Denna beskrivning har problematiserats, däribland genom att lyfta fram återkommande tematiseringar av aktivt skådande kvinnor. Som Temma Balducci noterat var det trots allt frågan om en tid då lornjetten blev en moderiktig detalj för välburgna kvinnor, liksom en tid då en rad intensivt skådande kvinnor går att urskilja inom konsten, gärna med attiraljer – däribland operakikare – som förhöjer och förstärker deras syn.<sup>35</sup> Men givet att synen betraktades som ett kunskapsmedel och därmed också handlade om makt, framträder Olympias blick som mer än bara frank. Manet har låtit gestalta en kvinna vars blick både *utmanar* och *kräver* på det mest konkreta sätt: till allmän beskådan på en av Salongens väggar utmanande den konventioner och krävde nya reflektioner. I retrospektiv gjorde Manets *Olympia* också något annat tydligt: att vem som kan se vad, när och hur inte är givet utan historiskt föränderligt. Det senare uppmärksammar oss ytterligare ett faktum på, nämligen att det konstvetenskapliga intresset för målningen länge framförallt riktades mot den vita kvinnan – som om den svarta kvinnan knappt finns där överhuvudtaget. T.J. Clark, författaren till en av de mest omfångsrika analyserna av målningen, återberättar i en reviderad version av *The Painting of Modern Life* hur en vän uppmärksammat honom på ett faktum som påvisar vikten av ett intersektionellt perspektiv: "For God's sake! You've written about the white woman on the bed for fifty pages and more, and hardly mentioned the black woman alongside her!" När Clark beklagar detta faktum väljer han att tala i termer av just syn och seende: "the snake of ideology", konstaterar han, "has always a deeper blindness in reserve".<sup>36</sup>



## Avslutning

I denna artikel har jag diskuterat visualitet, både som begrepp och som analytiskt verktyg. Den definition jag tillämpat i denna text, att visualitet handlar om att uppmärksamma seendet som något historiskt specifikt, liksom om något som varken kan särskiljas från fysiska, diskursiva eller materiella förhållanden, har gjort det möjligt att föreslå ett antal analytiska ingångar: reflektioner, materialitet och konventioner. Vad som gjorts tydligt utifrån ett antal exempel kopplade till 1800-talets visuella kultur är hur vem som kunde se vad, när och hur, liksom på vilka premisser och med vilka konsekvenser, var förankrat i ett bredare, kulturellt, socialt och politiskt sammanhang.

Den historiska period som texten särskilt uppehållit sig vid utgjorde i vissa avseenden en tid inte alldeles olik vår. Paralleller kan exempelvis dras till den starka utvecklingen av visuell teknologi som gjorde det möjligt att se både mer och på nya sätt. Under 1800-talet handlade det exempelvis om den fotografiska tekniken, om upptäckten av röntgenstrålarna eller om en absolut uppsjö av optiska förlustelsetekniker. Idag handlar det inte minst om digitala innovationer som upphäver gränsen mellan datorgrafik och verklighet, som virtuell verklighet (*virtual reality*) eller förstärkt verklighet (*augmented reality*). Dessa senare exempel befinner sig tämligen långt ifrån konstvetenskaps tidigare så självklara empiriska intresseområden, och var knappast vad Heinrich Wölfflin hade i åtanke när han en bit in på 1900-talet lyfte fram vikten av att inom konstvetenskapen studera seendets historia. Mot bakgrund av närvaron av vad som kan kallas för en synlighe-

tens kultur – i form av panoramafönster och öppna kontorslandskap; privatliv som blir allt mindre privata genom sociala medier; övervakningskameror och antaganden om att inte ”ha något att dölja” – torde emellertid följande stå klart: att historisera de antaganden om syn och seende som är lätta att ta för givna hör idag till en av konstvetenskapens viktigaste uppgifter.

Låt oss avslutningsvis återvända till Dürer och det centralperspektiv som både tematiseras och kommer till uttryck i träsnittet från 1400-talet. Med centralperspektivet följde inte endast nya sätt att gestalta eller ens *förstå* världen – utan också, sätt att förstå sig själv i förhållande till denna värld. Med centralperspektivet blev människan bokstavligen den punkt utifrån världen ordnades och mättes, vilket bidrog till att främja den antropocentriska världsbild som det idag finns anledning att ställa i fråga.<sup>37</sup> Om det hör till en av konstvetenskapens viktigaste uppgifter att historisera förgivettaganden om syn och seende, gör detta exempel tydligt *varför*: det rör sig om en uppgift med potential att belysa och destabilisera sådant som länge tagits för givet.

## Slutnoter

1. Susanne von Falkenhausen, *Beyond the Mirror: Seeing in Art History and Visual Culture Studies*, Bielefeld, transcript Verlag, 2020, s. 16ff.

2. Heinrich Wölfflin, *Konsthistoriska grundbegrepp: Stilutvecklingsproblem i nyare tidens konst*, Stockholm, Kungl. Boktryckeriet P.A Norstedt & Söner, 1957, s. 12. Se även Bence Nanay, ”The History of Vision”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 73, nr. 3 (Summer, 2015), s. 259.

3. Marquard Smith, "Introduction", i Marquard Smith (ed.), *Visual Culture Studies: Interviews with Key Thinkers*, Los Angeles, SAGE, 2008, s. 4f.
4. W. J.T Mitchell, "There Are No Visual Media", *Journal of Visual Culture*, vol. 4, nr. 3 (2005); Whitney Davis, *A General Theory of Visual Culture*, Princeton, Princeton University Press, 2011.
5. Arthur Danto, "Seeing and Showing", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, nr. 1 (Winter 2001), s. 7; David Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2017, s. 141–149. Se även Nanay 2015, s. 260f.
6. Hal Foster, "Preface", i Hal Foster (red.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1998, s. ix
7. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1992, s. 6.
8. Amelia Jones, "Introduction", i Amelia Jones (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, London, Routledge, 2003, s. 1.
9. Nicholas Mirzoeff, "On Visuality", *Journal of Visual Culture*, vol. 2, nr. 1 (2006), s. 67.
10. Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham, NC, Duke University Press (2011).
11. von Falkenhausen 2020, s. 19, 113.
12. Marita Sturken & Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, New York, Oxford University Press (2017), 103f., 435.
13. Crary, 1992, s. 6.
14. Crary, 1992.
15. Anna-Maria Hällgren, *Skåda all världens uselhet: Visuell pedagogik och reformism i det sena 1800-talet*

*populärkultur*, Möklinta, Gidlund, 2013, s. 125; Anders Ekström, "Konsten att se ett landskapspanorama: Om åskådningspedagogik och exemplarisk realism under 1800-talet", Martin Bergström, Anders Ekström & Frans Lundgren, *Publika kulturer: Att tilltala allmänheten, 1700–1900* Uppsala, Institutionen för idé- och lärdomshistoria, 2000, s. 140.

16. Ekström 2000, s. 153.

17. Hällgren 2013, s. 38.

18. Wolfgang Schivelbusch, *Järnvägsresandets historia: Om rummets och tidens industrialisering under artonhundratalet*, Lund, Arkiv, 1998, s. 52.

19. Hällgren 2013, s. 125; Ekström 2000, s. 140.

20. Lorraine Daston & Peter Galison, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007, s. 11–16.

21. A.M Worthington, *The Splash of a Drop*, London, E. & J.B. Young & Co, 1895, s. 74.

22. Worthington 1895, s. 76.

23. August Strindberg, "Ögat och himlen", *Naturvetenskapliga skrifter II. Broschyrer och uppsatser 1895–1902. Samlade verk 36*, red, Per Stam & Karin Tidström, Stockholm, Norstedts, 2003, s. 110.

24. Se även Mikael Pettersson, "Månbilder/ Jordbilder: Om astrofotografi, biologisk realism, och det sublimala", Axel Englund & Anna Jörngården (red.), *Okonstlad konst?: Om äkthet och autenticitet i estetisk teori och praktik*. Lindome, Symposium, 2011, s. 129

25. Conan Doyle "A Scandal in Bohemia" (1891), *The Adventures of Sherlock Holmes*, Hertfordshire, Wordsworth Classic, 1992, s. 117.

26. Dora Zhang, "A Lens for an Eye: Proust and Photography", *Representations*, vol. 118, nr. 1 (Spring 2012).

27. Henry James, *The Portrait of a Lady* (1881), London, CRW Publishing Limited, 2004, s. 551 (egen kurs). Se även Jennifer Green-Lewis, *Framing the Victorians: Photography and the Culture of Realism*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1996, s. 89f.
28. Constance Classen, *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*, Urbana, University of Illinois Press, 2012, s. xii.
29. Hällgren, 2013, s. 139–141.
30. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, London, Thames & Hudson, 1999, s. 94–98
31. Griselda Pollock, ”Det moderna och kvinnlighetens rum”, Anna Lena Lindberg (red.), *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Stockholm, Norstedts, 2000, s. 168.
32. Se exempelvis Clark 1999; Balducci 2017.
33. *Umgängeslivets lexikon* (1903), genom Rebecka Lennartsson, *Malaria Urbana: Om byråfflickan Anna Johannesdotter och prostitutionen i Stockholm kring 1900*, Eslöv, B. Östlings bokförlag Symposion, 2001, s. 87. Stockholm/Stehag 2001). Se även Temma Balducci, *Gender, Space, and the Gaze in Post-Haussmann Visual Culture: Beyond the Flâneur*, London, Routledge, 2017, s. 84.
34. Pollock 2000, s. 187.
35. Balducci 2017, s. 88.
36. Clark 1999, s. xxvii. Se även Darcy Grimaldo Grigsby, ”Still Thinking About Olympia’s Maid”, *The Art Bulletin*, vol. 97, nr. 4 (December 2015), 431.
37. Philipp Lepenies, ”The Anthropocene: The Invention of Linear Perspective as a Decisive Moment in the Emergence of a Geological Age of Mankind”, *European Review*, nr. 26, vol. 4 (s. 583–599), s. 584.

## Vidare läsning

John Berger, *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series with John Berger*, London, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.

Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge. Mass., MIT Press, cop., 1999.

Susanne von Falkenhausen, *Beyond the Mirror: Seeing in Art History and Visual Culture Studies*, Bielefeld, transcript Verlag, 2020.

Anna-Maria Hällgren, *Skåda all världens uselhet: Visuell pedagogik och reformism i det sena 1800-talets populärkultur*, Möklinta, Gidlund, 2013.

Chris Otter, *The Victorian Eye: A Political History of Light and Vision in Britain, 1800–1910*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.