

Kaija Helin

Den vårdande och helande bilden

Möten med bildkonst i vårdandets värld



Kaija Helin

Född 1945

Författaren blev vårdlärare 1986,

HVM 2001, Åbo Akademi.

Hon har arbetat med bildpsykoterapeutisk verksamhet inom psykiatrisk vård.

Arbetar för närvarande med komplementärmedicinska vårdformer och utbildningar.

Pärm: Tove Ahlbäck

Åbo Akademis förlag

Biskopsgatan 13, FI-20500 ÅBO, Finland

Tel. +358-20-786-1468

E-mail: forlaget@abo.fi

<http://www.abo.fi/stiftelsen/forlag/>

Distribution: Oy Tibo-Trading Ab

P.O.Box 33, FI-21601 PARGAS, Finland

Tel. +358-2-454 9200

Fax +358-2-454 9220

E-mail: tibo@tibo.net

<http://www.tibo.net>

DEN VÅRDANDE OCH HELANDE BILDEN

Den vårdande och helande bilden

Möten med bildkonst i vårdandets värld

Kaija Helin

ÅBO 2011

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG – ÅBO AKADEMI UNIVERSITY PRESS

CIP Cataloguing in Publication

Helin, Kaija.

Den vårdande och helande bilden: möten
med bildkonst i vårdandets värld / Kaija
Helin. – Åbo: Åbo Akademi förlag, 2011.
Diss.: Åbo Akademi. – Summary.
ISBN 978-951-765-570-5

ISBN 978-951-765-570-5
ISBN 978-951-765-571-2 (digital)
Painosalama Oy
Åbo 2011

ABSTRAKT

Helin, Kaija (2011)

Den vårdande och helande bilden – möten med bildkonst i vårdandets värld

Handledare: professor, HVD Unni Å. Lindström och HVD Dahly Matilainen

Enheten för vårdvetenskap, Åbo Akademi, Vasa

Denna vårdvetenskapliga avhandling syftar till att avtäcka och belysa en vårdande och helande dimension vid existentiellt lidande patienters möten med bildkonst inom vårdkontext. Kunskapsökandet sker i två studier. Den första (studie I) är en ikonografisk tolkning av konstnären Matthias Grünewalds (ca 1460–1528) senmedeltida altarskåpsmålningar. I studien uttolkas lidandets uttryck och narrativa budskap samt symboliska gestaltningar av vårdande och helande i valda delar av detta s.k. Isenheimaltares bildprogram. Tolkningen utgår från rekonstruktionen av altarskåpets ursprungskontext, det medeltida Isenheimklostret, där svårt sjuka och döende patienter vårdades. I studie två (II) fortsätter sökandet i den moderna hospicevårdens kontext med hjälp av en kvalitativ intervjustudie som utforskar patienters meningsskapande vid möten med självvald bildkonst (oljemålningar och akvareller av finländska konstnärer som donerats till det sjukhus där intervjustudien gjordes). Forskningsansatsen är inspirerad av Hans-Georg Gadamers (1901–2002) hermeneutik. Vidare används några nyare tolkningsteoretiska ansatser inom bildkonstens område.

Forskningens tolkningsresultat visar att bildkonsten har potentialer såväl på ett miljöestetiskt plan som på en djupare individuell symbolnivå. Som designkomponent i vårdmiljöns rumsliga gestaltning bygger bildkonsten in estetiska, etiska och andliga kvaliteter utifrån tidsmässiga och kulturella koder. I den medeltida klostervårdens kontext sammanföll bildkonstens dekorativa betydelse med andliga och helande syften. När det gäller självvalda konstverk i den moderna vårdkontexten bidrar de till det enskilda patientrummets atmosfär på ett unikt sätt utifrån patientens personlighet och behov. På en fördjupad mötesnivå, i samspel med bildens symboliska funktion, sker en inlevelsemässig förflyttning in i bildens värld. Beträktarens inlevelse aktiveras till en transcenderande rörelse som går bortom det faktiska rummets och den reella tidens gränser. Vid resor i konstens bildvärld spelas minnesvärda händelser upp från det förgångna, men även framtiden kommer betraktaren till mötes. I en existentiell livssituation söker människan i konstverkets bildinnehåll efter symbolisk mening som kan ge svar på lidandets frågor. Bilderna iscensätter då helande motbilder som utgör korrektiv i symboliska former när olika existentiella förluster hotar. När livet förbleknats av sjukdom besvarar bildvärlden den lidandes blick med lysande violer som blommar upp, ger livskraft och bekräftar personens värdighet mitt i det förvissnande människolivet. När ångest och otrygghet nalkas inbjuds betraktaren till besök i landskap som utvidgar sjukhusrummets väggar mot hemgårdens trygghet. Där livet hotas av förgänglighet tar bildvärlden människan med sig till naturens eviga återfödelse. Upplevelsen av att vara delaktig i ett större och heligt sammanhang öppnar vägen ut ur lidandets avskurenhet. I medeltidens vårdkontext erbjöd den sakrala bilden en kollektiv och helande *Symbolon* som genom sin representationskraft synliggjorde det osynliga. Vid bildmöten i den moderna hospicevårdens kontext var det naturteman som gläntade på dörren till ”det hemliga rummet i djupet av hjärtat”. Forskningen antyder att även om meningsskapandet i ett bildmöte är avhängigt tidsepok, betraktarens förförståelse och kulturella kontext samt typen av bilder kan bildsymboliken, generellt förstådd som den saknade formen eller det saknade livssammanhanget, framvisa en helande och hoppingivande ordning i lidandets kaos.

Sökord: vårdvetenskap, lidande, vårdande, helande, hermeneutik, ikonografi, bildkonst, symbol, hospicevård, medeltid.

ABSTRACT

Helin, Kaija (2011)

The caring and healing image—Encountering works of visual art in the caring context

Supervisors Professor, PhD Unni Å. Lindström and PhD Dahly Matilainen

Department of Caring Science, Åbo Akademi University

The present study aims to uncover and bring light to a caring and healing dimension when suffering humans encounter visual art in the caring context. The search for knowledge is carried out within two studies. The first study (I) is an iconographic interpretation of the German painter Matthias Grünewald's (ca. 1460-1528) Isenheim altarpiece. The study interprets the expressions of suffering and unfolds its narrative messages as well as symbolic representations of caring and healing through selected parts of the altarpiece. The interpretation emanates from the reconstruction of the original late medieval context of the altarpiece, along with the Isenheim monastery hospital, where patients who were seriously ill and dying were cared for, and where sacred pictures presumably constituted an integrated part of caritative care in this particular era. In study II, the search continues within the context of modern Finnish hospice care with the help of a qualitative interview study, researching the symbolic meanings patients created from the encounters with works of visual art of their choosing (donated oil paintings and water colors by Finnish artists). The research methodology is inspired by Gadamer's hermeneutical esthetics, and, in addition, by more recent theories of visual arts.

The results of the present research show that the visual arts within the context of caring has potential on both an environmentally esthetic level, as well as on a deeper symbolic and individual level. In the medieval monastery caring context the decorative signification of the paintings of the altarpiece coincides with spiritual and healing purposes. In the current hospice context the works of visual arts in the patient's room can compose a decorative design, which adds to the creation of an esthetic atmosphere in compliance with the patient's personality. On a deeper level of reception, the observer's insight is activated to become a transcending movement beyond the actual room and the boundaries of real time. On visits to the world of the image, memorable events are replayed from the past and even the future is faced by the receiver. In an existential situation in life the human being searches for the answers to the questions of suffering. When threats of existential loss occur, images offer remedial forms on a symbolical level. They can show the connection to the healing of life or demonstrate a cohesive form of restored health. When life diminishes and pales through illness, the symbolic world of the picture answers the gaze of the suffering individual with shining violets. The blooming and glowing flowers give vitality and confirm the person's dignity when life is withering away. When agony and insecurity draws near, the observer is invited for a visit to a landscape of a picture, which expands the walls of the hospital room toward the safety and protection of home. When life is threatened by perishableness, the world of the image shows the eternal rebirth of nature. The experience of being a part of a greater whole paves the way out of isolation of suffering. In the medieval caring context, the sacred image formed a collective and healing *Symbolon*, which made the invisible visible. In the modern encounters with images in the caring context, it was the nature themes that opened the door to *the secret room in the depths of the heart*. Even though the creation of meaning in an encounter with the works of art is dependent upon the epoch, social values, context and the type of images, the symbolic form of an image, understood as a remedial and corrective form, at a general level, can display a healing and hopeful order in the chaos of suffering.

Key words: caring science, suffering, caring, healing, hermeneutics, iconography, visual arts, symbol, hospice care, Middle Ages.

FÖRORD

Denna avhandling är frukten av ett mångårigt forskningsarbete som nära nog uppfyller den romerske poeten Quintus Horatius rekommendation ”Nomumque prematur in annum”, dvs. att en text bör bevaras prematurt för att mogna fram till det nionde året före publicering. Det har varit år av stillsam begrundan, ibland stillestånd när vardagens förpliktelser varit i förgrunden, och dock med en ihållande fascination över bildkonstens mysteriösa kraft att synliggöra det osynliga i patientens värld.

Det är många människor jag har att tacka för att glimtar av en vårdande och helande dimension i bildernas värld nu finns att ta del av i denna avhandling. Först vill jag rikta ett varmt tack till min huvudhandledare professor Unni. Å. Lindström och min andra handledare HVD Dahly Matilainen som också i slutskedet bistod med språkgranskning av manuskriptet. Ett stort tack till professor Katie Eriksson för förmånen att ha fått forska på enheten för vårdvetenskap i Vasa, en institution med stimulerande forskningsmiljö av akademisk frihet under ansvar. Jag vill också tacka personalen och forskarkamrater vid enheten som på olika sätt gett mig stöd och uppmuntran i forskningsarbetet.

Mina förgranskare, professor Åshild Slettebø, vid Universitetet i Agder och professor emerita Margaretha Rossholm Lagerlöf vid Stockholms universitet, Konstvetenskapliga institutionen, tackar jag för värdefulla synpunkter på min avhandling. Ett varmt tack till HVD Erna Lassenius och doktorand, HVM Camilla Koskinen för konstruktiva kommentarer och uppmuntran rörande granskningen av mitt arbete vid slutseminariet. HVD Yvonne Näsman vill jag tacka för granskning av och hjälp med språköversättningen av det finskspråkiga intervjumaterialet.

Att våga mig på en tolkning av ett världsberömt historiskt konstverk har gjort mig medveten om mina brister i konstvetenskaplig bildning. Jag tackar ödmjukt docent Hanna Pirinen vid Institutionen för konst och kulturstudier, Jyväskylä universitet, för alla lärorika samtal och för att du ställt ditt konstvetenskapliga kunnande till mitt förfogande. Jag tackar också varmt Erwin Bischofberger, Professor emeritus i medicinsk etik vid Karolinska institutet, Stockholm, som i början av forskningsarbetet hjälpte mig med forskningslitteratur rörande Antonitordens historia och dessutom inbjöd till djupsinniga samtal om katolsk teologi under medeltiden.

Ett hjärtligt tack till Pirkanmaas vårdhems personal för all hjälp och visat intresse för mitt forskningsarbete. Ett speciellt tack till vårdhemmets ansvariga ledare Tiina Surakka för berikande samtal om hospicevården och för att praktiska möjligheter för studien organiserades. Varmt tack också till volontären Marja Fabritius för omsorg och hjälp vid genomförandet av studien. En särskild tanke av tacksamhet vill jag sända mina informanter av vilka de flesta numera är bortgångna, liksom de kända och okända konstnärer som skapat de här aktuella konstverken.

Avhandlingen är skriven på svenska, ett språk som inte är mitt modersmål. Forskningsprocessen har sålunda inte endast varit en vandring i bildernas värld utan också en resa i svenska språket, som mycket berikat mitt liv. Den person som delat glädjeämnen och vedermoder under denna vallfärd i språkens universum är min mångåriga vän Elisabeth Dominique Lindström. Jag tackar dig innerligt. Utan din stora kunnighet, generösa hjälp, humor och tålamod hade denna avhandling aldrig sett dagens ljus.

För ekonomiska bidrag tackar jag Stiftelsens för Åbo Akademi forsknings institut, Pirkanmaan kulttuurirahasto, Oskar Öflunds stiftelse, Sairaanhoidajien koulutussäätiö och Högskolestiftelsen i Österbotten, Ann- Marie Finniläs stipendiefond. Till Rektor för Åbo Akademi framför jag även ett stort tack för stipendium i forskningens slutskede. Jag tackar också FM Johanna Bäckström för hjälpen med den engelska sammanfattningen. Barbro Wiik, Fakultetens språkgranskare, vill jag speciellt tacka för språkgranskningen och för värdefulla råd.

Mina vänner och kollegor tackar jag för det trogna intresse och ständiga uppmuntran under alla dessa år. Praktisk och teknisk hjälp har givits av många. Ett stort tack till Anna Niininen och Jenni Syvälä för bearbetning av figurer och granskning av de engelska texterna. Ett särskilt varmt tack vill jag rikta till Jarmo Blom och Eija-Riitta Kortessuoma, mina hemortsstyrkor som räddat mig otaliga gånger från datamaskinkatastrofer. Sist men inte minst vill jag innerligt tacka min kära livskamrat Ritva för all den generositet och omsorg i vardagen som gav mig möjlighet att förverkliga detta forskningsarbete.

Ylöjärvi Kalevaladagen den 28 februari 2011

Kari Helas

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

DEL I Ett första öppnande mot bildernas värld	1
1. INLEDNING	1
Avhandlingens uppbyggnad	4
Presentation av temat och forskningsmotiv.....	5
Förväntad kunskapsbehållning	8
2. FORSKNINGENS SYFTE, FRÅGESTÄLLNINGAR OCH DESIGN.....	9
Forskningens design	12
3. FÖRSTÅELSEHORISONT.....	14
Hermeneutik som övergripande forskningsansats och epistemologisk utgångspunkt i forskningen.....	14
Bildkonst inom vårdkontext – historisk tillbakablick	17
<i>Caritas</i> som vårdandets grundmotiv	19
Symbol och allegori som vetandets struktur i text och bild.....	23
Bildkonsten i vårdandets kontext träder i bakgrunden	26
Tidigare vårdvetenskaplig forskning.....	29
Forskning om bildkonst som miljöfaktor för hälsa.....	30
Naturbilder kontra abstrakt konst – forskning om bildmotivens hälsoeffekter	34
Bildkonsten och estetiken inom palliativ vård.....	35
Forskning med utgångspunkter i begreppet ”healing”.....	36
Bildkonst i äldrevården	37
Användning av bildkonst med existentiella beröringspunkter	39
Sammanfattande synpunkter.....	40
Forskningens teoretiska perspektiv	42
”Den verkliga verkligheten” – ett tredje modus för förståelsen av klinisk vårdverklighet...	43
”Den vårdande akten” – ett karitativt svar på lidande	44
Lidandets och hälsans dynamiska dialektik	44
”Lidandets drama”	45
Lidande som berättelse	46
Sammanfattning	47
Epistemologiska aspekter på konst- och bildförståelse	47
Bild som spel	48
Bildens ontologiska styrka	49

Symbolon – igenkänningstecken och liknelse i bild.....	51
Skönhet som <i>parousia</i>	51
Sammanfattning.....	53
4. FORSKNINGENS GENOMFÖRANDE	54
Ikonografisk studie I.....	54
Val av bildmaterial.....	55
Val av litteratur.....	56
Rekonstruktion av ursprungskontext.....	57
Rekonstruktion och integration som hermeneutiska uppgifter i historieforskning.....	58
Metodologiska aspekter på tolkningsförfarande.....	59
Inlevelse och tolkning av performativ mening.....	59
Intervjustudie II.....	63
Val av bildmaterial, urval av patienter och egenvårdare, samt insamling av datamaterial...63	
Genomförande av intervjusamtalen.....	67
Tolkningsförfarande.....	67
Tolkning som läsakt med bild och text i samspel.....	68
Forskningsetiska aspekter.....	69
 DEL II Scener ur bildernas värld	 71
5. GRÜNEWALDS ISENHEIMALTARE – ETT VÅRDANDE OCH HELANDE	
BILDDRAMA, Studie I.....	73
Altarskåpets tillkomst och historiska bakgrund.....	73
Den heliga elden – det stora lidandet under medeltiden.....	75
Antoniternas karitativa svar på lidandet.....	77
Vid altaret – den första akten i lidandets drama.....	80
Golgatascen – scenografi av lidandets rum.....	81
Avgrunden – den existentiella gränserfarenheten.....	83
Unio mystica – förvandling och helande genom offrande.....	85
Altarskåpets dörrar öppnas – den andra akten i lidandets drama.....	86
Änglakonsert och Madonna med barn – scenografi av vårdandets rum.....	86
Den vårdande dimensionen i bilden av Madonna och barn.....	87
Genom det synliga visas det osynliga – vårdande i närvaro av det överjordiska.....	90
Förebild för medlidande.....	92
Den sakrala bildkonsten – en vårdande och helande tidstruktur i vårdens vardag.....	93

Uppståndelse ett möte med hoppets ljus – den tredje akten i lidandets drama	94
Den vårdande och helande dimensionen i Isenheimaltarets bildvärld – vårdvetenskapliga reflektioner och tentativa slutsatser	96

6. PATIENTENS BLICK - MÖTEN MED BILDKONST I HOSPICEVÅRDENS

KONTEXT, Studie II..... 100

Hospicehem – platsen för vårdande vid livets slut	100
Tolkningsprocessen	101
Mötet med bildkonst – en mångdimensionell upplevelse	104
Konstverk som upplevelse av vackert föremål	106
Konstverk som bildlig källa för symbolisk mening.....	109
Det ofullbordade i spegeln	110
En mors förpliktelser.....	112
Blommor som bärare av värdighet och livskraft.....	113
Hus och gårdar som närvaro av hemmets ro och trygghet.....	115
Strömmande bäck, porlande vatten	116
Kampen mellan hopp och fruktan	117
I bildens djup	118
Naturens eviga kretslopp.....	119
Fönster till oändlighet.....	119
Änglar, himlar, ljus.....	120
Bildkonstens innebörder vid ”lidandets kamp” i relation till ”livsfaser” hos patienter som får vård vid livets slut	120
Egenvårdarnas perspektiv.....	126
Bildkonst som ett inslag i skapandet av en estetisk och hemliknande vårdmiljö	126
Konstverk som porträtt av personen	127
Samtal kring konstverk som bidrag till kommunikation mellan egenvårdare och patient ..	128
Det vårdande och helande i möten med bildkonst – reflektioner och tentativa slutsatser ...	130

DEL III Slutscener från bildernas värld..... 135

7. BILDKONSTENS VÅRDANDE OCH HELANDE DIMENSION..... 136

Bildkonstens potential som designkomponent i vårdmiljön	136
Bildkonstens djupdimension – ett svar på lidandets frågor.....	139
Bildvärlden besvarar den lidandes blick.....	140
Det helande symbolon.....	142
Sammanfattning.....	146

8. ”BLICKENS HERMENEUTIK” – ETT BIDRAG TILL VÅRDVETENSKAPENS VETENSKAPSTEORI?	147
Det hermeneutiskt orienterade seendet.....	147
Det moderna osynliga och ordlösa lidandet.....	148
Kliniska observationer utgående från ”blickens hermeneutik”.....	150
Förslag till fortsatt forskning.....	152
9. REFLEKTIONER OCH GRANSKNING AV FORSKNINGENS GILTIGHET.....	154
Diskurskriteriet	154
Generalisering av tolkningsresultat	155
Konsistenskriteriet	157
Empirisk förankring.....	157
Heuristiskt värde.....	159
Det pragmatiska kriteriet	160
SUMMARY	161
REFERENSER.....	167
TABELLER	
Tabell 1. Material och metodologi.....	54
Tabell 2. Översikt över den ikonografiska studiens uppläggning	55
Tabell 3. Illustration av stegen i tolkningsprocessen.	103
Tabell 4. Mönster av möten med självvalt bildkonstverk.	105
Tabell 5. Bildkonstens innebörder i lidandets kamp.....	122
FIGURER	
Figur 1. Forskningens Design.....	13
Figur 2. Litterära kontexter vid rekonstruktionen av Isenheim-altarets ursprungskontext.....	57
Figur 3. Det helande <i>symbolon</i>	144
BILD 1	21
BILAGOR.....	186
Bilaga 1. Informantbrev.....	186
Bilaga 2. Frågeformulär.....	187

DEL I Ett första öppnande mot bildernas värld

1. INLEDNING

En bild säger mer än tusen ord

Vad kan en bild säga den lidande människan? Vad förmedlar bilder, vilka världar öppnas och till vilka resor inbjuds en patient via ett bildkonstverk? Finns det en helande potential i bilder? Hur gestaltas en vårdande dimension i möten med bildkonst? Svar på sådana frågor kring bildkonstens möjligheter inom vårdkontext söks i den här avhandlingen. Syftet är att i ett vårdvetenskapligt perspektiv avtäcka en vårdande och helande djupdimension som antas bli verksam vid existentiellt lidande människors möten med bildkonst.¹

Konst sägs bottna i ett existentiellt behov hos människor. I situationer av existentiellt lidande kan människor ha svårt att finna ord och då försöker de ofta förmedla sig genom metaforiska och symboliska uttryck.² Konstens bildspråk skiljer sig från rationellt språkbruk och trots det eller kanske just på grund av det kan en bild förmedla äkta och djupa erfarenheter i tillvaron. Till det mänskligas egenart hör att söka vägar ut ur lidandets isolering via konstens inneboende skönhet men även genom dess fruktansvärda och dramatiska dimensioner.³

Bildkonst i hälso- och sjukvårdens kontext uppfattas kanske vanligast som en tavla på väggen, som dekorativ miljödesign för att öka trevnad, ge färg och pigga upp i den tunga situation som sjukdom kan innebära. Men bildkonsten kan vara mer än så, mer än trivselfaktor eller enbart objekt för estetisk njutning. I samspel med bildens symboliska teckenfunktion kan mening skapas. Bilder kommunicerar med betraktaren. Förmågan att skapa mening i möten med bilder är ett genuint kännetecken för mänskliga kulturer. I alla tider har bilder, mystika eller naturliga, den reella verkligheten överskridande eller avbildande, kunnat hela och ge mening i människors lidanden. Under tidigare epoker har olika konstformer gett människor lindring och läkning såväl för kropp som för själ. I antikens Grekland utgjorde konst, diktning, musik och natur ett kulturellt och meningsfullt sammanhang vid upprätthållande och återvinnande av hälsa.⁴ I medeltidens klostर्सjukhus och hospital utgjorde sakral konst en integrerad del i

1 Begreppet "existentiell" refererar till en etisk och ontologisk dimension av tillvaron som den beskrivs i Karl Jaspers filosofi (1994). Uttrycket "existentiell" relaterar till den enskilda personen och hans eller hennes livsfrågor. Det kan inte förstås från biologiska eller medicinska utgångspunkter, och inte heller i instrumentalistiskt, nyttoetiskt eller socialkonstruktivistiskt perspektiv. Den existentiella erfarenheten uppstår i en gränssituation i det mänskliga varat, dvs. i mötet med något grundläggande, något som överstiger det egna jaget och har karaktären av något absolut och avgörande. I en sådan situation skakas den egna tillvaron i sina grundvalar och ett fullkomligt nytt perspektiv tränger fram. Det existentiella lidandet återfinns i samband med frågor som rör tillvarons mening, isolering i livssituationen som svåra sjukdomar kan innebära och i mötet med döden (jfr även Rehnsfeldt 1991, 1999 och Karteryd 2006).

2 Jfr Eriksson 1993, 25; Jairath 1999; Wiklund 2000; Wiklund et al. 2002.

3 T.ex. Frida Kahlos och Edward Munchs målningar visar det fysiska och det själsliga lidandet med känd anknytning till respektive konstnärs biografi (jfr Norevik Landmark 1997, 59–83; jfr Nilsson 2004, 60–62).

4 Lyons & Petrucci 1987.

den karitativa vården. I likhet med gotiska kyrkors färggranna kristna bildgallerier lyste hospitalens fasadfresker liksom sjuksalarnas och sjukhuskyrkornas altarmålningar och helgonbilder upp med sina skyddande och helande krafter.⁵ Under medeltiden och renässansen fanns en bildförståelse som gjorde att betraktaren kunde uppleva ett ontologiskt djup i bilden. De heliga bilder vi idag känner från medeltiden rymde inom ramen för sin teologiska funktion såväl hälsopotential för patienter som etiska förebilder för vårdpersonal. Kloster- och hospitalvårdens sakrala bildkonst kan i själva verket uppfattas som ett konstituerande delkomponent i byggandet av en helande och hälsofrämjande vårdmiljö.⁶ Därför tar föreliggande forskning sin början i ett medeltida altarskåps bildvärld och dess betydelse i vårdandets kontext. Den historiska utgångspunkten strävar efter att utvidga förståelsehorisonten så att en djupdimension⁷ kan sökas därefter även vid möten med bildkonst i dagens vårdkontext.

Den moderna hälso- och sjukvårdsinstitutionens utveckling i den medicinska vetenskapens och teknologins medvind har inneburit ett slags symbolernas tragedi där konstens sköna bildvärldar sedan 1600- och 1700-talen till stor del försvunnit från patienters synfält.⁸ Under de senaste decennierna har man emellertid åter börjat inkorporera bildkonst och andra bilduttryck i vårdens domäner. Samtidigt som en mer helhetlig människosyn inom vården efterlyses har en ny medvetenhet om konstens, estetikens och kulturens betydelse för hälsa och vårdande vuxit fram.⁹ Den ledande amerikanska forskaren Hathorn konkluderar att konsten utgör ett oundgängligt element i vårdmiljön:

Throughout time, art has reached out to the human soul and touched the spirit of the beholder. Its ability to provide solace, inspiration, and hope makes it an indispensable element of the total health care environment.¹⁰

Allt fler sjukhus världen över har egna konstsamlingar och pågående ”Art in Hospital-” eller ”Art in Healthcare-”program.¹¹ Inom ramen för dessa omfattande kultur- och konstprogram har forskning gjorts rörande vilken typ av bildkonst och annan visuell design (färger, textilier, foto, skulptur osv.) som är generellt lämplig att använda i hälso- och sjukvårdsmiljöer. Man betraktar bildkonsten oftast som en estetisk och hälsofrämjande eller vårdande delkomponent i vårdmiljöns design.¹² I flertalet studier betonas också den visuella konstens terapeutiska

5 Kupfer 2003; Henderson 2006; Ritzerfeld 2007.

6 Hauym 1993; Kupfer 2003; Henderson 2006; Ritzerfeld 2007. Helande och lindrande kontemplation inför ortodoxa ikoner, katolska andaktsbilder m.m. med helande och undergörande verkningar är historiskt kända fenomen (Ringbom 1989) som förekommer även idag.

7 Termen ”djupdimension” refererar till hermeneutisk tolkningsprocess där man strävar efter att avtäcka något fördolt i yttre fenomen. Ur forskningslogikens synpunkt anknyts termen ”djupdimension” till den av Alvesson och Sköldberg (2008, 53, 55–65) beskrivna kunskapsrealistiska forskningssyn som räknar med ”icke-observerbara” i form av mönster och tendenser som är gemensamma och underliggande för flera ytfenomen. Detta ligger i linje med den abduktiva forskningslogiken, som inriktar sig på att finna underliggande, icke-observerbara, djupstrukturer.

8 Jfr Behrman 1997; jfr Kathan 2002; jfr Ritzerfeld 2007.

9 Chinn & Watson 1994; Young-Mason 2000, 196-197.

10 Hathorn 2009, 3.

11 Nanda, Hathorn, Neuman 2007; Hathorn & Nanda 2008.

12 Rapp 1999; Shinkman 1997; Simpanen 2007; Juhantalo 2007.

verkan som går bortom konstens dekorativa skönhetsaspekt.¹³ Tidigare undersökningar visar att patienter föredrar ljusa landskapsmålningar och naturbilder framför abstrakt konst. Man har även fysiologiskt kunnat konstatera hälsoeffekter vid betraktande av naturbilder.¹⁴ I den internationella forskardebatten diskuteras lämpliga kriterier för val av bildkonst och annan design i vårdmiljön.¹⁵ Det finns också nyare forskningsansatser där natur och konst ingår i ett helhetsmönster som strävar efter att skapa en för patienterna optimalt vårdande och helande omgivning.¹⁶

Föreliggande forskning har primärt inte avsikten att utforska betydelsen av bildkonst som designkategori för vårdmiljöns estetisering och inte heller det pragmatiska syftet att undersöka vad som är generellt lämplig bildkonst inom vårdkontext. Forskningens huvudsyfte centreras kring det symboliska meningsinnehåll som antas framträda på en fördjupad mötesnivå där bildvärlden i likhet med citatet ovan ”vidrör åskådarens själ”. Dock tangerar forskningen frågan om utformandet av vårdandets ”space and place”, dvs. bildkonstens betydelse som ett rumsgestaltande element i vårdkontexten. Som designkomponent kan olika bilduttryck också ses som medskapare av rummet omkring patienten – som visuella djupstrukturer i rummets existentiella omfång.

Föreliggande forsknings tolkningsteoretiska referensram med tillhörande epistemologiska och metodologiska ställningstaganden är inspirerad av Hans-Georg Gadamer (1901–2002) hermeneutiska filosofi med fokus på hans ontologiska estetik- och konstuppfattning.¹⁷ Den tolkningsteoretiska apparaten omfattar dessutom några nyare konstvetenskapliga verk inom bildkonstens område.¹⁸ I samband med problematiseringen av begreppen ”konst(verk)”, ”bild”, ”symbol”, ”estetik” och ”skönhet” (i kapitel tre), kommer betoningen därför att ligga på belysning av konstens och bildens ontologiska grund och dess epistemologiska möjligheter.¹⁹

Gadamer hermeneutiska konstuppfattning utgår från tankemönstret att konsten har ontologiskt djup. Det innebär att människan i konstens reception, i dess mottagande, har möjlighet att nå en fördjupad kontakt med verkligheten.²⁰ Gadamer påstår att genom konsten öppnas

13 Mahoney 2004; Hathorn & Nanda 2008; Horowitz 2008. Hathorn 2009, 2.

14 Ulrich & Gilpin 2003.

15 Staricoff 2004, 2006; Nanda, Hathorn, Neumann 2007. Hathorn & Nanda 2008.

16 Jonas & Chez 2004, 2006; Swanson & Wojnar 2004.

17 Gadamer 1965, 1–161, 1977.

18 Boehm 1978; Liepe 2001, 2003; Härdelin 1996; Jørgensen 2003, 2004, 2007; Rossholm Lagerlöf 2007.

19 Inom konstvetenskaperna talar man i dag om ”pictorial turn”, (Mitchell 1994, 2005; Liepe 2001) eller ”iconic turn” (Boehm 1978, 2005) där man intresserar sig för visualitet som autonomt, icke verbalt, erfarenhetsområde. Den ”visuella vändningen” innebär att bilder tillskrivs ett epistemologiskt egenvärde. En bild är meningsbärande i sig. En bilds visuella förmedlingar kan inte helt återföras till verbala uttryck, texter eller förstås enbart som illustrationer av historiska skeenden. Det är givetvis inte fråga om att språket eller texten helt negligeras utan snarare om ett nytt perspektiv på språkets, textens och bildens samspel vid upplevelsen av bilder.

20 Ontologibegreppet som jag förstår det i Gadamer (1965, 1977) hermeneutik refererar till tingens ”vara” i världen (*das Dasein*, ”härvaro” hos Heidegger). Ontologin handlar sålunda om tingens, här konstverkets och människans, sätt att existera i världen och i relation till varandra. För temat redogörs mer ingående i kap3.

en erfarenhetsdimension som gör anspråk på sanning och kunskap.²¹ Genom sitt symboliska bildväsen inviterar konstverket betraktaren till närvaro i en verklighet som trots sin imaginära natur kan framställa själva den reala världen i ett nytt ljus och samtidigt lära oss att se vårt eget liv på ett nytt sätt. Konstens ontologi i gadamersk tappning innebär alltså en slags dialogrationalitet där en relation till bilden får sanningserfarenhet att växa fram. Det handlar om en mötesdialektik där den bildmässiga närvaron kräver åskådarens delaktighet. Till skillnad från envägskommunikation mellan bild som objekt och betraktare som subjekt handlar såväl forskarens tolkningar av som patienternas möten med bildkonst snarare om ett inre samtal, en dialog, där bilden intar en autonom position i förhållande till betraktaren. Bildens dialogicitet visar sig just i det att bilden i mottagandets erfarenhet kan förändra den som tar emot.²² Frågan gäller vilka svar på det existentiella lidandets frågor skulle besök i bilders imaginära verklighet kunna ge i en vårdvetenskaplig forskningskontext – om det i mötet med bildens tvådimensionella yta kan uppdragas något meningsbärande djup för en lidande människa. Utmaningen i den nu inledda forskningen ligger i kravet på att inseende penetrera ytan för att skåda det symboliska djupets ordning under lidandets kaos.

Avhandlingens uppbyggnad

Avhandlingen struktureras av tre kronologiskt efterföljande delar: DEL I, Ett första öppnande mot bildernas värld (**kapitlen 1–4**). DEL II, Scener ur bildernas värld, (**kapitlen 5 och 6**) och DEL III, Avslutande scener från bildernas värld (**kapitlen 7, 8 och 9**).

Inledning i **kapitel 1** beskriver avhandlingens uppbyggnad, tema och forskningsmotiv samt kunskapsförväntan, vilka utgör en första inramning av forskningstemat. I **kapitel 2** presenteras avhandlingens *Syfte, frågeställning* och *design*. Redogörelsen i **kapitel 3** under huvudrubriken *Förståelsehorisont* artikulerar forskarens verkningshistoriska förståelse och forskningens epistemologiska utgångspunkter i Gadamer's hermeneutik. En kort historisk tillbakablick ges över bildkonstens tidigare betydelse och användning i vårdandets kontext. Därefter presenteras aktuell vårdvetenskaplig forskning med anknytning till temat, varpå följer en beskrivning av forskningens vårdvetenskapliga teoretiska perspektiv. Sist redogörs för epistemologiska och metodologiska aspekter vad gäller bildtolkning. Centralt i detta stycke beskrivs Gadamer's hermeneutiska estetik-, bild- och konstuppfattning samt den nyare konstvetenskapliga bildforskningens insikter om visuellt meningsskapande och kunskapsgenerering via inlevelse i bilder. Problematisering av begreppen bild, konst, estetik och skönhet i en för vårdvetenskap relevant utsträckning görs. I **kapitel 4** redogörs för *Genomförandet* av avhandlingens två studier. Studie ett (I) är en *Ikonografisk*²³ studie av valda delar från konstnären Matthias

21 Gadamer 1997, 73.

22 Gadamer 1965, 98, 1997, 80; jfr Koski 1995, 75-76.

23 Ikonografi (av grek. *eikon*, bild, och *grafein*, teckna, skriva, förteckna) betecknar i allmänhet konstvetenskapligt studium och undersökningen av idéer och motiviskt innehåll i ett bildkonstverk (Aikio 1997). I samband med medeltidsforskningens framväxt i början av 1800-talet utvecklades studiet av de kristna bildmotiven till en egen specialitet, kristen ikonografi (Cornell et al. 1999, 173).

Grünewalds (ca 1460–1528) senmedeltida altarskåpsmålningar, ursprungligen uppställda kring åren 1511–1516 i Isenheims antonitkloster som var beläget i nuvarande Frankrikes Alsaceområde. Därefter beskrivs proceduren i studie två (II), en kvalitativ *Intervjustudie* som utforskar patienters meningsskapande vid möten med självvald bildkonst i hospicevårdens kontext.²⁴ I båda studierna används hermeneutisk tolkningsansats. Sist i kapitlet presenteras forskningsetiska synpunkter. I **kapitel 5** under rubriken: *Grünewalds Isenheimaltare – ett vårdande och helande bildrama*, presenteras en tolkning av Grünewalds ikonografi. Lidandets gestaltning och spår av en vårdande och helande dimension eftersöks i valda delar av altarmålningarnas bildsvit. Efter resan i det förgångna återvänder forskaren till nutiden för att i **kapitel 6** under rubriken: *Patientens blick – möten med bildkonst i hospicevårdens kontext* redovisa resultatet av forskningens andra studie II. Sist framförs vårdvetenskapliga slutsatser. I **kapitel 7** under huvudrubriken: *Bildkonstens vårdande och helande dimension* förs resultaten av studie I och II vidare i riktning mot en högre abstraktionsnivå i syfte att generera teoretisk förståelse för bildkonstens vårdande och helande potential för existentiellt lidande patienter. I **kapitel 8** diskuteras *Blickens hermeneutik* som ett bidrag till utvecklingen av vårdvetenskapens vetenskapsteori och metodologier på hermeneutisk grund. Här presenteras också nya frågor och en inbjudan till fortsatt forskning. Avslutningsvis följer *Reflektioner och granskning av forskningens giltighet* i **kapitel 9**.

Presentation av temat och forskningsmotiv

Bildkonst i vårdandets sammanhang har historiska rötter i medeltidens kyrkliga vårdorganisation och karitativa vårdtradition.²⁵ Som senare kommer att visas i den historiska exkursionen (kap.3) inspirerades den rikliga sakrala bildkonsten inom medeltidens hospital- och klostervård av högmedeltidens karitativa anda. Den heliga bildvärlden som samtidigt tjänade som estetisk utsmyckning i vårdandets kontext kan hävdas ha varit ett uttryck för *caritas per se* – ett medlidandes svar på lidande. Medeltiden var som bekant en tid i den europeiska historien då lidande förekom i stora mått. Det var också en tid då man ännu räknade med en bilds ontologiska styrka till transcendent förmedlingar. Att låta forskningsresan ta sin början i den ovan nämnda medeltida klostervårdens kontext där Grünewalds altarskåpsbilder en gång visades har som avsikt att skapa en fördjupad klangbotten för förståelse av bildkonstens betydelse i existentiella lidandets sammanhang. Tolkningen av altarskåpets bildsvit öppnar sålunda vägen in i nutids bildmöten från en utvidgad historisk horisont. Om, och hur i så fall, något av en transcenderande dimension även finns vid bildmöten i dagens vårdkontext är en heuristisk fråga för denna forskning.

Grünewalds senmedeltida altarskåpsmålningar har varit föremål för otaliga konsthistoriska studier utifrån konstvetenskapliga frågeställningar. Målningarna har tolkats i flera olika per-

24 Ho'spis, hospice, är en vårdform för svårt sjuka och döende människor baserad på respekt för personlig integritet, god omvårdnad och symptomlindring. Hospice kan också beteckna själva institutionen. Nationalencyklopedins ordbok. <http://www.ne.se> Hämtad 3.9.2005.

25 Kupfer 2003; Henderson 2006; Ritzerfeld 2007.

spektiv, bl.a. medicinskt, konsthistoriskt och teologiskt.²⁶ Tidigare tolkning i vårdvetenskapligt perspektiv saknas men konsthistorisk och ordenshistorisk källforskning ger stöd för antagandet att detta s.k. Isenheimaltare har haft stor betydelse för och delaktighet i klostrets vårdkontext.²⁷ Mitt val av bilder från just Grünewalds bildsvit emanerar från många års fascination och förundran över dem. När jag för flera år sedan för första gången mötte Grünewalds målningar vid besök på Musée d'Unterlinden i den franska staden Colmar, väcktes mitt intresse av de många vårdkontext-attribut som jag tyckte mig känna igen. Man ser till exempel i altarskåpets andra visning, i Madonna och barn-ikonografen, en badbalja, nattkärl och andra föremål som kan identifieras som vårdutensilier.

Isenheimklostrets sengotiska altarskåp hade svängbara flyglar vilka möjliggjorde visning av olika scener allt efter öppnande och slutande av skåpets dörrar. Inom konsthistorisk forskning diskuteras därför möjligheten att läsa altarskåpsbilderna som ett enhetligt bildprogram, en narration som iscensätter centrala händelser i den kristna frälsningshistoriens universella drama. Bildernas uttrycksfullhet och den historiska sannolikheten för att bilderna används i klostervårdens kontext har gjort mig övertygad om att de även har stort värde som djupt meningsbärande vårdvetenskapliga kunskapskällor. Tolkning i vårdvetenskapligt perspektiv betyder att bildprogrammet närmas som bilder avsedda för en lidande patients ögon. I enlighet med medeltidens symboliska och allegoriska tänkande kan patientens lidande tolkas som ett mikrokosmiskt drama som finner sin analogi i det stora makrokosmiska lidandets bildrama.²⁸

Trots den stora tidsskillnaden kan en historisk kontinuitet skönjas mellan den senmedeltida klostervårdens kontext och den moderna hospicevårdens kontext. Dagens hospicevård har sina historiska rötter i medeltidens karitativa barmhärtighetstradition.²⁹ Gemensam nämnare för båda vårdkontexterna är patienter med lidanden av existentiell art, oftast obotligt sjuka eller döende människor. En gemensam klang mellan dessa två studiekontexter torde kunna höras med tanke på att det existentiella lidandet är överhistoriskt och universellt mänskligt. Det uppträder oavsett tids-, religions- eller kulturtillhörighet. Även om hospicevården i dag, åtminstone i nordiska länder, inte definierar sig som karitativ har den likheter med den medeltida klostervårdens karitativa ethos. Den moderna hospicevårdens etiska grunder kännetecknas av en människosyn som tar speciell hänsyn till lidandets existentiella natur. I likhet med sin historiska ursprungskontext utmärks hospicevården av nästankärlek och medmänsklighet. Man värnar om patientens värdighet, strävar efter att skapa trygghet i tillvaron och ger tröst inför döden.³⁰

Det finns också en inbördes koherens mellan forskningens vårdvetenskapliga teoretiska perspektiv och de utvalda studiekontexterna.³¹ Under medeltiden sammanfattades vårdandets

26 Bauer 1973; Hayum 1993; Spath 1991.

27 Mischlewski 1973, 1981; Hayum 1993; Engel 1999; Marquard 1996.

28 Jfr Gurjewitsch 1982, 14.

29 Sand 2003, 28, 44.

30 Sand 2003, 110–111.

31 En forsknings teoretiska perspektiv och forskningstema samt material bör stå i kongruens med varandra för annars riskerar man kategorisammanblandning, vilket medför att relevant mening kan gå förlorad.

innersta motiv i termen *caritas*, kärlek och barmhärtighet. Föreliggande forsknings vårdvetenskapliga perspektiv utgörs av en vidareutveckling av detta vårdandets ursprungsmotiv. Det vårdvetenskapliga teoriperspektivet konstitueras av lidande som grundkategori för vårdande och *caritas* som grundmotiv, som ett svar till lidande.³² Tolkningar av det konsthistoriska bildmaterialet och tolkningar av bildmöten i dagens kliniska kontext sammanbinds därigenom av ett perspektiv som i sin ontologiska grundstruktur och i sitt etiska grundmotiv harmonierar kategoriellt och terminologiskt med båda studiekontexterna. Det finns naturligtvis också stora kulturella skillnader mellan modern tid och den senmedeltida epok då Grünewald skapade sina altarskåpbilder. Medeltidens bildkonventioner avviker helt från dagens och det finns en stark kontrast mellan medeltidens och dagens bild- samt konst- och skönhetsuppfattningar. Dessa olikheter utgör givetvis en stor utmaning för forskningen, men just det ser jag samtidigt som en fruktbar utgångspunkt.

Vid val av bildkonst till vårdkontexter orienterar man sig idag vanligtvis efter ett konstverks estetiska eller ekonomiska värde. Bildkonventioner och bildförståelse inom vården liknar museibesökarens. Dagens patienter som betraktare av bildkonst uppfattas som estetiska subjekt med rationell bildförståelse och med frihet till subjektiva omdömen. Medeltidens publik (pilgrimer som gästade klostren, patienter, vårdare, anhöriga, kyrkliga dignitärer) hade en annan bildförståelse och andra förväntningar inför bilder, något som gjorde det möjligt för dem att uppleva mysterier under möten med heliga bilder. Medeltidens patienter förvärvade sin bildförståelse vid kyrkobesök och de hade förmodligen mycket större spontan benägenhet till symboliskt meningsskapande än vi har idag. I medeltidens liksom i renässanstidens hospital och klostersjukhus synliggjorde heliga bildverk högre sanningar och förmedlade ontologiska budskap där själens läkning sammanföll med kroppens.³³

Symboliskt och visuellt meningsskapande i möten med bildkonst har alltså en lång historia och torde vara en spontan mänsklig företeelse även hos nutida sjuka och lidande människor. Trots detta är betydelsen av bildkonstens existentiella djupdimension i dagens vårdvetenskapliga forskning ännu en tämligen utforskad *terra incognita*. Vårdvetenskaplig kunskapsgenerering om konstskapade bildvärldars vårdande och helande potential bör därför anses vara aktuell och välmotiverad. Föreliggande forskning, som begränsar sig till enbart receptionen av konstverk, presenterar ett hittills prematurt forskningsområde i jämförelse med den rikligt förekommande användningen av och forskningen om bildterapi i olika former inom hälso- och sjukvård. Detta kan ses som ett ytterligare argument för forskningens relevans.

I sista hand utgör forskning om bildkonstens liv och mening i vårdandets kontext ett kunskapsteoretiskt spörsmål. I utkastet till ”En vetenskapsteori för vårdvetenskapen” framför Eriksson och Lindström möjligheten att se symboler och metaforer som konstituerer för en kunskapsteoretisk kategori för vårdvetenskap.³⁴ Dessa utgör bildmässiga begreppskategorier

32 Den medeltida klostervården utgör begynnelsen till den karitativa vårdtraditionen i Europa. Från samma etiska idémönster har Erikssons karitativa vårdteori vid Åbo Akademi utvecklats (Eriksson & Matilainen 2002).

33 Kupfer 2003; Henderson 2006; Ritzerfeld 2007.

34 Eriksson och Lindström 1999, 358–364.

som kan göra fenomen i vårdandets värld synliga på ett nytt sätt. Kunskapande genom bildkonsten kan ses som en form av ”symbolisk logik” som går bortom de normativa forskningslogikernas induktiva och deduktiva slutledningsformer. Snarare är bilders symboliska innebörder ämnade att avtäckas med en abduktiv forskningslogik som söker efter meningsbärande mönster vilka överskrider resultat som samlats genom ren empiri.³⁵ Bildkonsten behärskas av en gåtfull vaghet som inte underkastar sig analytisk och rationell logik utan opererar snarare genom mänsklig inbillningskraft. Man kan påstå att bildkonsten genom inlevelse och inbillningskraft som *modi operandi* befinner sig i ett teoretiskt mörker som hör det ospråkliga till.³⁶ Trots denna ordlöshet kan dock dess förmedlingar vara kommunicerbara och bidra till fördjupad förståelse för fenomenen i vårdandets värld. Att ta bilders kunskaps- och bildningsanspråk i vårdvetenskapligt sammanhang på allvar innebär att utveckla och pröva en vetenskapsrationalitet som inte glömt sin humanvetenskapliga grund. Avhandlingen inbjuder läsaren till vandring på det visuella och symboliska kunskapandets stigar vilka förhoppningsvis mynnar ut i återfinnanden av bortglömda och upptäckanden av nya sidor av vårdandets och vårdvetenskapens substans.

Förväntad kunskapsbehållning

Forskningen är explorativ/deskriptiv klinisk grundforskning och avser sålunda att bidra till den kliniska vårdvetenskapen på generell och teoretisk nivå.³⁷ Genom historisk och kontextuell tematisering i de två studierna förväntas forskningen öka vårdvetenskapens substans och bidra till förståelse och tillägnande även i klinisk praxis, framförallt inom palliativ vård. Forskningen förväntas vidare bidra till vårdandets idéhistoria genom att synliggöra något av ett karitativt ethos i Grünwalds senmedeltida altarskåpbilder. Man kan med goda skäl förmoda att det dåtida vårdandets karitativa idémönster har färgat såväl konstnärens produktion som de medeltida åskådarnas upplevelser av dessa altarskåpbilder. Sålunda kan forskningen avtäcka historiskt kulturgods som förekommit i den vårdande traditionen långt innan vårdandet blev yrke och vetenskapligt ämne. Dessutom torde föreliggande forskning som använder bildkonst som historiskt källmaterial utgöra en metodologisk innovation för vårdvetenskapens idéhistoriska forskning. I sin helhet förväntas avhandlingen medverka till utvecklande av vårdvetenskapens hermeneutiska vetenskapsteori i riktning mot ett humanvetenskapligt genererat begreppssystem och därigenom bidra till paradigmutvecklingen inom disciplinen.

35 Jfr Alvesson & Sköldberg (2008, 48, 52–56) om abduktion och hermeneutikens sanningsbegrepp som uppbyggande av en djupare mening än den omedelbart evidenta.

36 Jfr Rossholm Lagerlöfs (2007, 110–112, 127–176) beskrivning om inbillningskraftens och inlevelsens roll för förståelse och tolkning av bilder.

37 Angående den kliniska grundforskningens struktur se Eriksson & Lindström 2003, 4–7.

2. FORSKNINGENS SYFTE, FRÅGESTÄLLNINGAR OCH DESIGN

Forskningens syfte är att avtäckta och belysa en vårdande och helande djupdimension som antas bli verksam vid existentiellt lidande människors möten med bildkonst. Forskningen avgränsas till två vårdkontexter med historisk anknytning till varandra. Studien omfattar begränsat antal bildmaterial och strävar sålunda inte efter att ge en allmängiltig presentation av bildkonst inom vården.³⁸

I utvidgad mening är syftet att utveckla kunskap och fördjupa förståelse för bildkonstens och det symboliska meningsskapandets möjligheter att bidra till vårdvetenskapens substans- och paradigmutveckling.

Som tidigare framgått är ett utgångsantagande att ett bildkonstverk inte endast förstås som estetisk trivselsefaktor utan reser verklighetsanspråk hos betraktaren. Det innebär att i samspel mellan den lidande betraktaren och konstverkets fiktionella eller perceptuellt virtuella värld skulle en verklighetsupplevelse som bär på förändringspotential i riktning mot hälsa och helhet kunna skapas. Sålunda är existensen av en vårdande och helande dimension i någon form redan förutsatt i forskningens bildmaterial. Med utgångspunkt i denna premiss centreras kunskapssökandet kring hur-frågan, dvs. hur meningskapandets dynamik gestaltas vid bildmöten och hur symboliska innebörder kan uttolkas som resultat från besök i bildvärlden.

Den övergripande frågeställningen formuleras som:

• Hur är möten med bildkonst vårdande och helande?

Med vårdande förstås det som lindrar lidande, bekräftar patientens värdighet och befrämjar liv och hälsa. Helande relaterar till lidandets och hälsans dynamik och innebär i enlighet med ”Den mångdimensionella hälsomodellen” ett vardande mot enhet och helighet.³⁹ Helande och vårdande kan svårligen bestämmas isolerade från varandra. Vårdande kan, utgående från dess ovan nämnda betydelseinnehåll, begreppsligt närmast förstås som en nödvändig förutsättning för helandets process.

Begreppet möte förstår jag här utifrån Gadamer's hermeneutik som dialogiskt meningsskapande mellan människa och konstverk där åskådan av den imaginära bildvärlden fördjupas till en äkta erfarenhet – en konstfarenhet – med möjligheter att frigöra vårdande och helande potential.⁴⁰

38 Bildkonst antar varierande fysiska och mediala former och har genom historien haft varierande kulturella funktioner och anknytningar. Det förekommer fler intressanta bildkategorier och områden med känd anknytning till helande och botande, till exempel ortodoxa ikoner, bilder i hinduistisk tradition och shamanistiska bildmotiv. Dessa skulle dock kräva en annan forskningsdesign och specialkunskaper.

39 Eriksson & Lindström 2000, 7; Eriksson et al. 1995a.

40 ”I konstfarenhet ser vi en äkta erfarenhet i verksamhet, en erfarenhet som inte lämnar den som gör den oförändrad” (Gadamer 1997, 76).

Den övergripande frågan tematiseras i två studier:

I den ikonografiska studien ”Grünewalds Isenheimaltare, ett vårdande och helande bild-drama” uttolkas lidandets uttryck och narrativa budskap samt symboliska gestaltningar av en vårdande och helande dimension i valda delar av konstnären Matthias Grünewalds (ca 1460–1528) senmedeltida altarskåpsmålningar. Tidigare konsthistoriska studier och ordenshistorisk källforskning utgör den empiriska basen varifrån den vårdvetenskapliga tolkningen tar ansats.

Tolkningen av Grünewalds ikonografi sker med utgångspunkt i en rekonstruktion av den medeltida klostervårdens kontext och med en hypotetisk patient på klostersjukhuset som åskådare inför altarskåpets bildvärld. Det innebär att målningarnas ikonografi tolkas som en bildlig berättelse om och iscensättning av lidande och vårdande, avsedd att betraktas av någon som själv befinner sig i en motsvarande situation av existentiellt lidande och i behov av att vårdas. Det är dock inte fråga om en historiskt dokumenterad enskild patient utan snarare gestaltas tolkningen i ett kontextuellt betraktarperspektiv, från ett *period eye*, för att använda Baxandalls term som betecknar samtidsbetraktarnas förståelsehorisont inom en given kontext i vilken ett konstverk var förstått.⁴¹ Avsikten är att framhäva och spåra upp sådant inre symboliskt meningsinnehåll i bilderna som den lidande och sjuka människan i djup bemärkelse kunde ha upplevt som lindrande och helande. Tolkningen av altarskåpets bildsvit utifrån den senmedeltida vårdkontexten strävar samtidigt efter att fånga speglingar av en *caritas originalis* som verkat vårdande under en hel epok och vars fördunklade spår kanske kan skönjas än idag.⁴² Belysningen av det historiska *caritas*, som en vårdetisk kärna, utgör sålunda ett ytterligare syfte i forskningen.

Man kan fråga varför jag har valt att fördjupa mig endast i en konstnärs verk ur medeltidens rika förråd av ikonografier i karitativt sammanhang? Ett alternativ hade varit att i stället för ett enda ”utvalt ögonblick” ur det förgångna genomföra en bredare kartläggning och jämförelse mellan olika ikonografiers möjliga användning under den medeltida kloster- och hospitalvårdens historia. Frågan har sålunda gällt valet mellan bredd och djup.⁴³ Jag har valt djupet. Det ”utvalda ögonblickets” strategi i forskningens procedur innebär att nuet, ett nu-ögonblick, lyfts ut ur historiens ström. Det kan ses som en *punctum temporis*, ett tillfälle i tiden och en rumslig positionering i det historiska tidsflödets helhet. Det är dock inte fråga om sammanhangslösa ”snapshots” utan om ett utvalt och för saken, dvs. för forskningens syfte, centralt värdefullt ögonblick som trots sin lokala placering företräder något av en historisk process.

41 Aavitsland 2003, 57.

42 Jfr Matilainen 1997. Jfr Eriksson & Matilainen 2002.

43 I konsthistorisk receptionsforskning, liksom i stilforskning, används komparativt metodangrepp. Man jämför det kontextualiserade studiematerialet med andra konstverk i liknande kontexter. Några konsthistoriska studier, såsom Kupfers (2003) i Hendersons (2006) och Fritzerfelds (2007) studier om sakral konst i medeltidens och renässansens italienska hospital, berörs i den ’Historiska tillbakablicken’ (kapitel 3) och tas givetvis i beaktande även om omfattande jämförelser med andra altarskåpsmålningar i andra klostervårdskontexter inte görs i föreliggande studie.

Det ”utvalda ögonblickets” strategi kan liknas vid en fallstudie i kvalitativ forskning. Enligt Denscombe⁴⁴ kan fallstudier användas när man vill förstå ett fenomen på djupet. Fallet utgörs här inte av enskilda personer utan av en enskild kontext, det vill säga altarskåpsbilder i sin ursprungliga klostervårdkontext. Detta innebär att studien fokuserar på helheten och komplexiteten i en given situation. I likhet med fallstudien syftar tolkningen av det ”utvalda ögonblicket” till att fånga något av det generella genom att framhäva och i detalj studera ett fenomen i en enskild kontext.

Den andra studien, ”Patientens blick – möten med bildkonst i hospicevårdens kontext”, söker efter en fördjupad förståelse för patienters möten med självvald bildkonst⁴⁵ i den moderna hospice-vårdens kontext. Studien har tre delfrågor:

- *Vilken symbolisk mening skapas hos patienten i mötet med det utvalda konstverket?*

Eftersom bilderna är valda av patienterna själva är det berättigat att anta att de också valt representationer som är meningsbärande i den egna unika livssituationen. Frågan utgår med andra ord ifrån antagandet att ett konstverks bildinnehåll utgör en potentiell källa till aktualisering av mening i relation till lidande och hälsa.

- *Har konstverkets bildmotiv någon narrativ potential för patienten?*

Denna fråga undersöker huruvida möten med bildkonst kan utgöra källor till vårdande och helande berättelser. Frågan gäller hur patienternas möten med de självvalda bilderna bidrar till gestaltningen av den enskildes lidandeberättelse och till reflektionen över livsmening i relation till lidande och hälsa. Utgående från narratologins tankemönster gestaltar och kommunicerar människan sin livsmening i ett berättande kontinuum där lidandeberättelsen bryter in och utformar en fast knutpunkt, och inte sällan en avgörande vändpunkt i den egna existensen.

- *Vilken betydelse har bildkonsten för kommunikationen mellan vårdare och patient?*

Svar på denna fråga eftersöks genom intervjustamtal med patienters egenvårdare där det undersöks vilken betydelse de uppfattar att det valda konstverket har för patienten och på vilket sätt det eventuellt bidrar till kommunikationen. Det är ju egenvårdarna som i allra högsta grad skulle kunna vara framtidens presumptiva följeslagare vid patienters resor i bildkonstens vårdande och helande dimension. Bildkonsten inom vårdkontext skulle i så fall kunna tjäna som potential för ”vårdande samtal”.⁴⁶

44 Denscombe 2000, 43.

45 Det bildmaterial som stod till patienternas förfogande omfattade akvareller, pastell- och oljemålningar samt applikationsarbeten. Bildmaterialets urval och omfattning för respektive studier beskrivs närmare i kapitel 4.

46 Begreppen ”vårdande samtal” och ”vårdande dialog” behandlas bl.a. i Fredrikssons (2003), och Rehnfeldts (2007, 85-96) forskningar.

Forskningens design

I bakgrundsbilden (Figur 1 s.13), ”Portada de la catedral”, visas ingången till Tarazona Cathedral, en kyrka i fransk gotisk stil i Spanien som invigdes 1232.⁴⁷ Designen visar den hermeneutiska arbetsprocessens gång schematiskt i olika steg uppifrån och ner. Under presentationen av forskningens verkningshistoriska ’Förståelsehorisont’ belyses kunskapssökandets teoretiska utgångspunkter i vårdvetenskap och hermeneutisk metodologi, och dessutom beskrivs tidigare användning och aktuell forskning om bildkonsten inom vårdkontext. På basis av denna förförståelse inleds det hermeneutiska kunskapssökandet med en ikonografisk studie (studie I). Den ikonografiska tolkningen syftar till att ge en fördjupad historisk klangbotten varifrån explorationen går vidare i form av en empirisk intervjustudie om patienters möten med bildkonst i hospicevårdens kontext (studie II). Förståelsepositionerna i den hermeneutiska spiralen förändras efter varje interpretation, och som resultat av detta utkristalliseras i sista fasen en teoretisk grundstruktur över bildkonstens vårdande och helande dimension.

⁴⁷ GNU Free Documentation License, Version 1.3, 2008. Tillgänglig: www.gnu.org/copyleft/fdl.html Refererad 15.3. 2007.



Figur 1. Forskningens Design.

3. FÖRSTÅELSEHORISONT

De olika avsnitt som presenteras i detta kapitel avser att ge läsaren en översikt över de förut-sättningar under vilka förståelse för den konstnärligt uttryckta bildvärldens potentialer inom vårdandets kontext genererats i denna forskning.⁴⁸ Förståelsehorisonten avser med andra ord att synliggöra den förförståelse som forskaren för med sig och som betingar riktningen i forskningsprocessen.⁴⁹

Inledningsvis redogörs för val av hermeneutiken som forskningens övergripande forskning-sansats och epistemologisk utgångspunkt. Därefter görs en historisk exkursion för att ge en bakgrund och för att granska de förändringar i bildförståelse och bildkonventioner som skett i vårdandets kontext från medeltid till modern tid. Därpå följer en utblick över aktuell vårdvetenskaplig forskning som belyser olika intresseinriktningar i den pågående internationella forskningen om bildkonst i vårdkontext. Forskningens teoretiska perspektiv som presenteras därefter avser att förtydliga det vårdvetenskapliga tankemönster från vilket den sökande blick-en tar sikte. Avslutningsvis beskrivs Gadamer's ontologiska bild- och konstförståelse samt redogörs för hans skönhetsbegrepp.

Hermeneutik som övergripande forskningsansats och epistemologisk utgångspunkt i forskningen

Avhandlingens övergripande forskningsansats utgörs av Gadamer's filosofiska hermeneutik. Tillämpat som humanvetenskapligt inriktad forskningsansats med tolkning som analysredskap genererar hermeneutiken förståelsekunskap till skillnad från logiska propositioner eller empiriskt verifierbara utsagor. I epistemologiskt avseende utvidgar hermeneutiken empiris-mens och rationalismens gränser. Den strävar efter att integrera etisk, estetisk och erfaren-hetsmässig kunskap på ett fördjupande sätt. Som jag förstår hermeneutiken förnekar Gadamer

48 I hermeneutisk forskning betecknar en horisont den synkrets som omsluter och omfattar allt det som är synligt från en bestämd punkt. Genom denna liknelse med den geografiska horisonten karakteriserar Gadamer (1965, 286–288) den mänskliga förståelsens traditions- och situationsbundenhet och samtidiga möjlighet till utvidgning genom öppna och rörliga horisonter.

49 Forskarens förståelsehorisont är givetvis inte någon isolerad företeelse. Förståelse genereras och utvecklas i en förförståelse-nyförståelse-cirkel som inbegriper forskarens kunskaper och fördomar. Det finns sålunda ingen förut-sättningslös förståelse. Forskarens horisont är också traditionens, dvs. verkningshistoriens horisont. Jfr Koski (1995, 111–112) som i linje med Gadamer framhåller att man aldrig kan stiga ur sin verkningshistoriska horisont, men man kan bli mer medveten om den genom att tematisera och artikulera den. Med artikulering av förförståelse syftas inte på någon fullständigt explicitgjord stabil mängd av förståelse eller absolut vetande i en sluten horisont.

varken rationalitetens⁵⁰ eller erfarenhetens⁵¹ epistemiska kunskapsvärden i sig, men han omdefinierar och utvidgar dessa genom vändningen till humanvetenskaplig ontologi med historia, konst och språk som utgångspunkter.

Den gadamerska hermeneutikens forskningslogik går bortom det konventionella korrespondära sanningsbegreppet. I stället för sanning som korrespondens, dvs. motsvarighet till yttre företeelse, bygger det hermeneutiska kunskapsintresset på en ”signifikativ” (betydelsesökande) sanningsstrategi som syftar till att frilägga mening och innebörd på en fördjupad upplevelse- och erfarenhetsnivå hos individer.⁵² Den hermeneutiska forskningsansatsen öppnar vägen till konstens väsen och bildens djup på ett sätt som inte framgår av den induktivt samlade empirin eller det analytiskt tänkande förnuftet som åstadkommer deduktiva slutledningar. Hermeneutikens forskningslogik är snarare abduktiv.⁵³ Abduktionen som en förklarings- och förståelseansats spanar efter dolda mönster och arbetar i riktning mot djupstrukturer. Abduktion innebär att ett enskilt fall tolkas utifrån ett hypotetiskt övergripande mönster som, om det vore riktigt, förklarar fallet i fråga.⁵⁴ I tolkningen strävas efter ett abduktivt ”språng”, från yt- till djupstrukturer, från empiriska till teoretiska mönster. Abduktivt avtäckande av underliggande dolda mönster innebär sålunda utveckling av teori.⁵⁵ I föreliggande studie utgörs det

50 Rationalismens och den analytiska filosofins arv till dagens kvalitativa forskning har enligt mitt förmenande lett till att epistemologi separerats från etik och estetik på ett sätt som innebär att för vårdvetenskap relevant kunskap går förlorad. Gadamer's ontologiska vändning i hermeneutik strävar efter att relatera till och vidareutveckla etikens och estetikens förhållande till kunskapsteori där den propositionella logiken och empiristiska kunskapen tenderar att ensidigt dominera. Jfr Redwood & Tordes (2006) som diskuterar relationen mellan etik och epistemologi inom kvalitativ forskning:

...as soon as we enter into an ontology or an epistemology in which we are dealing with human beings who are unique, and as soon as uniqueness comes into it, as soon as we move away from mechanistic, law-like products of knowledge and more into unique variations in our qualitative research, then that brings a certain ... to my mind, an ethical pressure to become much more explicit about the status of our knowledge and its context. ...So epistemology is becoming an ethical issue. Traditionally you could separate the epistemology from the ethics. If you dealt with the ethics you didn't have to worry too much about the epistemology, but I think that was based on a self misunderstanding, even in science.

Jfr även Koski (1995, 290, fn. 51) som påpekar den moderna filosofins tendens till logocentrism.

51 Gadamer skiljer mellan två betydelse av själva begreppet erfarenhet (*Erfahrung*), nämligen en (natur)vetenskaplig betydelse och en dialektisk eller historisk. Den första utgörs av empiriska vetenskapers erfarenhetsbegrepp som presenterar sin analys av kunskap i termer av reproducerbara experiment och generaliserbar erfarenhet. Den framhäver sättet på hur erfarenheten bekräftar forskarens antaganden genom upprepning av samma resultat. Enligt Gadamer medför detta en reduktion av själva erfarenhetsbegreppet eftersom erfarenhetens innehåll schematiseras i kunskapsteoretiskt hänseende och begränsas till induktiv logik. Induktiv metod blickar mot erfarenhetens resultat som statiska upprepningsbara stillbilder. Ur hermeneutisk synpunkt försmalnar och tautologiserar dessa reproduktioner av kausala förlopp erfarenhetsbegreppet och paradoxalt nog snarare hindrar den andra polen av erfarenhet att visa sig, nämligen den negativa erfarenheten. Den tilldrar sig då någonting inte visar sig vara som vi förväntat oss eller tidigare trodde. Det är en erfarenhet som förvandlar den som erfar. Den är unik, den går inte att upprepa och den får sin validitet i den upplevda sanningens ögonblick. (Warnke 1995, 43; Gadamer 1965, 329–344, 405.)

52 Jfr Alvesson Alvesson & Sköldberg 2008, 48.

53 Abduktionen uppfattas av mig som väl förenlig med hermeneutiken. I likhet med hermeneutikens kunskapsteoretiska öppenhet för förändring är också abduktiva antaganden alltid hypotetiska, hur någån ”kunde vara”, slutsatser (jfr Alvesson & Sköldberg 2008, 48–49, 54–61). Jfr Eriksson och Lindström (1997) som framhåller abduktionslogiken som en ny väg för att upptäcka mönster av djupstrukturer i vårdandets värld.

54 Alvesson Alvesson & Sköldberg 2008, 55.

55 Jfr Alvesson & Sköldberg 1994, 43–45.

enskilda fallet av möten med bildkonst i två vårdkontexter där det valda bildmaterialet och samlade intervjumaterialet utgör motsvarighet till empiriska ytstrukturer. Som övergripande mönster och teoretisk referensram tjänar dels Gadamers m.fl. bildteoretiska tankemönster, dels det vårdvetenskapliga teoriperspektivet på lidande och hälsa. Abduktionen styrks, även om inte slutgiltigt, i den mån som likheter kommer att upptäckas i funna djupstrukturer mellan de enskilda patienterna/kontexterna.

Beträffande hermeneutiska tolkningsresultat är de snarare idiografiska än nomotetiska och visar sålunda inte evidens för generaliserbara tillämpningar oberoende kontext. Hermeneutiken är partikulär, kontextuell och kännetecknas av kunskapsteoretisk öppenhet, dvs. provisorisk sanningsuppfattning där varje ny tolkning kan innebära en ny förståelse för saken i fråga.

Är då den hermeneutiska förståelsen som tolkningarna resulterar i helt subjektiv och relativistisk? Mitt svar blir ”nej” om man accepterar Gadamers dialogiska objektivitetsuppfattning. Trots en viss tolkningspluralism syftar hermeneutiken till kunskap och förståelse i ”sak” (*Die Sache*).⁵⁶ Den hermeneutiska förståelsen syftar primärt på förståelse i sak och först sekundärt på den andres individuella mening som sådan.⁵⁷ Förståelse i sak skapas i mötet mellan initialt olika horisonter, mellan läsare och texten, mellan recipient och bilden eller i samtal mellan personer. I sin polemik om förhållandet mellan sanning och metod förflyttar Gadamer alltså tyngdpunkten från subjektets eller forskarens objektiva utanför-relation och uppföljande av metod eller regelverk till reciprokt deltagande i ”saken” under dess språk- och traditionsbundna villkor. Den genomlöpande röda tråden i Gadamers hermeneutik är positionsförändringen från subjekt/objekt-dikotomin till det dialogiska och relationella. Han frångår med andra ord ett objektivistiskt kunskapsideal och hävdar istället dialogobjektivitet. Gadamer beskriver detta som en sammansmältning av olika förståelsehorisonter, en integration av initialt olika perspektiv som innebär: ”uppstigande till en högre generalitet, vilken inte endast övervinner den egna partikulariteten utan också den andres”.⁵⁸ ’Sakens sanning’ uppenbaras i dialogisk kommunikation som Gadamer liknar vid samtal. Med andra ord klargör villkoren för ett äkta samtal villkoren för förståelse.⁵⁹ Innebörden av Gadamers hermeneutiska sanningsbegrepp har sålunda konnotation av en levd och reflekterad erfarenhet som vuxit fram genom dialogrationalitet och som står öppen för fortsatt dialog.

56 Till skillnad från den konservativa hermeneutiken (t.ex. Betti och Hirsch) har Gadamer aldrig utvecklat någon metod eller objektivt valida regler för förståelse och tolkning. Ett metodiserande i positivistisk tappning kan hindra verklig förståelse. Jfr Koski 1995, 40–42, 97, 135. Gadamer (2004, 17) framhåller att den moderna naturvetenskapen bestämmer vetandets ideal med metodbegreppet. Sanning anses då förutsätta den metodiska säkerhetens ideal, vilket innebär att måttstock för sanning inte är sanningen själv utan säkerheten att fastställa den. Även Helenius (1990, 17–23) påpekar värdet av hermeneutisk rationalitet eller intellektualitet kontra det positivistiska. Gadamer 1965, 288–89.

57 Gadamer 1965, 278.

58 Gadamer 1965, 288–89.

59 Dialogicitet innebär inte någon självklar oproblematiserad samstämmighet mellan parter utan bärs framåt i dialektiken och spänningen mellan förtrogenhet och främlingskap. Horisonten skapas och förändras när vår förförståelse bekräftas eller motbekräftas (jfr Warnke 1995, 127–128, 207–208).

För föreliggande forsknings del utgörs ”saken” av det vårdvetenskapliga spørsmålet kring vårdande och helande som tematiseras i det valda bildmaterialets sammanhang. De olika horisonternas möten i denna forskning gäller forskarens möten med de historiska altarskåpsbilderna och de historiska texterna som används i studie I (som egentligen innebär samtal med mig själv). I den andra studien gäller det forskarens samtal med patienter och vårdare som deltar i studien, och slutligen möten med de bilder som patienterna valt och intervjuexter angående patienternas möten med de valda bilderna.

Bildkonst inom vårdkontext – historisk tillbakablick

För att få en helhetsbild över det komplexa forskningstemat förefaller det vara relevant att kortfattat granska bakgrunden och förändringar i bildförståelse samt i bildkonventioner som skett i vårdandets kontext från forntid till modern tid. I denna närmast idéhistoriska exkursion redogörs också för begreppen konst, skönhet och bild som under medeltiden och renässansen hade en annan innebörd än i dag.

Föreliggande forsknings förståelsehorisont spänner över ett stort tidsutrymme med komplexa sammanhang. Sökandet sker i kontexter (konst, vårdhistoria, nutida vårdkontext) som vanligtvis utforskas separat vilket kan te sig svårfångat. Forskningstemats utgångsplacering i medeltidens kulturepok betyder att kunskapssökandet inte heller enbart gäller förståelse för möten med bildkonst i en vårdkontext. I utvidgad mening avspeglar bildkonsten kulturen och kulturen i sin tur påverkar hur bilder förstås och utformas.⁶⁰ Sökandet inom de två utvalda studiekontexterna, den forntida och den nutida, innebär sålunda samtidigt ett sökande inom två olika tidsepokers förutsättningar såväl för vård- som bildpraxis – två olika kulturer vars idéklimat, eller epistème som Foucaults benämning lyder, har utformat respektive tiders förståelse för såväl hälsa och sjukdom som konst och bild.⁶¹

Bildkonstens betydelse och användning i vårdandets sammanhang har avsevärt förändrats under historiens gång. De flesta källor härstammar från socialhistoriska och konsthistoriska undersökningar, medan vårdvetenskaplig forskning som specifikt berör bildkonsten i vårdkontext i stort saknas. Inom konsthistorisk forskning har man sedan 1970-talet bedrivit kontextorienterad forskning där man försöker rekonstruera bildernas funktionella miljö och be-

60 Enligt Liepe (2001, 26–27) bör historiska bilder läsas som vittnesbörd om vissa val, gjorda i ett bestämt syfte. Bilder utgör system av betydelser menade att avläsas och internaliseras, betydelser som utgör en del av hela den ideologiskt bestämda kontext som kallas kultur. Det som är särpräglat för bilderna i jämförelse med andra system eller diskurser är att de är icke-verbala konstruktioner som artikulerar mellanmänniska sociala processer i visuell form. Den visuella representationen blir en kraft som en gång formas av och formar den kultur som den representerar.

61 Det finns en mångfald av historiska epokindelningar med början från den bekanta indelningen i antik – medeltid – modern – postmodern tid. Foucaults (2003) karaktärisering av historiska tidsepoker med *epistème* är besläktad med begrepp som paradigm, idéklimat, traditionens verkningshistoria osv. *Epistème* ligger till grund för diskursiva praktiker inom en tidsepok och utformar dess övergripande kunskapsideal och försanthållanden. Flera olika *epistème* kan samexistera och de gäller inte endast vetenskapliga paradigm utan hänsyftar i bredare social mening på diskursiva helheter inom vilka en given tidsepok tänker och organiserar kunskap.

traktarpublik.⁶² I detta sammanhang har man intresserat sig för den sakrala medeltids- och renässanskonstens betydelse och användning i den medeltida kloster- och i hospitalvården.⁶³

Under tidigare kultuerepoker har bilder i likhet med annan visuell konst och musik funnit sin *raison d'être*, sitt existensberättigande, just i stunder där människor kämpat för sin existens.⁶⁴ De senaste seklen utgör egentligen ett exceptionellt avsteg från de symboliska och metaforiska bildverkligheter som under tidigare kultuerepoker färgat även vårdens domän. I antikens Grekland återvann människor sin hälsa i heliga tempel där bildkonst, natur, växter och annan dekoration jämte musik och dans var naturliga ingredienser i vård och terapi.⁶⁵ Fokus i såväl sjukdoms- som hälsoförståelse hos antikens kulturer låg på konstens harmonierande och hälsobringande verkningar.⁶⁶ De antika samhällena med manliga tapperhetsideal sysslade med hälsofrågor och hade olika former av medicinska behandlingar, men de utvecklade ingen institutionell sjukvård, eftersom det inte fanns något samhälleligt intresse för omsorg om sjuka och svaga individer. Vid tiden för romarrikets kulturella storhet under Julius Cæsars regim fanns nära en miljon invånare i staden Rom, men det fanns inte ett enda sjukhus eller någon annan form av officiell sjukvård för folket.⁶⁷

En radikal förändring skedde under senantiken när kristendomen blev Roms statsreligion. Med utgångspunkt i kristna barmhärtighetsideal skapades en hospitaltradition som spreds via Bysans i öst. I Västeuropa var det benediktinerorden som under tidig medeltid först organiserade klosterlig omsorg om fattiga och sjuka.⁶⁸ Benediktiner-reglerna, *Regula Benedicti*, angav riktningen för organisationen av sjuk- och fattigvård under hela medeltiden. Ursprunget till dessa regler för praktiserande av kärlek och barmhärtighet går tillbaka till Matteus 25:35–40.⁶⁹ Parallellt med klostertraditionens förnyelse omkring tusenårsskiftet skedde över hela Västeuropa en uppblomstring av karitativ fattig- och sjukvård. Drossbach och Fritzerfeld talar

62 Belting 1981, 1991; Aavitsland 2003, 56–57.

63 Kupfer (2003) och Henderson (2006) har forskat om medeltidens och renässansens sakralkonst i fransk och italiensk hospitalkontext. Ritzerfeld (2007) har i en omfattande forskning undersökt arkitektur och bildprogram hos karitativa lekmannakorporationer i senmedeltidens Italien. Enligt författaren bör dessa religiösa lekmannagrupper, med sina institutioner, sin arkitektur och bildkonst som ramgestaltning, ses som huvudaktörer i senmedeltidens ”revolution av barmhärtighet” (Ritzerfeld 2007, 2).

64 Under medeltiden till exempel vid pestepidemier och andra epidemier samlades människor i kyrkor där religiösa bilder och helgonskulpturer m.m. gav skydd och hopp (Signori 1990).

65 Behrman 1997; Lyons & Petrucelli 1987.

66 Harmoniprincipen som tecken på varats kosmisk ordning visade sig i himlakropparnas regelbundna rörelser, i geometrins gyllene snitt och i människokroppens sköna proportioner samt i kroppsvätskornas sunda fördelning. Den sunda själens balans uttrycktes i människans dygdiga strävan efter måttlighet (Skirbekk & Gilje 1995, 118, 146–147; Aristoteles 2008).

67 Svensk uppslagsbok, 1935, 948–950.

68 Wolf & Wolf 1994; Buklijaš 2008, 151.

69 Matt. 25: 35–40 (Bibel): ”Ty jag var hungrig, och i gåven mig att äta, jag var törstig, och i gåven mig att dricka, jag var husvill, och I gåven mig härbärge, naken, och i klädden mig; jag var sjuk, och I besökt mig; jag var i fångelse, och I kommen till mig”. Sannerligen säger jag eder: broder, vad helst I haven gjort mot ett av dessa mina minsta det haven i gjort mot mig”. Motsvarande karitativa beskrivningar finns i Gamla Testamentet och i judiska apokryfiska textkällor. Karitativa verk som föreskriver liknande element av barmhärtighet fanns redan i Egypten och övriga delar av Orienten långt före kristendomen (Fritzerfeld 2007, 23, 26).

om en ”revolution av nästankärlek” som ledde till en stark expansion av klosterlig omsorg och till byggandet av de första hospitalen under 1100- och 1200-talen.⁷⁰

Caritas som vårdandets grundmotiv

Grundtanken i *caritas* är att den mänskliga kärleken har sitt ursprung i Guds kärlek och barmhärtighet till sina skapelser. Genom strömmandet av gudomlig Ande in i mänskligheten innesluts alla människor i Guds rike. Nästankärlek (*amor proximi*) är sålunda en utsträckning av och ett uttryck för Guds kärlek (*amor Dei*) till människan.⁷¹ Under medeltiden motiverades kärleken till nästan ytterst genom den enhet som förlänats i och med alla människors gemensamma tillkomst i skapelsen. I denna skapelsegivna interdependens inkorporerades hela kristenheten till en enhet som förpliktade till ett ömsesidigt ansvarstagande. Så predikar t.ex. biskop Ivo von Chartres (1040–1115) om de rika och fattiga som ”Gud har utformat av samma lera och som bär på samma jord”.⁷²

Den historiska upprinnelsen till de karitativa verksamheternas uppblomstrande går att finna i den kraftigt ökade misären i hela det dåtida Europa. Hög- och senmedeltiden kännetecknades av växande människoskador som led av armod, sjukdomar och ovärdighet.⁷³ Allt detta ställde stora krav på klostren som huvudsakligen svarade för dåtidens sjuk- och fattigvård. Samtidigt som städerna växte och den sociala misären ökade blomrade medeltidens andliga och filosofiska liv upp. De första universiteten organiserades, antika texter översattes och nya tanke-
mönster i bibeltolkning skapades. Längtan efter ett urkyrkligt liv i enlighet med *vita evangeli*, evangeliernas kärleksbud spred sig även i lekmannakretsar.⁷⁴

Via katolska klerkers reflektion över den kristna läran, och särskilt med influenser av Augustinus (354–430) texter, uppkom ett stort antal verk med konkreta anvisningar för utövande av barmhärtighet och nästankärlek.⁷⁵ Att konkret hjälpa de fattiga och sjuka definierades som de kristnas naturliga förpliktelse. Från år 1093 härstammar t.ex. *cartulars* från *le mas-d’Azil* där det står att läsa: ”Bevara alltid nästankärlek i ditt hjärta, hjälp de fattiga, besök de sjuka och begrav de döda.”⁷⁶ Många medeltida biskopar skrev kärleksverk som var influerade av det ovan nämnda Matteuscitatet och andra bibeltexter såsom ”Den barmhärtige samariern” och ”Bergspredikan”. Så talar t.ex. kaniken Raoul von Ardent (död ca 1200), om de *dignitas pauperum Christi* (de Kristi fattigas värdighet). Med honom blir de fattiga och sjuka till objekt för medmänsklig kärlek. Genom att den materiella fattigdomen analogiseras med det andliga stiger nu de fattiga i anseende och värde. På så sätt ligger det karitativa idémönstret som en

70 Drossbach 2007, 16; Ritzerfeld 2007, 2.

71 Ritzerfeld 2007, 17.

72 Citatet är hämtat från Ivo von Chartres predikan (Mollat 1978, 100).

73 I medeltidens feodala samhällsordning var fattigdom synonymt med sjukdom och lidande. Patienterna i de medeltida klostren och hospitalen kom oftast från samhällets lägsta och mest utstötta skikt. Befolkningen gisslades av sjukdomsepidemier såsom ”spetälska”, ”digerdöd” och ”antoniused”. Krig, missväxt och hungersnöd bidrog till att Europas befolkningsantal ökade och minskade i häftiga kurvor (Nordberg 1988).

74 Mollat 1978; Southern 1990, 83; jfr Lehtonen 1997.

75 Ritzerfeld 2007, 19.

76 Mollat 1978, 82–83, 106.

bakgrundsbedingelse och motivering för att de tidigare marginaliserade och föraktade sjuka och fattiga kunde inkorporeras på ett nytt sätt i den feodala samhällsstrukturen.⁷⁷

Karitative ideal omsattes till praktik. Med *caritas et compassio*, kärlek och medlidande, som ledstjärnor organiserades och förverkligades vårdandet konkret vid sjukbädden i de medeltida klostrens vardag. I de fattiga och sjuka kände den medeltida vårdaren inte endast igen en avbild av Kristus utan dessa *pauperes Christi*, de Kristi fattiga, var ett förkroppsligande av den levande och närvarande Kristus.⁷⁸

Under högmedeltiden skapades ett helt nytt kärleksspråk med inspiration från det metaforiska och narrativa bibelspråket, ett feminint språk som till stor del utformades via nunnors och munkars mystiska erfarenheter. Dessa karitative tal och texter försökte kommunicera trons mysterier och syftade samtidigt till dygdigt och kärleksfullt sinne.⁷⁹ Dessa kvinnor och män var desamma som på sina klosterhärbargen vårdade sjuka och fattiga. Det fanns ett levande flöde mellan *ora et labora*, mellan kontemplation i bön och praktiskt arbete.⁸⁰ Andlig och kroppslig vård utgjorde en kompletterande enhet där den praktiska vården, medicinska behandlingar och administrativa förfaranden byggdes in i ett gemensamt idealmönster på karitativ grund. Arkitekturen liksom vårdmiljöns utsmyckning följde den övergripande religiösa strukturen. Kyrkor, klostersjukhus och hospital dekorerades med skulpturer, vägg- och altarmålningar som presenterade barmhärtighetsmotiv som var inspirerade av det karitative kärleksspråket.⁸¹ Bland andra gav cisterciens-munken Bernhard Clairvaux' (1090–1153) mystiska kärlekslära impulser till karitativ bildkonst.⁸² Den karitative bildvärlden livnärdes alltså av ett sakralt bildspråk som i sin tur levandegjordes och kontextualiserades genom den karitative bildkonsten.

Kyrka och sjukhus stod alltså nära varandra såväl i sin arkitektoniska uppbyggnad och estetiska inredning som i sina funktionella aktiviteter.⁸³ Antingen fanns vårdavdelning och separat kyrkorum i nära anslutning till varandra, som vid Isenheims kloster,⁸⁴ eller också utformades sjuksalen som kyrkans långhus där det vid kortsidan i öster, motsvarande kyrkans kor, stod ett altare med målningar, skulpturer, helgonreliker, ljus och andra sakrala föremål. Exempelvis var det italienska *Santa Maria della Nuova*, 1400-talets ledande hospital i Florens, vackert dekorerat både utvändigt och invändigt. Sjukhuset hade en stor fresk som fasadmålning och

77 Mollat 1978, 101–102, 105.

78 Jfr Kupfer 2003, 38–39; Henderson, 2006, 163–174; Ritzerfeld 2007, 17–26.

79 Enligt Seppänen (1967, 9) kan man grovt spåra två olika strömningar vilka utformade nytolkningen av det kristna kärleksbegreppet. Den ena linjen utgörs av Thomas av Aquinos texter och kan betecknas som mer intellektuell med utgångspunkter i Aristoteles filosofi och dygdlära. Den andra, mer känslomässiga och mystiska strömningen med augustinska och nyplatoniska influenser, representeras bl.a. av Bernhard av Clairvaux kärlekslära, och av Mechthild av Magdeburgs samt flera andra kvinnliga mystikers texter (Jfr Geels 2000).

80 *Ora et labora*, o'ra et labo'ra (latin), "bed och arbeta", vanligt motto inom klosterväsendet. Sentens är av inte närmare känd ålder. Tillgänglig: <http://www.ne.se/ora-et-labora> Refererad 2.10. 2007.

81 Henderson 2006; Ritzerfeld 2007, 26–32, 56–97.

82 Ritzerfeld 2007, 21, 28.

83 Ritzerfeld 2007, 56–60; jfr Kupfer 2003.

84 Hauym 1993, 27–28.



Fig. 44. — Une salle de l'Hôtel-Dieu de Paris. Fac-simile d'une gravure sur bois, du seizieme siecle, en tête d'un registre manuscrit, intitulé: *Le Pardon, grâces et facultés octroyés à Monseigneur l'archevêque patriarche de Bourges et primat d'Aquitaine, aux bienfaiteurs de l'Hostel-Dieu de Paris.* Biblioth. de Bourgogne, à Bruxelles.

Bild 1. Sjuksal i l'Hotel-dieu i Paris från 1500-talet.

i interiören ingick skulpturer och tavlor med religiösa ikonografier. Själva sjukavdelningen utgjordes av en öppen rektangulär sal med en korsformad grundplan och ett kapell med altarmålning.⁸⁵

Patientsängarna i de medeltida sjuksalarna placerades ofta i alkover med förhängen utefter långhusets sidor så att även patienter som var för svaga att gå fram till altaret kunde se det. Dokument finns bland andra från det burgundiska 1400-tals hospitalet l'Hôtel-Dieu i Beaune där patienter under mässan fick åskåda Roger van der Weydens (1399/1400–1464) stora och vackra altarmålning ”Sista domen”.⁸⁶ Med hjälp av de bibliska ikonografierna levandegjordes händelser i den kristna frälsningshistorien. På så sätt kunde den imaginära bildverkligheten slå en brygga mellan nuvarande jordeliv och det tillkommande livet hinsides.⁸⁷

Ritzerfeld framhåller att i klostrens och hospitalens bildprogram uttrycktes och kombinerades som förebilder för den religiösa grundhållningen *pietas* och *caritas*, fromhet och barmhär-

⁸⁵ Henderson 2006, 168.

⁸⁶ Hauym 1993, 28.

⁸⁷ Ritzerfeld 2007, 182.

tighet.⁸⁸ Också Henderson ser en tematisk förbindelse mellan vägg- och altarmålningarnas religiösa ikonografi och hospitalfunktionen. Vård och behandling utformades i en integrativ ansats av religiösa ikonografier och medicinsk vård där Jesus som *Christus Medicus*, Jungfru Maria som *Maria Mediatrix* och olika helgon utgjorde centrala figurer.⁸⁹ Jungfru Maria var inte endast förebild för tålamod och barmhärtighet utan också en viktig förmedlare av gudomlig balsam för själen och tröst för döende. I samband med botgöringens och sista smörjelsens sakrament kunde den religiösa bildvärldens närvaro lindra patienters lidande och skapa hopp om ett liv efter döden.⁹⁰

Den religiösa bildkonsten hade givetvis, som många historiker betonar, också en retorisk avsikt att ära skyddspatroner och välgörare men den avspeglade samtidigt det karitativa ethos som ville inspirera betraktarna till en religiös hängivenhet och barmhärtighet.⁹¹ Religiösa och sociala innebörder i vårdens gestaltning under medeltiden kan inte särskiljas. Andlighets- och socialhistoria, liksom designen i vårdinrättningarnas sekulär- och sakralfär flyter in i varandra i *caritas*.⁹² Med sina allegoriska och symboliska innebörder visade kyrkokonstens ikonografier tidens sociala samhällsordning och det religiösa sammanhang där vården av sjuka skulle äga rum, liksom de moraliska förpliktelser som de sjuka hade att följa. I sammansmältningen mellan kyrkorum och vårdrum bidrog bildkonsten till utformningen av en *sacred space* – ett heligt rum omkring patienten. På så sätt skapade den sakrala konsten tillsammans med liturgi, bön och sång en atmosfär som kunde vara helande för såväl själ som kropp.⁹³

Kupfer framhåller att den religiösa miljögestaltningen sammanfattade en helande topografi där bildernas potentiella terapeutiska funktion var beroende av betraktarens aktiva deltagande.⁹⁴ Patienternas egna röster från medeltiden är stumma, men även om historiska källor om individuella möten mellan patient och bild saknas är det inte svårt att förstå att ett intimt samband mellan de heliga bilderna och de lidande åskådarna kunde utvecklas.

Man kan se att den medeltida kloster- och hospitalvården som en första institutionell sjukvård konstituerades och utformades jämte regler och statuter från en karitativ idealstruktur där den religiösa bildkonsten, särskilt i liturgiskt sammanhang, förstärkte dåtidens moralisk-teologiska kodex.⁹⁵ På så sätt utvecklar sig *caritas* som grundkoncept för medeltidens kristna socialpraxis i en spänning mellan allegoriskt bildspråk och kyrkans kanoniska regelverk.⁹⁶

88 Ritzerfeld 2007, 178.

89 Enligt katolsk teologi är Jungfru Maria som *Maria mediatrix* förmedlaren av all nåd (Henderson 2005, 34–35, 44; Ritzerfeld 2007).

90 Jfr Kupfer 2003, 149).

91 Jfr Danbolt et al. 2003; jfr Henderson 2006.

92 Drossbach (2007, 15) framhåller att i forskningskällorna kan andlighetens historia inte skiljas från socialhistoria, värdeföreställningar, mentaliteter och liknande.

93 Kupfer 2003; Henderson 2005.

94 Kupfer 2003, 61, 148–149.

95 Vardagslivet i medeltidens klostertjukhus och hospital var strikt organiserade av religiösa regler. Mässa, bönestunder osv. strukturerade livet (Mischlewski 1981; Kupfer 2003).

96 Jfr Ritzerfeld 2007; jfr Kupfer 2003.

Symbol och allegori som vetandets struktur i text och bild

Den medeltida verklighetsuppfattningen baserade sig på en metafysisk ontologi som opererade på två nivåer, den inre och den yttre, där de yttre tecknen och bilderna var ämnade att tydas som inre sanningar.⁹⁷ Detta ledde till en transcendent text- och bildförståelse, där den synliga skönheten är delaktig i och representerar den gudomliga skönheten, där den materiella världen är en återspeglings av den andliga världen. I denna slags analogiska logik utgjorde ”likhetens epistémé” den primus motor som organiserade symbolernas och allegoriernas spel och strukturerade kunskap om synliga och osynliga ting i olika sammanhang. Om ingen likhet så intet vetande.⁹⁸

Genom likheterna (*similitudes*) kunde ”tingens väsen” avslöjas. Man fick metaforiska förebilder från nyplatoniska och aristoteliska tankemönster och framförallt från ”böckernas bok”, Bibeln. Världen vred sig kring sig själv, jorden var en återspeglings av himlen och människokroppens proportioner var ett uttryck för kosmisk geometri. Makrokosmos återspeglades på mikrokosmisk nivå i detta gudsskapade nätverk av likheter. Likt *catena aurea*, den gyllene kedjan som hängde ned från Zeus fötter, var alla skapade ting länkade till varandra i en *convenientia*, ett mönster av tingens släktskap och sammanhang. Genom sitt ursprung hos Gud hade allt varande delaktighet i det gudomliga. Denna väsensanalogi underbyggde varje enskild kontext och gav också primärt bilderna deras mening och uppgift.⁹⁹ I den medeltida livsförståelsens kontext framträder medeltidens vårdmiljöer som topografiska projektioner av ett symboliskt system – en *orbis chistianus*, en kristen sfär, inom vilken de sjuka och lidande människorna tryggt inhägnades.¹⁰⁰

Medeltidens bilder hade sprakande färger och undersköna ljusspel som inte var tänkta som något uttryck för vanligt ljus. I enlighet med Augustinus’ (354–430), Plotinus (205–270), Dionysius Aeropagitas (cirka 500) och Bonaventuras (1221–1274) läror uttrycktes i bilderna ett återsken av gudomligt *Lux* – ett översinnligt ljus som än idag strålar från de ortodoxa ikonernas förgyllda yta. I bildernas skönhet och glans illuminerades andliga sanningar.¹⁰¹ Uppgiften för medeltidens bildkonst var att synliggöra den av likheter uppbyggda fördolda verkligheten. ”Bilder eller symboler är synliga former som anpassats för att visa fram osynliga ting” förklarar Hugo St. Victor på 1100-talet.¹⁰² Inför den medeltida åskådarens ögon var alla ytor laddade med en vibrerande förväntan att förvandlas till ett fördolt djup. Inuti varje existens

97 Aavitsland 2003, 61–62.

98 I sitt verk *Die Ordnung der Dinge* (orig. *Les mots et les chose* 1966) beskriver Foucault (2003) hur kunskap om världen under medeltid och renässans tillägnades som vetande genom likheter. Enligt Foucault hade ”likhetens epistémé” en bärande roll i västerländskt tänkandet långt in på 1600-talet. Den ledde till stor del den bibliska exegesen och bestämde konstens representation under 1500-talet då Grünewalds altarskåpsbilder skapades.

99 Foucault 2003.

100 Kupfer 2003, 59, 151.

101 Eco 1986, 50; Elovirta 1998, 77–94.

102 Aavitsland (2003, 62) refererar till medeltidsforskare som beskriver 1100–1200-talens intellektualitet i termer av *allegoriska mentaliteter*. Som en konsekvens av förhållandet mellan den synliga och den dolda verkligheten omformades den antika retorikens trop *allegoria* under högmedeltiden till ett hermeneutiskt tolkningsbegrepp som användes i bibelexe gesen för att skilja mellan den historiska, bokstavliga, meningen och den allegoriska (bildliga) eller mystiska meningen.

fanns en helande essens att avslöja.¹⁰³ Synliga ting förborgade osynliga sanningar. Så kunde till exempel röda rosor och vita liljor, som förekom rikligt i medeltidens bildkonst, vara symboler för Jungfru Maria och därigenom vittna om renhet, oskuld och uppoffrande kärlek.¹⁰⁴

Begreppen bild och konst hade under medeltiden annan betydelse än i dag. Inom konsthistorisk forskning har man kritiserat att medeltidens visuella arv har beskrivits med konstbegrepp som myntades först under romantiken.¹⁰⁵ Under medeltiden betraktades bilder inte som konst eller konstverk i modern mening. De kallades rätt och slätt bilder, *pictura* eller *imago*, inte konst. Att åstadkomma en målning eller skulptur uppfattades som konstnärens förmåga att kunna konstruera ting utifrån dess inneboende osynliga lagar, alltså inte som ett kreativt skapande utifrån konstnärens subjektiva intentioner.¹⁰⁶ Beträktande av bilder var inte heller, som i dag, någon utövning av estetiska iakttagelser eller individuella smakomdömen. Termen estetik fanns ännu inte i modern betydelse. Däremot fanns det teorier om ”det sköna”. Medeltidens monastiska och senare skolastiska litteratur följer antikens platonska och nyplatonska idémönster som placerade bildkonstens utgångspunkter i en högre kosmisk ordning. Kriterier för konst och graden av en bilds skönhetsvärde bedömdes mot bakgrunden av dess mimetiska, högre världrar avspeglade förmåga. Verklighetens ontologiska struktur var ursprungligen förnuftig, god och skön.¹⁰⁷ I detta hierarkiskt ordnade kosmos fanns redan (bortom människans subjektiva aktiviteter) grunderna för tingens skönhet. Det sanna, det goda och det sköna utgjorde det högre ”varats” transcendentia attribut som kunde användas ekvivalent.¹⁰⁸ Tesen: ”Verkligheten är i sin helhet genomsyrad av *logos* förnuftiga ordning” kunde bytas ut mot tesen: ”hela verkligheten är genomsyrad av godhet och skönhet”. Skönhetens absoluta grad är given i *logos* och därför kunde den kristna medeltiden inte endast säga att Gud är allvetande, därtill är Gud också fullkomligt god och högste skönhet.¹⁰⁹

Vi ser här att i den medeltida människans förståelsehorisont sammansmälter upplevelsen av skönhet med andlig kunskap och erfarenhet. Skönhetens teoretiska grund låg inte primärt i det upplevande subjektets estetiska sinnesförmimelse eller känsloeffekt. Till skillnad från dagens subjektivistiska estetikuppfattningar visar medeltidens olika skolastiska definitioner att

103 Eco 1986, 54–55; jfr Huizinga 1986, 216–223.

104 Wingård 1997.

105 Aavitsland 2003, 60.

106 Enligt Reichenberger (2001, 49–79) kan den latinska termen *ars* (konst) inte utan vidare överföras till betydelsen av vår tids moderna konstbegrepp. Under medeltiden uppfattades målningar inte som konstverk i modern estetisk mening. Ordet *konst* kunde betyda två saker. Den kunde beteckna vetenskap och kunnande med användning inom bildning såsom man finner det i *Artes liberales* – ”de fria konsterna” grammatik, retorik, logik (eller dialektik), aritmetik, geometri, musik och astronomi. Dessutom kunde ordet *ars* användas i betydelsen praktisk färdighet och kunnande, *artes mechanicae*.

107 Aavitsland 2003; jfr Mehtonen 2006.

108 Eco (1988, 21–48), inordnar det sköna bland transcendentalerna på basis av sin tolkning av Th. Aquinos texter. Med transcendentalier förstås allmänbegrepp som kan användas på alla varanden till skillnad från partikulära egenskaper som uttrycker enskilda delar av ”varat” (t.ex. kategorierna tid och rum). Som ”varats” ontologiska egenskaper utgör det sanna, det goda och det sköna en transcendental enhet men de kan differentieras begreppsligt. Eco (1988, 21) formulerar dessa nyplatonska tankegångar som att *They are a bit like differing visual angles from which being can be looked at*. Jfr Liedman 1997, 357–360.

109 Mehtonen 2006, 47–48; jfr Työriñoja 1997.

skönhet i tingen då förstods som en objektiv egenskap, en uppenbarelse av gudomlig ordning och harmoni. Medeltidens ”ängladoktor” Thomas av Aquino anger tre kriterier för skönhet, *proportion*, *integritas* och *claritas*. Proportion refererar till formernas harmoniska och regelbundna förhållanden, integritet innebär fullständighet hos formen och klarhet betyder glans och ljus. Dessa egenskaper är nödvändiga hos sköna ting och de utgjorde dåtidens regler för måleri. Tillsammans bidrar de till den fulländade formen. Ting som saknar någon av dessa ingredienser är därför fula. Måleriets uppgift var att avtäcka och manifesteras denna gudomliga skönhet, *pulchritudo*. Som ett transcendentalt attribut hos Gud utgör ”Det sköna” den högsta abstrakta princip som producerar det rätta måttet och skapar den förnimbara världens ordning och harmoni.¹¹⁰ Sinnena gläds av sköna ting därför att dessa innehåller de rätta proportionerna. Att se skönhet är sålunda ”visuellt vetande” eller kunskapande – en ”*vis cognoscitiva*” som Thomas av Aquino beskriver i sitt verk *Summa theologiae*.¹¹¹ Skönhet är samtidigt också ett etiskt värde och en moralisk, dygdig egenskap hos människan själv. Andlig skönhet innebär att en människas beteende och gärningar är välproportionerade i förnuftets ljus.¹¹²

Medeltida bilders yttersta syfte var att avtäcka en transcendental verklighet bortom det sinnliga. I sista hand återfördes och förstods begreppet bild i relation till bildens funktion att visa väsensanalogi mellan människa och Gud. I denna mening utgjorde relationen mellan bild och verklighet inte endast ett epistemologiskt spörsmål utan ett ontologisk. Dessa två teologiska och antropologiska storheter, Gud och människa, hade en grundläggande ontologisk beröringsyta i *ad imaginem et similitudinem*, ”i sin bild och liknelse”, till vilken Gud skapat människan. *Imago Dei*, Guds avbild, var den innersta grunden för självdefinition och identitet hos den medeltida människan. Människolivets mening och den enskilda människans uppgift var att bygga upp denna Guds bild som hon bär i sin själ. I och med syndafallet hade människan förlorat denna sin likhet med fullkomlighet och störtats till *dissimilitudo*, en olikhet, och därmed kastats till en söndergjord tillvaro där helheten inte längre fanns.¹¹³ Medeltidens rika symbolmättade bildvärld återupprepar på oändliga sätt människans söndering och visar i lika många variationer helandets struktur i den frälsningshistoriska kontexten.

I Grünewalds altarskåpsbilder, som framställdes i början av 1500-talet, lever ännu den ovan beskrivna kristna ontologin. Målningarnas bildvärld torde ha öppnat för ett kollektivt deltagande i *imago* och *similitudo* med sant helande krafter. Under 1600-talet bleknar heliga bilders ontologiska styrka och betydelse i vårdandets kontext. Möten med religiösa bilder lever vidare i kyrkliga sammanhang och får mer karaktären av privat och individuell fromhet.¹¹⁴ Tingens trovärdighet och vetandets evidens på basis av ”likhetens episteme” byts successivt ut mot vetande genom upplysningens rationalistiska förnuft och framförallt mot bevis genom kausala förlopp, genom den nya naturvetenskapens empiriska representationer.¹¹⁵ I likhet med

110 Eco 1988, 64–121.

111 Eco 1988, 50–51, 64.

112 Eco & de Michele 2005, 88–89.

113 Aavitsland 2003, 61.

114 Jfr Ringbom 1989.

115 Foucault 2003 [1966].

många andra sakrala mästerverk försvinner slutligen även Isenheims altarskåp under franska revolutionen. Grünewalds nedmonterade altarskåpsbilder återupptäcktes förts ett halvt sekel senare.¹¹⁶

Bildkonsten i vårdandets kontext träder i bakgrunden

Kollektiva möjligheter till spontana möten på bildens ontologiska djupnivå försvinner successivt i takt med samhällspolitiska förändringar, med ökad sekularisering och under influenser från den nya naturvetenskapliga medicinen. Religionen och den religiösa bildkonsten i dess följe upphör att verka som konstitutivt element i vårdandets kontext. Klostersjukvården minskar i omfattning och sjukhusen blir kommunalt styrda.¹¹⁷ *Caritas* som ledmotiv och det vårdande meningssammanhangets inre formgivare undanträngs av en medicinvetenskaplig instrumentell kontext.¹¹⁸

Som Kathan i linje med Foucault påpekar genomgår den europeiska hälso- och sjukvårdsinstitutionen under 1700- och 1800-talen en rationaliseringsprocess som kontextualiserar den sjuka och lidande människan på ett nytt sätt utgående från en vetenskapligt rationell och objektiverande syn.¹¹⁹ Bildkonsten upphör också att verka som kontextskapande delement för vårdomgivningen. Samtidigt bleknar de etiska och estetiska tecken i vårdmiljön som skulle kunna symbolisera *caritas* som vårdandets ursprungliga motiv. Bildkonstens helande potential fördunklas och uppfattas som överflödigt då den lidande människan mer eller mindre reduceras till summan av sina fysiologiska funktioner och patologiska fynd. Den religiösa bildkonsten byts ut mot vita och tomma väggar. Medicinska läroböcker börjar samtidigt framställa bilder av nakna öppnade människokroppar och separata detaljbilder av enskilda organ. Under medeltiden och renässansen var det ännu otänkbart att föreställa sig en människokropp bortkopplad från sin naturliga omgivning eller sociala kontext.¹²⁰

I de stora franska 1700-talslasaretten förvandlades patienten från en lidande medmänniska som skall bemötas med barmhärtighet och medlidande till ett sjukdomsexemplar – ett objekt för medicinsk forskning. Som ett fall i sjukdomarnas klassifikationsserier kunde hon nu bidra till utvecklingen av diagnostik och medicinsk nomenklatur.¹²¹ Under upplysningstidens rationalistiska anda förskjuts bildkonsten som källa för andligt meningsskapande till bakgrunden men håller ännu kvar sin funktion att väcka medlidande. När konstnären William Hogart (1697–1764) år 1736 skänker oljemålningar till St. Bartholomeus hospital i London är bildernas budskap enligt Behrman snarare riktade till besökande än till patienter. De skall väcka besökandes medlidande. I en gripande scen med Jesus vid dammen Betesda (*The Pool*

116 Hauym 1993, 3, 119.

117 Buklijaš 2008; Wolff & Wolff 1994.

118 Kathan 2002; Jfr Eriksson & Matilainen 2002, 19.

119 Kathan 2002.

120 Kathan 2002.

121 Foucault (1989) daterar det moderna sjukhusets födelse till uppförandet av 1700-talets stora franska lasarett där utvecklingen gick hand i hand med medicinska framsteg. Den franska revolutionen med socialpolitiska förändringar anses av många historiker (bl.a. Foucault 1989; Drossbach 2007; Buklijaš 2008) vara en betydande orsak till att det religiösa hospitalväsendet minskar i Europa.

of *Bethesda*) uppvisas i bakgrunden hur en moder med sjukt barn körs bort för att hon inte har råd att betala för vården.¹²²

I likhet med hälso- och sjukvården frigör sig också konsten successivt från sin religiösa bindning och söker sig till sin estetiska självbestämning. När den intima förbindelsen mellan religion och konst, mellan bild och dess representation av det sakrala upplöses förvandlas också konstens meningsfråga. Den medeltida människans ännu naturliga kapacitet att gripa det transcendentia genom konstens symboliska sanningar förlorar i betydelse genom upplysningstidens nya definitioner av konst och skönhet.¹²³ I Schillers filosofi (1759–1805) hänger det goda och det sköna ännu samman i enlighet med den klassiska uppfattningen. Konstens uppgift är att bidra till människans frigörelse och har därmed betydelse för etiken.¹²⁴ Ekon från den platonska idévärlden kan också höras när estetikens fader Alexander Baumgarten (1714–1762) i sitt huvudverk *Aesthetica* (1750) beskriver skönheten som sinnenas framställning av det fullkomliga. Baumgarten klassificerar dock skönhetsupplevelsen som en lägre sinnlig kunskapsförmåga vilken arbetar genom ”dunkla sinnesförmimmelser” medan logiken företräder en högre förnuftskunskap. Estetiken som sinnesförmimmelse har sitt berättigande i det att den ibland hjälper logiken att hämta sin klarhet ur sinnenas och inbillningskraftens dunkla djup.¹²⁵

Distinktionen mellan logik och estetik bidrar till konstens utveckling som självständig estetisk disciplin. Under upplysningen utvecklas filosofin sedan, bl.a. genom influenser från Kant (1724–1804), till skilda vetenskapsdiscipliner – logik, etik och estetik.¹²⁶ Begreppen bild, konst och skönhet genomgår förändringar av de begreppsliga betydelse som ännu gällde under medeltiden och renässansen. Under inverkan av 1800-talets positivistiska influenser förlorar konsten allt mer sin legitimitet som giltig symbolisering av verklighet.¹²⁷ Konsthistoria blir ett autonomt verksamhetsfält i 1800-talets Tyskland och isoleras från andra mänskliga värden.¹²⁸ Estetiken blir en egen intellektuell disciplin med autonomitetsanspråk. I sin nya självständighet finner konsten sin identitet som *l'art pour l'art*, konst för konstens egen skull. I konstnärens frihet att följa sina egna skapande ingivelser blir skönheten för somliga till en egen värld, oberoende av både godhet och sanning. Andra åter, som den romantiske författaren Viktor Hugo 1802–1885, hävdar att konsten dock inte finns för sin egen skull utan för [det sociala] framstegets: *l'Art pour le progrès*.¹²⁹

122 Behrman 1997.

123 Jfr Gadamer 1965, 67–68, 82–83; jfr Dupré 2000, 69–90.

124 Liedman 1998, 378–379.

125 Liedman 1997, 357–360; Baumgarten 1986 [1750].

126 Korkman & Yrjönsuuri 1998, 309–335.

127 Jfr Rossholm Lagerlöfs (2007, 165) beskrivning av empirismen i 1800-talets konst som ”bejakelse av sinnernas vittnesbörd”. I föreställningen om människan som innesluten i sin egen varseblivning förlorar konsten sin legitimitet som giltig symbolisering av verkligheten. I stället för att referera idévärlden, Guds tankar eller materien blir bilden en skärm där det mänskliga medvetandet avtecknar sig i olika individuella skepnader.

128 Aavitsland 2003, 60.

129 Liedman 1998, 380–381.

I romantikens natur- och landskapsmåleri flammar ännu visionen av ett större sammanhang upp. Romantikens projekt inom konsten sägs ha strävat efter att återge något av den helhetsbild som fragmenterats av upplysningens rationalism. I 1700–1800-talens stora landskapsbilder förmedlar romantikens måleri det oändliga, mystiska och sublimala. I dessa mästerverk sammanfaller längtan till landskap med längtan till det heliga. Det är samtidigt en utmaning att beskåda den yttre objektiva naturen med ett inre seende. Romantikens stora naturmålare Caspar David Friedrich (1774–1840) hävdar följande:

En målare bör inte endast måla det han ser framför sig, utan också det han ser inom sig. Ser han inget inom sig bör han låta bli att måla, annars kommer hans bilder likna vackert målade spanska skärmar bakom vilka man endast förväntar sig att se sjuka eller till och med döda.¹³⁰

I romantikens måleri tonar ekon från medeltidens och renässansens passion att synliggöra det osynliga, att fånga det obestämbara i det bestämbara och därigenom försona världen som förlorat sin helhet. I brevet till sin far 1802 skriver konstnären Philipp Otto Runge (1777–1810) om sin mission inom landskapsmåleriet:

jag vill framställa mitt liv i en rad konstverk; när solen går ned, när månen förgyller molnen, vill jag fasthålla flyende andar.¹³¹

Inom världens domän lyser romantikens mästerverk med sin frånvaro. Ungefär från mitten av 1800-talet börjar de empiriska naturvetenskaperna (biologi, geografi m.fl.) influera konstens romantiska naturestetik som tidigare gett impulser till utformandet av människans livsmiljöer.¹³² Detta innebär att gestaltningen av vårdmiljöer utifrån estetiska skönhetsaspekter åsidosätts. Arkitekturen och utformandet av vårdmiljöer styrs i fortsättningen av funktionalistiska och materialistiska nyttointressen. Fram till 1900 talets första hälft präglas hälso- och sjukvården av de empiriska naturvetenskapernas atomistiska verklighetssyn i utvecklingen mot specialvetenskaper och detaljkunskaper. Detta sker dock inte utan invändningar. Redan i början av 1800-talet kritiserar Shelling (1775–1854) den empiriska vetenskapssynen som ”inte förhöjer sig över kroppsligheten” och inte förmår att utforska naturen på annat sätt än i sina detaljer. I empirismens atomistiska syn framträder varat som något rent ändligt med fullständig negering av det oändliga, hävdar Schelling. Han förespråkar ett vetenskapsbegrepp där helhetens idé går före delarna och inte tvärtom.¹³³ Något av romantikens återuppväckta helhetssyn kan även läsas in i Florence Nightingales (1820–1910) påpekanden om omgivningens betydelse för vården när hon i slutet av 1800-talet i sin skrift *Notes on Nursing* hävdar att form, ljus och färg har fysiologiska effekter och är viktiga faktorer för tillfrisknandet från sjukdom.¹³⁴

130 Reuter & Reuter 1991, 10.

131 Reuter & Reuter 1991, 10; jfr Gadamer 1965, 83.

132 Jfr Carlsson 2008.

133 Schelling 1988 [1802], 130–132.

134 Nightingale 2005 [1860].

I och med många medicinska upptäckter under 1800-talets senare hälft blir kroppens patofysiologiska processer och defekter utgångspunkten för medicinsk behandling och därmed centrala objekt för vården. Vårdyrkets utveckling domineras av den medicinska vetenskapen och vårdkunskapen utvecklas allt mer i riktning mot tillämpad medicin.¹³⁵ I den nya medicinska kontexten avskiljs den fysiska kroppen från sina själsliga och andliga verksamheter och underordnas i enlighet med instrumentalistiska kunskapsintressen en maskinmetaforik. Som maskin är en människa isolerad från sina kulturella och sociala kontexter, hon behöver varken någon naturlig miljö eller konst i sin närhet.¹³⁶

En konklusion av denna historiska exkursion blir att våra nutida vårdmiljöers estetiska utarmning till stor del sammanhänger med den moderna kulturens utveckling vars vetenskapliga och teknologiska framsteg betonar nytto- och effektivitetstänkande. Under det gångna århundradet har våra sjukhus såväl vad gäller yttre arkitektur som inre utformning (patientrum med kala och tomma väggar) sett ut som en triumf för den forna ikonoklastiska stridens bildförbud. I 1900-talets sterila medicinska miljöer skulle bildkonst i sjuksalar ha upplevts som ett kategorimisstag. Bildkonstens enda funktion var att dekorera lasarettens korridorer och konferenslokaler, gärna med de maktthavandes porträtt.

Men från sin till synes artfrämmande position har konsten börjat söka sig tillbaka till de vårdbehövandes synfält. Under de senaste fyra decennierna har visuell konst och musik åter börjat inkorporeras i hälso- och sjukvårdens domän. Kanske har skönhetsens idé som en ontologisk nödvändighet vaknat från sin mer än hundraåriga tömrosasömn under det att vårdkontexter utvecklats medicinskt och tekniskt.

Tidigare vårdvetenskaplig forskning

I detta stycke presenteras aktuell vårdvetenskaplig forskning om bildkonst inom vårdkontext. Genomgången av forskningslitteratur syftar till att ge läsaren en överskådlig bild av det aktuella forskningsläget och att visa i vilken riktning kunskapsintresset gällande forskningstemat rör sig för närvarande. Granskningen av litteratur bidrar dessutom till att kartlägga var det finns luckor i vårdvetenskaplig kunskap vad avser temat, dvs. vad man redan vet om bildkonstens möjligheter att bidra till hälsa, och om specifik kunskap rörande bildkonstens helande möjligheter vid existentiellt lidande finns.

Aktuell forskning har bevakats kontinuerligt under de år som forskningen pågått. Sökning har gjorts i flera omgångar gällande åren 1998–2009 i de finländska vetenskapliga biblioteken Arto, Linda och Helka via Tammerfors universitet samt i de internationella databaserna Cinahl, Ebsco, Medline, Nursing Collection, Web of Science, PsycInfo och BNI (British Nursing Index) på engelska, finska och svenska. Sökord som använts i olika kombinationer

¹³⁵ Jfr Eriksson & Matilainen 2002.

¹³⁶ Jfr Kathan 2002, 18–19, 63–64.

har varit *art, art reception, visual art, dialogue, picture, image, painting, icon, caring, nursing, health, suffering, patient*. I ett skede utökades sökorden med *aesthetics, healing, hospital* och *environment*.

Ett förhållandevis öppet urvalskriterium har varit att studierna skall beröra bildkonstens förekomst inom vårdkontext med patienter som bildkonstens betraktarkategori. Studier som behandlar egentlig bildterapi har exkluderats.¹³⁷ Forskning om bildkonstens betydelse för vårdpersonal eller dess användning i vårdpedagogiska sammanhang har också uteslutits. Forskning om bildkonst och miljödesign i palliativ vård har getts särskilt utrymme vid granskningen.

Litteratursökningen gav ringa resultat när det gäller forskning som fokuserar på bildkonst med uttalade existentiella beröringspunkter eller i lidandeperspektiv. Ett tyskt verk i teologiskt perspektiv kommer nära denna avhandlingens existentiella tema. Den beskriver en sjukhusprästs erfarenheter av ikonreproduktioners användning vid vårdenheter där människor med livshotande sjukdomar behandlas. Boken presenterar inte vetenskaplig forskning men är ändå en dokumentation av en akademiskt utbildad författare och har därför tagits med i detta kapitel.¹³⁸ Forskning som separat undersöker patienters upplevelser av bildkonst förekommer också i mindre utsträckning. Bildkonst inkluderas oftast vid studier av vårdmiljöers design tillsammans med andra visuella element såsom foto, färger, textilier, skulptur, video och performativ konst.¹³⁹ Därför har forskningsartiklar som angränsar till avhandlingens explicita syfte tagits med som kompletterande referenser.

Forskning om bildkonst som miljöfaktor för hälsa

I dag utvecklas ett nytt helhetstänkande och en medvetenhet om vårdmiljöns stora betydelse för patienters välbefinnande och hälsa. Man anser att konst och musik borde implementeras på olika nivåer i vården och även integreras i vård- och medicinutbildningar.¹⁴⁰ I den internationella litteraturen framhålls att konst och kultur humaniserar vården och ger vårdpersonalen en djupare insikt om mänskliga upplevelser. Vid skapandet av vårdmiljöer uppfattas kulturella och estetiska aspekter som motvikt till de dominerande medicinska och teknologiska aspekterna.¹⁴¹ Konsten anses utgöra en essentiell aspekt i vårdomgivningens design och utöver den dekorativa skönhetsaspekten hävdas konstens terapeutiska värde i helandets process:

137 Avhandlingens forskningsfrågor fokuserar på möten med bildkonst, det vill säga på receptionsaspekt. Att ta med även bildterapi som inkluderar produktionsaspekten bedöms som för omfattande och går utanför forskningens explicita syfte.

138 Hummler, 2004.

139 Starikoff et al. 2001; Kronström-Johansson 2008; Hathorn & Nanda 2008. Den vård- eller hälsogeografiska forskningen har blivit något av en egen genre med varierande modifikationer. Fokus ligger på empirisk forskning och den teoretiska argumentationen utvecklas från begreppen vård och geografi (Devlin, Arneill, 2003; Andrews 2006).

140 Darbyshire 1994; Young-Mason 2000, 196–197.

141 Chinn & Watson 1994; Young-Mason 2000, 196–197.

Far beyond the role of beautification, art for health care must be therapeutic. Images that impart the appropriate messages - hope, dignity, joy, concern – enhance the healing process.¹⁴²

Allt fler sjukhus världen över har egna konstsamlingar. Nästan hälften av amerikanska sjukhus har någon typ av pågående ”Art in Hospital”- eller ”Art in Healthcare” -program. De flesta konstprogram är avsedda att “serve patients directly” och bidra till mental och emotionell återhämtning. Inom en fjärdedel av sjukhusens konstprogram kan patienter själva välja konstverk. Enligt rapporten från Center for Health design används konst på sjukhus generellt för att skapa en uppbygglig omgivning och välkomnande atmosfär samt bidra till gemenskap.¹⁴³

I England finns ett nationellt konstråd (Art Council) som utger riktlinjer för val av konst till hälso- och sjukvården.¹⁴⁴ Konstprogram och utställningar planeras i samarbete med forskare för att integrera konst inom vårdkontext. Inom ramen för dessa omfattande kultur- och konstprogram har det undersökts vilken typ av design och visuell konst (färger, naturbilder, målningar, skulptur, performativ konst osv.) som är generellt lämplig att visa i hälsovårdsmiljöer, liksom vad patienter, personal och besökande uppfattar som mest positivt.¹⁴⁵ Konstverks innehåll, färger eller konststil i relation till olika patientgrupper och åldrar har utforskats.¹⁴⁶ Forskning om naturbilders och den visuella konstens fysiologiska verkningar har också gjorts. I linje med bevisföringen inom *evidensbaserad medicin* ser några forskare fysiologiska och neuroanatomiska mätresultat (förändringar av blodtryck, kortisolnivåer, hjärnforskning m.m.) i samband med konstupplevelser som viktiga för utvecklande av en *evidensbaserad design* för hälso- och sjukvården.¹⁴⁷ Teoretiska perspektiv inom forskningen emanerar ifrån sociologiska, psykologiska eller biologiska förklaringsmodeller. Enligt forskarna Hathorn och Nanda är evolutionsteorin och teorin om ”emotionell kongruens” för närvarande de två aktuella teorier som bäst anses förklara den visuella konstens och naturbildernas välgörande hälsoverknings:

Evolutionary theory holds that humankind’s evolutionary survival skills in a natural world have hardwired humans to find nature calming and restorative. Emotional congruence suggests people perceive their emotional state in a manner congruent with their current emotional state. In a hospital environment, it is likely that the high stress that patients and staff are under influences their responses to the art. ¹⁴⁸

I takt med ökat intresse för estetik och användning av visuell konst som designkomponent i vårdmiljön har den internationella forskningen expanderat kraftigt med både kvalitativa och kvantitativa studier (enkäter och olika statistiska metoder), samt med omfattande litteraturo-

142 Hathorn. 2009, 2. Tillgänglig: <http://www.splashesofhope.org/sitefiles/.../HospitalArtBluePearl.pdf>
Refererad 5.1. 2010.

143 Shinkman 1997; Hathorn & Nanda 2007, 3, 11.

144 Starikoff 2004, 2006.

145 Mahoney 2004; Hathorn & Nanda 2008.

146 Ullrich & Gilpin 2003; Kraft 1976.

147 Zeki 1999, 2002; Ulrich et al. 2004; Starikoff 2004, 14; Hathorn & Nanda 2008.

148 Hathorn och Nanda (2008) med referens till Ulrich och Gilpin (2003).

versikter. En brittisk studie omfattande sammanlagt 1001 personer, varav 425 patienter, har genomförts av Starikoff.¹⁴⁹ Patienter, vårdpersonal och besökare vid Chelsea Westminster-sjukhusets olika kliniker (kirurgi, medicin, förlossning m.m.) besvarade en enkät angående om effekter av visuell och performativ konst (bild, teater, musik, dans, poesi mm.). Resultatet visar att visuell och performativ konst förbättrar humöret, minskar stress och för tankarna bort från sjukdomsproblem. 75 procent svarade att bildkonsten är en viktig faktor för tillfrisknandet. Starikoff har också senare publicerat en litteraturöversikt gällande interventioner med humaniora, poesi, musik och visuell konst inom hälso- och sjukvård. Översikten omfattar 385 artiklar och baserar sig på sökning av medicinsk och vårdvetenskaplig forskningslitteratur 1990–2004. Starikoff summerar i sin forskning att humaniora och konst inducerar positiva fysiologiska och psykologiska förändringar, minskar medicinkonsumtion och förkortar tiden för sjukhusvistelse.¹⁵⁰

Daykin et al. har gett ut en systematisk litteraturöversikt, omfattande 600 artiklar från åren 1985–2005, om konstens och designens miljöpåverkan på hälsa inom mentalhälsovård. Såväl kvantitativa som kvalitativa studier inkluderades. Resultatet visar på att designen och konsten inklusive bildkonsten kan påverka hälsa och ge psykiska, fysiska, kliniska och beteendemässiga effekter. Författarna konkluderar att fortsatt forskning som tar hänsyn till den metodologiska utmaningen att evaluera komplexa interventioner behövs. Även sådana modellens bidrag som inte passar inom ramen för evidensbaserad design gällande konstens och miljöns betydelse för hälsa borde undersökas.¹⁵¹

Betydelsen av bildkonstens innehåll och stil har undersökts i en tysk studie. Kraft¹⁵² undersökte vilken typ av bildkonst som passar bäst för patientrummet. En grupp studenter fick av flera hundra bildkonstreproduktioner välja sex stycken som de ansåg vara mest passande och sex som de tyckte var minst passande att ha på ett patientrum. Av dessa bilder som studenterna valt fick därefter 50 patienter från kirurgiska och medicinska avdelningar välja tre de tyckte bäst om och tre stycken som de tyckte minst om. Resultatet visade att bilder som var roande, problemfria och drömlika föredrogs mest. I allmänhet skulle bildkonst enligt patienterna vara vackra, lugnande, fantasistimulerande, stilla och realistiska. Av stilriktningarna var färgglad impressionism och dess variant pointillism mest tilltalande för patienter.

I nordiska länder finns också ökat intresse för och medvetenhet om vikten av att ta hänsyn till estetik vid gestaltning av hälso- och sjukvårdsmiljöer. Caspari¹⁵³ som har forskat om estetiken på norska sjukhus framhåller att sedd utifrån patienters upplevelser är den estetiska aspekten på sjukhusen negligerad. Caspari framhåller att patienters synpunkter på designen borde tas till vara vid ny- eller ombyggnation av sjukvårdsmiljöer. Hon påpekar att estetik är en viktig

149 Starikoff et al. 2001.

150 Starikoff 2004, 2006.

151 Daykin et al. 2008.

152 Kraft 1976.

153 Caspari 2004.

etisk angelägenhet i vårdande. Mer forskning bör fokuseras på det estetiska fältet för att bättre förstå vad en högkvalificerad vård borde innebära.

I Finland har flera program genomförts inom ramen för konst och kultur i vården. Sjukhusägda konstsamlingar förekommer och kontinuerliga konstutställningar arrangeras. Bildkonst ses som en viktig estetisk design-aspekt gällande vårdinrättningarnas allmänna utrymmen och patientrum.¹⁵⁴ Förnyelseimpulser kommer också från konstvetare som i ökad utsträckning intresserar sig för sjukvårdsmiljöer. Man kan med intresse notera att det finns en klar tendens inom forskningen att ställa frågor om miljöns djupare betydelse för hälsa och vårdande. Den yttre fysiska omgivningen uppfattas inte endast som ett estetiskt utrymme för att öka trivsel eller utforma en dekorativ inramning kring vården. Man vill också söka efter omgivningens djupstrukturer vilka i sig skulle kunna vara vårdande och bidra till hälsa.¹⁵⁵

Konstnären Munsterhjelm¹⁵⁶ har begrundat visualitetens och bildkonstens djupare innebörd för sjuka människor. Han framhåller att utöver en rent terapeutisk verksamhet där man själv skapar bilder finns en kraftpotential i att se på konst, i själva konstupplevelsen. En konstupplevelse i sig kan verka vårdande och stimulera läkningsprocesser. Bildkonsten kan ge betraktaren en vision av världen utanför sjukhuset och på så sätt föra tankarna bort från den faktiska situationen. Patienten får möjlighet att glömma sig själv, vilket kan pigga upp eller ge ro. Enligt Munsterhjelm kan konsten även motverka den moderna sjukvårdens tendens att reducera patienter till ett organ, lever eller mage, som kräver åtgärder.

Konstforskaren Juhantalo¹⁵⁷ har genomfört forskning med hermeneutisk ansats om bildkonstens implementering i några vårdenheter i Satakunta län. I projektet ”Konsten vårdar” fick sex olika vårdenheter i finska Satakunta ta del av en vandringsutställning under år 2006.

Juhantalos primära antagande var att man i konstens mångdimensionella väsen begreppsligt kan urskilja en egen vårdande dimension. Innan utställningen installerades gjordes en förhandsförfrågan på några av de vårdenheter som ingick i studien. Man frågade patienter och personal vilken slags konst (inklusive bildkonst) de ansåg kunde vara vårdande. Såväl naturliga, föreställande, som abstrakta motiv föreslogs. Egenskaper som gör ett konstverk vårdande ansågs vara lugnande, avslappnande, uppiggande och samtalsväckande. Rött, gult och orange uppfattades som aktiverande färger. De meningsinbörder som gavs åt vårdande konstverk var att de skapar mänsklighet och värdighet.

154 I den finska hälsovårdspolitiken kan man i dag se en stark tendens att vilja integrera konst och kultur i olika vårdmiljöer. Flera finska sjukhus har satsat på inköp av konstverk och startat olika projekt där konstnärer deltar för att det estetiska skall komma patienter och vården till godo (Kronström-Johansson 2008. Opetusministeriön julkaisuja 2008:12. Galleria Orton. 2008. Tillgänglig: <http://www.invalidisaatio.fi/galleria> Refererad 14.9.2008.

155 Juhantalo 2007; Simpanen 2007.

156 Munsterhjelm 2002.

157 Juhantalo 2007, 5.

Efter förhandsförfrågningar fick ett antal av länets konstnärer och konststuderande uppgiften att skapa vårdande konst åt enheterna. Olika konstverk: målningar, skulpturer och textilier framställdes. Därefter fick patienter, personal och konstnärer besvara ett frågeformulär om sin syn på vad vårdande konst kunde vara.¹⁵⁸ Resultaten av de sammanställda frågeformulären rörande konstnärers uppfattningar gör gällande att vårdande konst, i generella termer, är konst vars betraktande har helande inverkan både för kropp och för själ. Gemensamma uppfattningar om vårdande konst var att den är harmonierande, uppiggande, har förmågan att skapa positiva känslor och att ge stöd och tröst. I patienternas svar betonades bland annat varma färger och lugn, men också uppiggande och glada färger uppskattades. Konstverk som ger glädje, kraft och humor uppfattades som vårdande liksom skulpturer som man kan beröra. Personalen betonade egenskaper som exempelvis hemliknande, glada och lugnande.¹⁵⁹

Bildmotiv som ansågs negativa eller skadliga för patienter var bl.a. bilder som framställer våld och blod, även vassa, oroliga eller mörka och fula motiv räknades som olämpliga när man är sjuk. Abstrakt eller surrealistisk konst i stil med Dali eller Picasso ansågs inte kunna bidra till hälsa och läkning. Det framkom också att man vid betraktande av mer krävande bilder kanske skulle behöva vägledning för artikulering i ord och någon att hålla i hand.¹⁶⁰

Juhantalo konkluderar att konst i vårdmiljön ger upplevelser av skönhet och meningsfullhet. Konsten skapar känslor av trivsel och trygghet för personal, patienter och deras anhöriga. Vidare ser författaren det viktigt att så frön för konstens existens i vårdkulturen. Hon framhåller att det är en utmaning att under trycket av vår tids masskultur, naturvetenskap, teknologi och materiella värderingar försöka omforma vårdmiljöer utifrån estetik, skönhet och glädje.¹⁶¹

Naturbilder kontra abstrakt konst – forskning om bildmotivens hälsoeffekter

Gemensamma fynd i forskningsresultaten är att naturbilder såsom landskap med grönska, blommor och levande vatten liksom realistisk figurativ och föreställande konst föredras och upplevs som bidragande till välbefinnande. Däremot uteblir hälsoeffekterna vid betraktande av abstrakt konst.

Ulrichs¹⁶² forskning visar att inom mentalhälsovården kan surrealistisk eller svårbegriplig bildkonst leda till starkt negativa reaktioner. Samma tendens påvisar en kontrollerad undersökning från en svensk intensivvårdsenhet på Uppsala universitetssjukhus. Hjärtkirurgiska (n=166) patienter fick efter operationen se på landskapsbilder med träd och vattendrag. Jämfört med kontrollgruppen rapporterade patienterna mindre postoperativ ångest och stress. De behövde dessutom smärtlindrande medicin i mindre omfattning.¹⁶³ En annan grupp av patienter som fick se på abstrakta bilder hade däremot sämre resultat i jämförelse med kontroll-

158 Juhantalo 2007, 5, 21–23, 76.

159 Juhantalo 2007, 36–37, 40–41.

160 Juhantalo 2007, 54.

161 Juhantalo 2007, 69, 77.

162 Ulrich & Gilpin 2003.

163 Ulrich, Lundén, Eltinge 1993.

gruppen. I en studie av samma författare kunde minskad stressnivå (kortisolnivåer), sänkt blodtryck och puls noteras hos en grupp av blodgivare som fick se video med naturbilder. Dessa hälsoeffekter uteblev hos kontrollgruppen som fick titta på det dagliga reguljära tv-programmet.¹⁶⁴

Ullrich konkluderar, med utgångspunkt i beteendepsykologisk teori och i relation till begreppen stress och coping, att miljön bidrar till välbefinnande:

1. När miljön utformats så att patienten har känslan av kontroll i avseende på fysisk och social omgivning.
2. När patienten får socialt stöd.
3. När den fysiska omgivningens design erbjuder positiv distrahering för patienten.¹⁶⁵

Liknande resultat visar en studie genomförd av Nanda et al.¹⁶⁶ på ett amerikanskt sjukhus. Konstbilder med 17 olika motiv visades för patienter vid olika vårdenheter. Patienterna tillfrågades om hur de olika målningarna fick dem att känna sig och om de skulle vilja hänga någon av dem på väggen i sitt rum. Signifikant var att också här föredrog patienterna naturbilder. Sådana uppskattades även mer än bäst-säljare såsom exempelvis bildmotiv av Chagall och van Gogh.

Naturbildernas fysiologiska hälsoeffekter vid fysisk smärta bekräftas vidare i en randomiserad och kontrollerad kinesisk studie av Tse, Ng, Chung & Wong.¹⁶⁷ Studien visade att betraktandet av ljudlösa videobilder med naturmotiv som flod, vattenfall, blommor och liknande höjde smärtröskeln signifikant vid experimentella smärtstimuli hos friska försökspersoner. Författarna framför att resultatet av denna typ av visuella stimuli kan impliceras i vården inom olika kliniska områden. Neuroanatomiska mekanismer (hjärnforskning) vid perception av bilder har bland andra klarlagts av Zeiki.¹⁶⁸

Bildkonsten och estetiken inom palliativ vård

Enligt Homicki och Joyce¹⁶⁹ kan miljön i den palliativa vården bli ett verktyg för helande. Författarna beskriver konstprogram som genomfördes på Massachusetts allmänna sjukhus' cancercenter. Genom ett trefaldigt närmelsesätt av ljud, ljus och visuella uttryck strävade man efter att utforma en helande miljö för patienter, anhöriga och personal. En roterande konstutställning med konstverk som lokala artister framställt utgjorde en central del i projektet. Kriteriet för att välja konstverk till utställningen var att de skulle symbolisera liv och hopp. Mål-

164 Ulrich, Simons, Miles 2003;

165 Ulrich et al. 2004.

166 Nanda, Hathorn, Neuman 2007.

167 Tse, Ng, Chung & Wong, 2002.

168 Zeki 1999, 2002.

169 Homicki & Joyce 2004, 112.

ningar i olja och akvarell liksom skulpturer kallas här för ”illuminationer” som har till uppgift att: ”shed light to human experience and inspire viewers to expand their vision of life”.

Nämnas bör också vårdvetaren Hilikka Sand som har forskat om vården på finska hospicehem. Hon har i sin avhandling ägnat ett kapitel åt hospicehemmens vårdmiljö.¹⁷⁰ Alla hospicehem som ingick i forskningen hade trots egen särprägel likheter i inredningen med stor betoning på skönhet och estetisk ordning. Patienter och anhöriga upplevde miljön som harmonisk: ”hemmet är så välordnat, som om man väntar på fest, alla förberedelser är gjorda” kunde kommentarer vara.

Mycket konst, skulpturer och målningar fanns på hemmen. Ett ledmotiv i hospice-ideologin anges vara skapandet av en hemliknande omgivning för patienten som lämnat sitt eget hem och nu måste infinna sig på en ny plats som kanske kommer att vara hans eller hennes sista hem på jorden. Patientrummen var därför inredda med varma färger, textilier och patienternas privata saker. Hemmens allmänna utrymmen var också ofta inredda med konstverk som patienter lämnat efter sig som gåva eller som hemmet fått som donation. Varje föremål hade sin egen historia och bidrog till gemenskap i hospicehemmet.

Sand framhåller att i finska hospicehemmen kan man å ena sidan uppleva en varm hemliknande atmosfär, å andra sidan skapar hospicemiljöers arkitektoniska och inredningsmässiga design en visuell och auditiv symbolik som på olika sätt antyder livets förgänglighet. Hon hävdar att utformningen av hospicemiljöer på olika sätt uttrycker en speciell symbolisk mening som aktualiseras vid vården av döende patienter. Exempelvis fanns i ett hospicehem på inkomsthallens vägg en stor vacker naturmålning med vissnande grässtrån. Målningen hade namnet *Borttynande*. Personalen ansåg att den avspeglade skönhet men också hopp, tillväxt och glädje i människolivets sista fasen.¹⁷¹

Forskning med utgångspunkter i begreppet ”healing”

En ny modell för forskning och vårdutveckling utgör amerikanska Samueli-institutets program för ”optimalt helande omgivningar” (Optimal Healing Environment, OHE). Modellen fokuserar på patienten som en hel person (body mind, spirit) i en mångdimensionell kontext. Helande definieras som att återvinna, återställa och återvända till helhet.¹⁷² Modellen presenterar utgångspunkten för en vision om hur medicin och vård som fokuserar på att lindra lidande och öka välbefinnande i ett helhetsperspektiv skulle kunna utformas.¹⁷³

På basis av ett utvecklingsprogram som inkluderade en bred survey-undersökning skapades en grafisk modell med sju komponenter som man anser behövs för att utforma ”optimalt

170 Sand 2003, 123–138.

171 Sand 2003, 124–125.

172 Swanson & Wojnar (2004, 43) framhåller att fenomenen ”healing” och ”caring” kan svårigen bestämmas isolerade från varandra. Tillsammans utgör de en ”caring-healing framework” som riktar uppmärksamhet på människan som helhet.

173 Jonas & Chez 2006, 517.

helande omgivningar”. Skapandet av helande ”rum”, ”Creating Healing spaces”, är den av komponenterna som gäller den fysiska vårdmiljön. I den ingår också bilder och bildkonst som delement. ”Healing spaces” definieras som:

Use a variety of physical components (e.g. architecture, nature, light, color, art, music, aroma, water, and community/ personal/sacred space for gathering or retreat) with the intent of promoting wellness and recovery.¹⁷⁴

Resultaten av samma undersökningen visade att miljödesignen i stor utsträckning nyttjas för att främja hälsa och helande. Över hälften av sjukhusen som ingick i studien använde olika konstarter och många sjukhus hade ”sacred spaces”, enskilda rum, där man kunde vistas i stillhet och meditation.

OHE-forskningen visar ett stigande evidens för den fysiska omgivningens kraftfulla inverkan på patienters hälsa. Horowitz bl.a. framhåller att omgivningens design kan förhindra eller befrämja helande. Privatrums i intensivvårdsheter t.ex. kan även reducera risken för smittospridning av infektioner¹⁷⁵.

Som synes lägger forskningen rörande ”optimalt helande omgivningar” vikt även vid människans andliga dimension. Några forskare påpekar att andlighet och hälsa har varit intimt sammanlänkade under långa perioder i historien, medan dagens sjukhus planeras mer utifrån teknologiska än andliga behov hos patienter och deras anhöriga.¹⁷⁶ Andlighet beskrivs av Jonas och Chez som:

The experience of being connected to something greater than ones own individual self, beyond the limits of personal ego boundaries. People can obtain a feeling of peace, meaning and purpose in life when they perceive a personal connection and contribution to something larger than themselves. This sense of coherence can be fostered with various spiritual and traditional religious practices. In the latter case, it is termed religiosity.¹⁷⁷

Bildkonst i äldrevården

Forskning som särskilt gäller om äldre har gjorts i USA och i Sverige. Brukwitzki¹⁷⁸ har undersökt effekter vid reception av bildkonst hos äldre människor (65 år och uppåt) som bor

174 Samuelli-institutet genomförde år 2006 en prospektiv survey-studie där information om optimala ”healing initiatives” samlades från 55 sjukhus i USA. Syftet var att kartlägga och bättre förstå i vilken utsträckning det förekommer initiativ som bidrar till att skapa en helande omgivning kring patienter. En deskriptiv analys av kvantitativa och kvalitativa data resulterade till helande initiativ på sju olika områden: *Developing healing intention. Experiencing wholeness. Cultivating Healing Relationships. Practicing Healthy Lifestyles. Collaborative Healthcare/medicine* (inkluderande komplementära behandlingsformer), *Creating Healing Organizations and healing spaces*.

Tillgänglig: <http://www.siib.org/research/421SIIB/version/.../Reportwithinstrument9-18.pdf>

Refererad 14.8.2009.

175 Horowitz 2008, 301.

176 Schweitzer et al. 2004, 72.

177 Jonas & Chez 2004, 2, 2006, 518.

178 Brukwitzki 2006.

i kommunala servicehus. Semistrukturerade intervjuer genomfördes med fokus på deltagarnas tankar och känslor när de betraktade reproduktioner av kända konstnärers verk. Syftet var att undersöka kognitiv och emotionell respons på bildkonst och vilka mönster av bildreproduktioner som var välgörande. Resultatet visade att de äldre ger varierande kognitiv och emotionell respons vid betraktande av konstbilder. Mellan betraktare och konstverk uppstår en interaktion med unika innebörder. Människan ser det som hon eller han känner till, det vill säga att olika betydelser skapas beroende på vad betraktaren känner igen i verket. Författaren anför att konsten upplyfter sinnet, frambringar minnen från det förgångna och underlättar kognitiva processer samt emotionella uttryck hos äldre personer.

I Sverige har Wikström¹⁷⁹ genomfört flera experimentella studier från samtalsgrupper kring bilder av konst i äldreomsorgskontext. Med utgångspunkt i sin forskning har hon utvecklat en modell för bildsamtal som bygger på äldre personers möten med reproduktioner av kända konstnärers verk, såsom Vincent van Gogh, Marc Chagall, Edward Munch m.fl.

Vid studien från 1993 randomiserades deltagarna i två grupper: en bildgrupp (n = 20) och en kontrollgrupp (n = 20). Under en period av fyra månader genomfördes sedan regelbundna samtal med testledare kring konstbilder (reproduktioner). I kontrollgruppen genomfördes vardagliga samtal utan bilder. Utöver skattningar av sinnessämning och psykiskt välbefinnande gjordes fysiologiska mätningar av deltagarnas hälsotillstånd. Resultatet påvisade förhöjd sinnessämning och vitalitet i bildgruppen. Det systoliska blodtrycket sjönk och användning av laxermedel minskade i jämförelse med kontrollgruppen. Deltagarna i bildgruppen upplevde mindre yrsel, smärta och trötthet och de skattade sin hälsostatus högre än vad deltagarna i kontrollgruppen gjorde.¹⁸⁰

Wikströms senare forskning¹⁸¹ bekräftar bildsamtalens effekter i samma riktning. Dialogen kring bilder utgör en källa till outtömliga diskussionsämnen. Det finns en ”hemlighetsaspekt” nerlagd i bildkonsten, något som stimulerar patientens kreativitet och ger utrymme för minnen och känslouttryck. I Wikströms modell för bildsamtal läggs tonvikten i samtalen på individens egna resurser och tolkningsföreträde. Associationer som är spännande aktualiseras och nya vägar för tänkandeprocessen öppnas för betraktaren. Att göra en vandring i bildens fiktiva värld visar sig vara ett medel för orientering bakåt till de egna förutsättningarna, den egna upplevelsehistorien. Enligt Wikström bör man vid val av bilder ta hänsyn till betraktarens resurser och intressen. En konstbild kan enbart bli tillgänglig för upplevelse då betraktaren finner mening i bilden. Ju fler fakta, minnen och berättelser ur det egna minnet som kan omsättas i upplevelsen av en bild, desto större är förutsättningarna för rika upplevelser.

Wikströms forskning¹⁸² visar att bildsamtal utgör ett värdefullt verktyg för kommunikation i äldreomsorgskontext. Hon framhåller att det idag ofta råder brist på samtalsämnen inom vårdfor-

179 Wikström 2003, 2005, 2008.

180 Wikström et al. 1993.

181 Wikström 2002, 2005, 6.

182 Wikström 2005.

mer för äldre. Vårdgivare och vårdtagare tillhör ofta olika generationer. Inte sällan är vårdpersonalen 40–60 år yngre än dem de vårdar, vilket kan innebära att de vet mycket lite om varandras levnadsförhållanden. Via bilddialoger finns möjligheter till rika och stimulerande samtal.

Användning av bildkonst med existentiella beröringspunkter

Som tidigare framgått gav litteratursökningen inga resultat när det gäller forskning om bruk av bildkonsten i ett uttalat lidandeperspektiv. Man kan dock utan tvekan hävda att i de flesta vårdkontexter möter vi människor som upplever någon form av lidande och hot mot sin existens. Orsaken till att ett lidandeperspektiv i forskning tenderar att bli osynligt har kanske till stor del att göra med brist på adekvat språk och begrepp med vilka man skulle kunna kommunicera den lidande människans upplevelser vid möten med bildkonst. Den moderna vetenskapsrationaliteten skyggar inför det metaforiska eller religiöst färgade bildspråket genom vilket man tidigare har försökt att uttrycka upplevelser av såväl konst som lidande.

Vid litteratursökningen fann jag en tysk publikation i teologiskt perspektiv som inte hör till den vårdvetenskapliga litteraturen men som kommer nära föreliggande forsknings existentiella tema. I boken *Himmelskt ljus* beskriver den katolske sjukhusprästen Georg Hummel¹⁸³ sina erfarenheter av ikonbilders (reproduktioner i kortform) användning vid själavården i ett tyskt sjukhus, där patienter med cancer, aids och andra svåra sjukdomar med ofta dödlig utgång vårdas. I boken berättar han om patienter som funnit frid och trygghet genom ikonbilden, om möten som lättar ångest och känslor av ensamhet, ger sömn åt de sömnlösa och skapar hopp i hopplöshet.

Enligt Hummel är ikonerna som den heliga bilden en skatt ur en flertusenårig tradition vars verkningar inte är begränsade till någon bestämd religiös tillhörighet. Vid sitt första besök hos en patient ger han alltid ett ikonkort som föreställer en ängel. I början gjorde han så endast till katolska och ortodoxa patienter, men senare bad också protestantiska patienter som var rumsgrannar om att få ett sådant ikonkort. I ikonens bildvärld möter den existentiellt lidande människan ett existentiellt bildspråk. Författaren menar att bilden av en ängel på patientens sängbord återupplivar den urgamla själsbilden av en skyddsängel. Ängeln följer patienten i sjukhusets ångestskapande värld och håller vaka vid hans eller hennes säng om natten när smärtorna tränger på. Tänder man ljus vid änglakortet på bordet skapas en varm atmosfär som motkraft till sjukhusets iskalla neonljus.¹⁸⁴

Prästen berättar vidare att för fortsatta samtal väljer han ytterligare ett annat ikonkort. Allt efter patientens situation kan det handla om olika bibliska motiv. Det kan vara bilden av Gudmodern Maria som ömt skyddande, kind mot kind, håller det lilla Jesusbarnet i sin famn eller Sankt Görän som modigt kämpar och dödar draken eller någon annan bild ur ikonernas skattkammare. Hummel påminner om att människor står tämligen maktlösa när de drabbas av en livshotande sjukdom trots forskning och medicinsk högteknologi. Besked om en can-

183 Hummel 2004.

184 Hummel 2004, 15.

cerdiagnos störtar människan in i en inre tomhet och vanmakt. Människan befinner sig i en chockartad språklöshet. Direkt in i detta tomma rum träder ikonerna. Den fångar betraktarens blick totalt. Oemotståndligt och klart bär ikonens motiv helande och uppbyggande krafter in i den upprivna förvirrade människosjäl. Ikonerna har inte bråttom, de stannar stilla och orörliga. Ikonmotivets verkningskraft utvecklas i mötet med den lidande människans inre känslokonflikt. Patienten kan igenkänna en spegelbild av sin egen livsverklighet i ikonbilden, och mer än så: ikonerna öppnar fönster till en verklighet som är mycket större än människan själv. Ikonmotivets strålar genomtränger människan. De är strålar från ett liv som går bortom döden. Som en av Hummels patienter en gång sade: ”radiologer har bestrålat min sjuka kropp, ikonerna bestrålar min sjuka själ – utan biverkningar”.¹⁸⁵

Sammanfattande synpunkter

En överbärande del av den granskade forskningslitteraturen behandlar bildkonsten i samband med annan visuell konst och naturbilder, samt med andra konstarter. Forskningen fokuserar huvudsakligen på kliniska interventioner och pragmatiska frågeställningar. I en del forskning fokuseras på bildkonstens möjligheter att bidra till kommunikation och socialt samspel i vårdens praxis.¹⁸⁶ Den klara trenden i forskningen är att bildkonsten inte enbart ses som en dekorativ miljöfaktor. Den visuella konsten och naturbilder anses också ha ett terapeutiskt värde. Man intresserar sig för bildernas och den visuella konstens fysiologiska hälsoeffekter och bildreceptionens bakomliggande neuroanatomiska mekanismer.¹⁸⁷ Utveckling av nya modeller som ”OHE, Optimal healing Environment” med fokusering på begreppet ”healing” bidrar till forskning ur ett helhetsperspektiv där upplevelsemässiga, själsliga och andliga aspekter kombineras med biologisk forskning om vårdmiljöns, inklusive konstens, betydelse.

I internationella forskningskretsar diskuteras evidensbasen för val och användning av konst och design inom hälsovårdssektorn. Frågorna gäller vilken typ av forskningsmetoder och resultat som ger evidens för konstens verkningar på människors hälsa. Empirisk forskning med kontrollerade kliniska studier i linje med den evidensbaserade medicinen (EBM) diskuteras som en lämplig modell för att utveckla kriterier för en evidensbaserad design (EBD).¹⁸⁸

Den empiriska forskningen och tillämpningen av EBM-modellen i strävan efter statistiskt signifikanta mätresultat kan i vissa avseenden anses som relevant men ur humanvetenskaplig synvinkel är den inte tillräcklig. EBM-modellen i stil med kvantitativa resultat genom metaanalyser kan producera allmänna kunskaper om bildkonstens användning inom vårdkontexten. Dessa måste dock anses vara otillräckliga vad avser kvalitativ och idiografisk förståelse för bildkonstens betydelse inom vården. En del internationella auktoriteter framhåller också att begreppet ”evidensbaserad” bör förstås i mer generell mening än vad som avses i evidensbaserad medicinsk forskningsmetod. Hathorn och Nanda¹⁸⁹, bland andra, påpekar att den form

¹⁸⁵ Hummel 2004, 18.

¹⁸⁶ Wikström 2003, 2005.

¹⁸⁷ Starikoff 2004, 14; Ulrich 2004 et al; Zeki 2002.

¹⁸⁸ Starikoff 2004, 2006; Hathorn & Nanda 2008.

¹⁸⁹ Starikoff 2006; Hathorn & Nanda 2008. Jfr även Eriksson et al. (1999) om bestämning av evidensbegreppet inom vårdvetenskap.

av evidens som uppnås vid surveyundersökningar, intervjuer och liknande kvalitativa och interpretativa närmelsesätt är mindre exakta men ibland mer insiktsfulla. Enligt författarnas syn bör man arbeta med olika nivåer av evidens i samspel. På så sätt kan en bredare kunskapsbas för evidensbaserad design inom vårdsektor skapas.

Mitt intryck efter denna forskningsgenomgång är att även om man i en del forskning talar om bildkonstens vårdande dimension¹⁹⁰ och även om det finns modeller som ”Optimal Healing Environment”, under utveckling, där man frågar efter konstens humaniserande och helande verkningar, så betonas det empiriska och pragmatiska forskningsintresset framför historisk och vårdvetenskapligt förankrad reflektion över bildreceptionen i vårdandets kontext.¹⁹¹ Den vårdvetenskapliga vetenskapsrationaliteten har ännu inte börjat intressera sig för bildupplevelsens och visualitetens epistemiska valörer, där kunskap och meningsinnehåll förmedlas genom symboler och med metaforiskt språk. Man frågar inte efter konstens och bilders ontologiska dimension eller konstupplevelsens symbolfunktion. Genom att begreppet bild inte problematiseras och i avsaknad av ett uttalat lidandeperspektiv, förbigås den lidande människans möten på en visuell och symbolisk meningsnivå – en verklighetsdimension som kanske mest autentiskt kan förmedla andliga och existentiella erfarenheter.¹⁹²

Vårdvetenskaplig forskning som specifikt berör den historiska eller idéhistoriska bakgrunden gällande bildkonstens betydelse och användning i den vårdande traditionen saknas i stort. Bildkonstens samband med existentiella och andliga spörsmål i medeltida vårdkontexter nämns oftast i förbigående vid historiska inledningar. Den sakrala bildkonsten berörs då oftast inom teologiska referensramar och uppfattas närmast som religiös rekvisita kring döende patienter.¹⁹³ Vårdvetenskapliga spörsmål lämnas alltså obehandlade.

Ett vårdvetenskapligt öppnat fönster till en existentiell djupdimension i den lidande patientens verklighet förefaller ännu vara stängt eller har möjligen gläntats på i dagens forskning. I sista hand handlar det om med vilket språk och vilka begrepp vi försöker synliggöra vår vårdverklighet. Den empiriska och pragmatiskt orienterade forskningen saknar genuint vårdvetenskapliga teoretiska begrepp och språk som skulle på en fördjupad nivå kunna kommunicera bildkonstens mening i patientens värld. Som Wiklund¹⁹⁴ påpekar finns det begränsningar såväl i det abstrakta vetenskapliga språket som i det vardagliga språket, vilka kan fjärma oss från det meningsbärande. I linje med Wiklund kan man konstatera att den moderna vårdforskningen tenderar att ”tala” ett yttre medicinskt och teknologiskt färgat språk som utforskar sociala eller biologiska sammanhang och relationer, medan det inre språket, det som förmedlar levd och upplevd mening i ens inre verklighet, reduceras. I hermeneutisk mening kan beskrivningen av det aktuella forskningsläget ses som en kartläggning av ytstrukturer i forskningstemat. I

190 Juhantalo 2007.

191 Homicki & Joyce 2004; Jonas & Chez. 2004; Horowitz 2008; Hathorn 2009.

192 Jfr Eriksson 1993; Eriksson & Lindström 2003.

193 Schweitzer et al. 2004; Behrman 1997.

194 Wiklund 2007, 52-53.

följande avsnitt presenteras den karitativa vårdteori i vars ljus forskningsprocessen orienterar sig vidare för att söka efter djupstrukturer som utgör bildkonstens vårdande och helande dimension.

Forskningens teoretiska perspektiv

Beskrivningen av det teoretiska perspektivet syftar till att klargöra forskarens grundläggande ställningstaganden. Att välja teoretiskt perspektiv innebär att välja ”se igenom” (*l. perspec'tus*, se igenom) på ett bestämt sätt och i en bestämd riktning som fokuserar på och avgränsar kunskapsökandet. Teorin bestämmer också metodvalen, vilka i enlighet med metodbegreppets ursprungsbetydelse kan ses som ”vägar” eller leder, vilka under sökandets hermeneutiska process röjs i ljuset av teorin.

Föreliggande forsknings ambition att avtäcka bildkonstens betydelse och innebörd i det existentiella lidandets sammanhang kräver ett perspektiv som inte reducerar kunskapsgenereringen till enbart induktivt samlade yttre samband. Ett sådant sikte med en empiritranscenderande verklighetsbeskrivning som medger symboliskt meningsskapande och djuplodning i bilders imaginära verklighet i aspekt till hälsa och lidande, utgör den vårdvetenskapliga människobild som vuxit fram ur vetenskapstraditionen vid Enheten för vårdvetenskap, Åbo Akademi.¹⁹⁵ Det är en karitativ människobild som har sin paradigmatiske förankring i den vårdvetenskapliga caringtraditionen.¹⁹⁶ Som tidigare beskrivits har det karitativa tankemönstret sitt ursprung i den kristna idétraditionen och dess sinnelagsetik¹⁹⁷ Utifrån denna grund har vårdvetenskaplig vidareutveckling skett i riktning mot en humanvetenskaplig ontologi och epistemologi med hermeneutik som central forskningsansats.¹⁹⁸

Den karitativa människobilden har en etisk/ontologisk grundstruktur där lidandet utgör en grundkategori och *caritas*, med sin ursprungsbetydelse som kärlek och barmhärtighet, visar grundmotiv för vårdandet som innefattar vördnaden för och värnandet om människans värdighet och helighet.¹⁹⁹ Det karitativa tankemönstret skall inte uppfattas som ett etiskt regelverk i normativ mening. I stället förstås *caritas* som ett förinnerligat etiskt ”bör”, dvs. att den teoretiska förståelsen omsatt sig själv i ett ethos och blivit en etisk värdegrund. Begreppet *caritas*

195 Eriksson & Lindström 2000, 2003, 2007.

196 I paradigmatiske hänseende kan vårdvetenskapen på karitativa grunder räknas ingå i caringtraditionen (caring science) i jämförelse med nursingtraditionen (Sivonen 2000, 19–21).

197 Som tidigare framgått härrör *caritas*-begreppet från kyrkofader Augustinus (354–430) och andra antika skrifter. Själva den kyrkliga karitativa traditionen finns idag levande och stark inom evangelisk diakoni och olika katolska vård- och välgörenhetssammanhang. Ansatser till forskning och teoretisk reflektion rörande begreppet *caritas* finns även inom finsk diakoni. Bland andra har Myllylä (2004) förtydligat det karitativa diakoniarbetets begreppslika innebörder i sin avhandling. Jfr även Valve 2005.

198 Eriksson 1993; Eriksson & Lindström 2000, 2003; Eriksson et al. 2007.

199 Eriksson 1987b; Eriksson & Matilainen 2002; Forskningsprogrammet för vårdvetenskapen vid Åbo Akademi 2007–2010 vid Enheten för vårdvetenskap. Tillgänglig: <https://www.abo.fi/student/vardvetforskning> Refererad 2.11.2009.

gör sålunda samtidigt anspråk på två slags innebörder. Dels som en verklighetskategori, kärnan i en ontologi, och som en värdekategori – ett ethos.²⁰⁰

Med utgångspunkterna i en människobild där människan i grunden uppfattas som enheten av kropp, själ och ande samt ontologins grundbegrepp hälsa, lidande och vårdande utformas en teoretisk och terminologisk referensram där bärande mening i forskningens två studiekontexter kan identifieras på ontologisk och existentiell nivå. Med sin humanvetenskapliga och hermeneutiska förankring tillhandahåller det teoretiska perspektivet ansatser, vilka framhäver den mänskliga tillvarons (bild)språklighet, narrativitet och historicitet, liksom de interpretativa forskningsansatserns värde och lämplighet för tillägnet av nya kunskaper.²⁰¹

”Den verkliga verkligheten” – ett tredje modus för förståelsen av klinisk vårdverklighet

Eriksson och Lindström²⁰² perspektiverar den vårdande verkligheten i vetenskapsteoretiskt hänseende i tre modus. Det första kunskapsobjektet utgörs av den ”verkliga verkligheten” som är det ontologiska och primära, medan den empiriskt bestämbara och den praktiskt levda vårdverkligheten i detta tankemönster utgör två sekundära kunskapsområden. ”Den verkliga verkligheten” gestaltas med utgångspunkter i vårdvetenskapens etiska och ontologiska teorikärna som en empiritranscenderande ”första verklighet” som inte låter sig fångas i kategorier eller med ”logos” språk.²⁰³ I kraft av den etiska potential som finns i den karitativa teorikärnan utkristalliseras en första verklighet som ”bär på mysteriets outtömliga drag, där existensen och transcendensen relateras till varandra och oändlighetens rymd får träda fram.”²⁰⁴ Dess konturer kan anas när människan inför sin existens’ yttersta frågor hamnar i ett spänningsfält mellan sin ändliga individualitet och en oändlig universalitet. Den förbindande länken mellan det ändliga och oändliga finns att söka hos symbolers och metaforers kategorier.

Den metaforiska språkkonstruktionen i ovan given riktning öppnar och gör igenkännlig en verklighetsdimension hos patienter som befinner i en situation av existentiellt lidande – en dimension som hör till vårdverkligheten men som ofta blir osynlig i daglig vårdpraxis och som undflyr den empiriska forskningens faktasamlingar. Jag förstår ”den verkliga verkligheten” som en gestaltning av ett ontologiskt rum med utvidgade epistemologiska möjligheter i vårdvetenskaplig forskning. Från detta ontologiska rum utstrålar teoretiskt ljus, *theoria*, i vars sken fenomen i de aktuella studiekontexterna åskådas och uttolkas. Den karitativa vårdteorin erbjuder med andra ord ett övergripande teoretiskt mönster med vårdvetenskapliga grundan-

200 Eriksson & Lindström 2003, 22–23. Jfr även Reed (1997) och Flaming (2004) som i sin artikel ”Nursing theories as nursing ontologies” diskuterar de vårdvetenskapliga framsteg som blir möjliga genom att utveckla vårdteorier från ontologiska utgångspunkter.

201 Som ett humanvetenskapligt orienterat vetenskapsparadigm skiljer sig den karitativt orienterade vårdvetenskapens ontologiska, epistemologiska och metodologiska utgångspunkter från dem i ett naturvetenskapligt orienterat vetenskapsparadigm (Sivonen 2000, 18-2). Jfr även Rehnsfeldt (1999, 95–96) som poängterar att vårdvetenskapliga begrepp kan få olika meningsinnehåll på grund av olikheter i perspektiv.

202 Eriksson & Lindström 2003, 8.

203 Eriksson och Lindström (2003, 8–11) hävdar att även i den kliniska vårdvetenskapens grundforskning krävs en ontologisk belysning som överskrider den empiristiska verklighetstolkningens induktiva resultat, och bidrar till en utveckling av den vanemässiga vårdpraxisen i riktning mot det teoretiska.

204 Eriksson och Lindström 2003, 9.

taganden²⁰⁵ mot vilket abduktiva språng kan riktas för att avtäcka djupstrukturer i empiriska text- och bilddata från de aktuella studiekontexterna.

I hermeneutiska termer innebär det ett försök att i karitativt ljus öppna ett stycke ny förståelsehorisont i patientens värld – att synliggöra lidandets och hälsans djupstrukturer genom bilders imaginära symbolik och avtäcka vårdande och helande mönster. Den karitativa belysningen i sökandet ger möjligheter att i forskningsmaterial tyda symboler och tecken som visar det kärleksfulla, det goda och det sköna. Att i bildernas värld finna något som lindrar lidande och bekräftar människans värdighet och helighet. *Caritas* som ”kärlekens ethos” verkar som en levande tonart, på samma gång sensibel (etisk) och stabil (ontologisk) – en melodi som stämmer forskaren till lyhörddhet inför den lidande människans verklighet så att oändlighetens toner ifrån den ”verkliga verkligheten” kan höras.²⁰⁶ En närbild av det karitativa ethoset och dess villkor ger den ”vårdande akten” som beskrivs i det följande.

”Den vårdande akten” – ett karitativt svar på lidande

Lindström beskriver ”den vårdande akten” som en akt där ”den verkliga verkligheten” blir en verksam existens och får sin kliniska aktualisering.²⁰⁷ ”Den vårdande akten” kommer till uttryck när den ”Andre” får träda fram i sin ”annanhet”. När den andra människans ansikte får komma oss till mötes utan bestämning, utan kontext, öppnas ett seende in i evigheten. Det är att låta sig bländas av ansiktets epifani – att låta sig omskakas av ansiktets tilltal som ekar ur den ”Andres” oåtkomliga oändlighet. Det nakna ansiktets ”entré” är ett bönfällande och samtidigt ett etiskt krav som kallar vårdaren till ansvar för den enskildes liv. ”Den vårdande akten” aktualiserar ständigt ”kärlekens”, ”ansvarets” och ”tjänandets” ethos i olika kliniska moment: i vårdaktiviteter, i den vårdande relationen och slutligen i den vårdande kulturen. Djupast uttrycker ”den vårdande akten” det heliga, ett värnande om den enskilde patientens absoluta värdighet.²⁰⁸

I sin starkt visuella och gränsöverskridande språkgestaltning erbjuder ”den vårdande aktens” idémönster forskningen en fördjupande tolkningsansats. Spår av ’ansiktets epifani’ som symboliska uppenbarelser av värdighet och helighet kan sökas hos Grunewalds ikonografiska gestalter. Huruvida symboliska speglingar som bekräftar patientens värdighet och låter ana det heliga kan framträda vid hospicevårdens bildmöten är en öppen fråga – ett spørsmål som uppmanar mig som forskare till arkeologisk varsamhet och lyhörddhet i sökandet.

Lidandets och hälsans dynamiska dialektik

Utgående från den vårdvetenskapliga teoriutvecklingen förstås lidande i en processuell dynamisk spänningsrelation till hälsa. Lidandets svårbestämbara väsen har beskrivits i metaforiska

205 De vårdvetenskapliga ontologiska grundantagandena presenteras i sin helhet i Eriksson & Lindström 2000, 7.

206 Jfr Nilsson (2004, 14–15) som framhåller att den ”verkliga verkligheten” i vår existens kan öppnas i transcenden-
dens som vi igenkänner genom symboler och tecken i en konstverfarenhet.

207 ”Den vårdande akten” framförs som ett grundbegrepp för den kliniska vårdvetenskapen. Den karitativa etiken
som systematisk utgångspunkt blir sålunda kliniskt kontextualiserad (Eriksson & Lindström 2003, 11–13).

208 ”Den vårdande aktens” idémönster har utvecklats på basis av Lévinas’ (1996) ansvarsetik.

termer som en kamp, en gränssituation, ett drama och en berättelse.²⁰⁹ Det gemensamma i dessa uttryck för lidandets väsen är att lidande inte förstås som ett stillastående ont som skall elimineras, bedövas eller flys ifrån. I stället förstås lidande som en dynamisk kraft för själva hälsans och helandets rörelse. Lidande kastar människan in i det hopdragna medvetandets onda mörker och därmed i en avskurenhet från världen. Men det är här i livsförståelsens yttersta mörker som begäret efter ljus vaknar och människans existentiella kamp mot ljus tar sin början. Lidande utgör med andra ord en förutsättning för hälsa, en primus motor, utan vilken själva livet skulle stagnera. Lidandets och hälsans dialektik innebär rörelse i görande, varande och vardande mot enhet och helighet. Sålunda utgör lidande inte ett meningslöst ont utan en möjlighet att bli hel på en djupare integrationsnivå.²¹⁰ I lidandet döljs möjligheter till fördjupad medvetenhet, förnyad livskraft och ökad frihet.²¹¹

Föreliggande forsknings studiekontexter utgör sammanhang där lidandes kamp visar sig med stor intensitet. Den teoretiska förståelsen rörande lidandets och hälsans dialektik i ovan beskriven riktning orienterar tolkningarna med hjälp av en koherent metaforik. Erikssons tanke-mönster ”Lidandets drama” som i sig redan är ett metaforiskt lån från litteraturens och skådespelets område²¹² erbjuder ytterligare en fördjupande vårdvetenskaplig tolkningsansats vid interpretation av Grunewalds bildsvit.

”Lidandets drama”

Enligt Eriksson²¹³ gestaltas lidande i autentiska vårdrelationer som ett drama i tre akter. I lidandets drama vill människan uttrycka sitt lidandes innersta väsen och denna gestaltning måste bli sedd och erkänd, dvs. att alla lidanden behöver ett svar. *I den första akten* försöker den lidande människan finna en medaktör som förmedlar att ”jag ser”, en medmänniska som bekräftar hennes eller hans lidande. Att inte bekräfta ett lidande leder till ytterligare lidande för människan och förstärker avskurenheten från världen. *I den andra akten* ges tid och rum att lida. Att bortförklara eller för snabbt finna skäl till lidande tar ifrån människan möjligheterna att lida. Att vara i lidande innebär att pendla mellan hopp och hopplöshet. Det centrala, det som är vårdande och gör lidandet uthärdligt, är att få uppleva gemenskap, att inte känna sig övergiven. *I Den tredje akten* i ett lidandets drama leds människan till försoning och därigenom blir en ny gestaltning av lidande möjlig. En människa som uppnått försoning kan ofta tillskriva det genomlevda lidandet en mening. Man skapar en ny helhet som också innehåller det ’onda’ – men detta har nu bäddats in i en ny meningsfull helhet.

209 Eriksson 1993; Rehnsfeldt 1999; Wiklund 2000; Lidholm 2000.

210 Den teoretiska relationen mellan hälsa och lidande beskrivs utförligt i ”Den mångdimensionella hälsomodellen” (Eriksson et al.1995, 14).

211 Lindholm 2000, 64

212 Att överföra dramats struktur på vårdandets fenomen innebär att man överför metaforisk betydelse från ett område (litteratur, teaterkonst) till ett annat (vårdvetenskap) i syfte att lyfta fram djupare aspekter i den vårdande verkligheten.

213 Eriksson 1993, 13–14.

Människor kommunicerar sökandet efter livsmening ofta i berättelsens form. Som formulerats i forskningens syfte (kap. 2) berör en av frågorna den möjliga narrativa potentialen i den existentiellt lidande människans möten med bildkonst. Perspektivering av lidande som berättelse utgör här en begreppslig referensram inom vilken svar på frågan söks.

Lidande som berättelse

Lidande är ett svårbestämbart fenomen som har många ansikten. Det är ofta svårt att kommunicera djupt lidande då dagens rationella och medicinterminologiskt impregnerade språk tenderar att skymma lidande. Lidande undandrar sig det i empiristisk mening objektivt observerbara och mätbara, men är desto mera intensivt erfarbart hos den enskilda. Trots sina uttryckssvårigheter har varje lidande, en medveten eller omedveten inneboende strävan, att komma till uttryck, att som naturligtast, bli berättat. Att berätta är den koherenta och enhetliga språkform genom vilken människor förmedlar sina upplevelser och erfarenheter till varandra samtidigt som den strukturerar tillvarons kaos och ger en ökad självförståelse. Berättelsen blåser liv i våra lidanden så att de får framträda och uppträda oinskränkta. Berättelsens narrativa uttrycksformer behåller bildliga helhetsmönster så att unika händelseförlopp i den enskilda människans liv inte splittras. Som Vainikkala²¹⁴ påpekar har den naturliga narrativitetens förutsättningar i vårt moderna samhälle försämrats. Den moderna kommunikationen lider av punktualitet där narrativitet förvanskas. Möjligheterna att skapa enhetliga berättelser som ger kontinuitet och som både smakar och doftar erfarenhet förminskas. I vårdsammanhang tenderar det biomedicinska och teknologiska språkbruket att splittra den naturliga narrativiteten i kommunikationen mellan patient och vårdare. Narrationen är också den naturliga formen för beskrivning av erfarenhet och upplevelse av sjukdom. Sjukdomar är berättelser på samma gång som de är fysiologiska tillstånd och i denna sin mångdimensionalitet kommuniceras de ofta i symboliska och metaforiska gestalter.

En berättelse om lidande äger helande förändringspotential. Genom berättande kan den lidande människans verklighet omformuleras och hon kan läsa sin existens på ett nytt sätt. Berättelsen skapar en innovativ imitation av något som tidigare hänt i livet genom att imitera det praktiska handlandet.²¹⁵ En utebliven lidandeberättelse innebär rörelse mot kaos och ohälsa. Eriksson²¹⁶ påpekar att lidande ofta reduceras till sjukdomsspråk eller rent fysiskt lidande vilket fråntar människan såväl möjligheten att lindra sitt lidande som möjligheten till växt och utveckling. Enligt Eriksson bär en människas lidandeberättelse vittnesbörd om den djupa existentiella kamp som finns förborgad i hennes ”hemliga skrift”, en skrift som ger berättelsen mening.²¹⁷ Människan som patient kan i symbolisk mening ses som ”hemlig skrift” – en hem-

214 Vainikkala (2008) refererar till forskning om de sociokulturella förändringar som skett genom att arbetsformer i det moderna samhället blivit punktuella. Informationsflödet i arbetet effektiviseras genom punktuell åtgärdsorientering men samtidigt förminskas narrativiteten. Följden är att det finns mindre och mindre att berätta för varandra eftersom de strukturella förutsättningarna för narrativitet försämrats. Den för berättelseformen nödvändiga enhetligheten och tidliga kontinuiteten har splittrats.

215 Lindström & Lindholm 2003, 42.

216 Eriksson 1993.

217 Eriksson & Lindström 2003, 24, 41.

lig kod som karitativ etik uppmanar att lära oss läsa och tyda. Förstådda som hieroglyfer för tydning utgör lidandeberättelser en kommunikativ möjlighet där lidandets unika väsen kläs i metaforisk dräkt för att på så sätt bli synligt för omvärlden.²¹⁸

Glimtar av den ”hemliga skriftens” hieroglyfer kan kanske avslöjas också i föreliggande studiens bildsymbolik. Lidandeberättelser som teoretisk ansats i forskningen innebär att i patienternas berättelser om sina besök i bildvärlden försöka höra ekon från deras liv och minnen. I berättelsernas ljus kan den hermeneutiska tolkningen öppna symboliska koder som finns i bilderna.

Sammanfattning

Det vårdvetenskapliga teoretiska perspektivet är inomdisciplinärt och visar forskarens paradigmatiska tillhörighet i vårdvetenskapens caringtradition. Som man kan se erbjuder det valda teoretiska perspektivet bildspråk och idémönster vilka inte reducerar symboliskt eller metaforiskt meningsskapande och vilka medger tolkning på en andlig och existentiell nivå. Vårdvetenskapens karitativa etik och människobild som teoretisk begreppsapparat skyddar från en språklig reduktion som skulle riskera att mening om patienters levda verklighet i möten med bildkonst går förlorade. Det vårdvetenskapliga perspektivet förhindrar sålunda det mänskliga lidandets mångfald att reduceras till ett medicinskt sjukdomsspråk av existentiella livsfenomen. Med sin humanvetenskapligt orienterade språkliga gestaltning sprider den karitativa teoribildningen ”poesi över fakta” – och inte endast ”över” utan lika mycket ”i” den empiriska verklighet där forskningsmaterialet har sin förankring.²¹⁹

Epistemologiska aspekter på konst- och bildförståelse

*Konst är kunskap
och erfarenheten av konstverk
betyder delaktighet i denna kunskap²²⁰*

Så här långt har belysningen av den verkningshistoriska förståelsehorisonten gett glimtar av den historiska bakgrunden och presenterat det aktuella läget i vårdvetenskaplig forskning angående forskningstemat. Den föregående beskrivningen av det vårdvetenskapliga teoretiska perspektivet har strävat efter att ge en bild av det ontologiska rummet, dvs. uppfattningen om den vårdande verkligheten, vad som finns där, och vad som följaktligen är meningsfullt att söka kunskap om. Det skärper siktet och håller kursen rätt när forskningen i detta avsnitt kryssar bland epistemologiska och metodologiska frågor kring konsten och bildens väsen. I det följande beskrivs Gadamer's hermeneutiska konst- och bildförståelse samt redogörs för forskningens centrala begrepp ”konst”, ”estetik”, ”symbol”, ”bild” och ”skönhet”.

218 Jfr Wiklund et al. 2002; Wiklund 2007.

219 Jfr Alvesson & Sköldberg 2008, 56.

220 Gadamer 1965, 92.

Gadamers förståelse för konstens väsen utgår från en revidering av modernismens estetikbegrepp som han menar har lett till det estetiska medvetandets abstraktion och bidragit till utveckling av en subjektivistisk konstuppfattning.²²¹ Som citatet ovan antyder ser Gadamer i konsten något mer än en subjektiv estetik upplevelse.²²² Han frågar om det inte ligger anspråk på sanning och kunskap i den erfarenhet vi får i mötet med ett konstverk. Konstens sanning är givetvis skild från den naturvetenskapliga kunskapens sanning och också skild från moralisk förnuftskunskap, men likväl är konst kunskap i betydelsen förmedling av sanning.²²³ Om upplevelsen av ett konstverk enbart grundas på tillfälliga känsloeffektioner eller den rena subjektiva smaken förlorar den sitt självständiga vara och sin evidenta kunskapsdimension.²²⁴ Även om reception av konst förvisso inkluderar upplevelse, är det inte enbart en genial inspiration, upplevelsens äkthet eller intensitet i uttryck, som gör ett konstverk till ett konstverk.

Gadamers väg till konstens kunskapsdimension lämnar såväl den subjektivistiska estetikuppfattningen som den objektivistiska positionen med empiristiskt erfarenhetsbegrepp där man föreställer sig att ett rent faktasamlade är möjligt och där korrespondens mellan utsaga och forskningsobjekt gäller som verifikation.²²⁵ Gadamer omdefinierar den kantianska, subjektiva estetiska, upplevelsen till en hermeneutisk ”erfarenhet av konst”, en erfarenhet som liknar dynamiken i de sceniska konsterna. Konstverkets ontologi, dess verklighetsdimension, är symbolisk och relationell med centrala drag av spel eller lek.²²⁶

Bild som spel

Gadamer karaktäriserar ett bildkonstverk som ett spel som har förvandlats till bild.²²⁷ Spelet som kännetecknas av en oavslutad kontinuitet och betraktarens delaktighet i skeendet pågår

221 Gadamer (1965, 39–96) framhåller att genom Kants (1724–1804) placering av estetikens grundförutsättning i subjektivt smakomdöme och geniets individuella skapande görs erfarenheten av konst till en punktuell upplevelse av estetiskt behag, vilket fråntar konsten dess kunskaps- och lärofunktion. Jfr Koski 1995, 70.

222 Gadamer framhåller att den moderna estetikens konstuppfattning egentligen är en episod i den historiska tiden. Under tidigare kulturepoker, från antiken till barockens tidsålder, bestämdes konsten och skönheten enligt helt andra värdemätare än dagens subjektivt grundade estetik. I stället för den subjektiva inbillningskraftens ’fria spel’ handlade skapandet av konst tidigare om skickligt och konstfullt organiserande av bestämda former. Tidigare epokers uppfattning om såväl litteraturens som bildkonstens vara och betydelse grundades i en annorlunda förståelse för konstens metafysiska och retoriska väsen (Gadamer 1965, 66–67). Jag förstår Gadamers ontologisering av konsten som en verkningshistorisk granskning och nydaning av antikens platonska och medeltidens kristna bildförståelse som beskrivits i det föregående under den historiska exkursionen. Också hos Heidegger (1889–1976) ligger den antika tanken om delaktighet i kosmisk ordning och vetande genom insikt i bakgrunden när han i sin skrift *Konstverkets ursprung* hävdar att skönheten som konsten ger oss inte är ett dekorativt tillägg till verklighetens handfasta ting, inte en företeelse som står bredvid det sanna utan själva formen och verklighetens ordning, egentligen det sätt på vilket sanningen blir till. Heidegger 1995, 47.

223 Gadamer 1997, 73.

224 Gadamer (1965, 32–33) påpekar att smakbegreppet ursprungligen snarare är ett moraliskt begrepp med bildningspotential än ett rent estetiskt begrepp.

225 Positivismens arv till estetikforskning har varit ett distanserat och analytiskt förhållningssätt där konstverket betraktas på avstånd. Som jag förstår det innebär Gadamers syn en radikal förändring av det traditionella och naturvetenskapligt influerade närmelesättet där forskaren uppfattas som ett från sitt forskningsobjekt isolerat och oberoende subjekt som gör iakttagelser från sitt objekt (jfr Gadamer 1965).

226 Gadamer (1965, 97–161, 1977, 29–70.) utvecklar sin hermeneutiska estetik- och konstuppfattning i reflektion över lek- eller spelbegreppet med Aristoteles mimesisbegrepp och antikens och medeltidens ontologiska bild- och skönhetuppfattning som historisk bakgrund.

227 Gadamer 1965, 105.

nu i en fast inramning, i en annan i sig sluten värld. Åskådaren deltar i bildens framställning likt spelaren som spelar spelet. I likhet med spelet, som är sitt eget subjekt och har sina egna, av spelaren oberoende regler, har också bilden en självbärande struktur (*Gebilde*), i förhållande till betraktaren.²²⁸ Det innebär att åskådaren innesluts som ett ”väsensmoment” i bildens framställning, i det estetiska spelet.²²⁹ Konstverket har sin fasta form men likt sceniska konstverk som måste framföras och upplevas av publiken, realiseras konstverket och får sin konkreta ”framställning” (*Darstellung*) först i samspel med åskådaren.

Konstens sanna väsen är sålunda ”framställningen”, det spelade spelet.²³⁰ Inom ramen för den bildliga meningsstrukturen finns möjligheter till variationer beroende på kontext och tolkare, vilket betyder att konstverkets meningsinnehåll inte längre enbart kan fixeras till upphovsmannens eller konstnärens avsikt med sitt verk.²³¹ Konstverkets tillkomst har givetvis sitt ursprung i konstnärens erfarenhet av världen. Denna levda erfarenhet är nu förvandlad till en bildlig struktur. Som en till form förtätad erfarenhet är konstverket inte enbart uttryck för konstnärens individuella mentala skeenden. Det har blivit bestående och till en överindividuell artefakt som förmedlar kunskap om världen.²³² Gadamer framhåller att ett möte med konstverket är sålunda mer en ”varahändelse” (*Seinsvorgang*), mer än en ”estetisk upplevelse”. Som en ”till framställning blivande vara” (*Zur-darstellung-kommen des Seins*) synliggör bilden något specifikt och meningsfullt av världen, av själva ”varat”.²³³

Bildens ontologiska styrka

Gadamer hävdar alltså framställningens eller representationens ontologiska olösbarhet av det framställda, det presenterade. Bilden hänvisar till något bortom sig men samtidigt företräder och representerar bilden det hänvisade. Att företräda betyder enligt Gadamer att något blir närvarande i nuet. Som ett moment av ”representation” har bilden ontologisk styrka (*Sein-valens*) därigenom den hämtar upp sin urbild (original).²³⁴ Den bildliga formens inneboende potentiella styrka tillåter originalets meningsbärande ”vara” att manifesteras sig.²³⁵

I linje med Gadamer talar konstteoretikern och Gadamereleven Boehm om konstverk som bildprocesser, vilka äger ontologisk valens och potentialitet att synliggöra verklighet. I en bild glider ’varat’ och ’skenet’, det framställda och det framställande (*Sein und Erscheinung*), kontinuerligt och oskiljaktigt in i varandra.²³⁶

228 Gadamer 1997, 89–100, 109; Jfr Koski 1995, 71–75

229 Gadamer 1965, 122.

230 Gadamer 1965, 97–105, 110; Warnke 74–75.

231 Gadamer 1965, 128 137, 144–147; Warnke 1995, 74.

232 Koski 1995, 71.

233 Gadamer 1965, 105–107, 137, 152; Jfr Koski 1995, 70–71; Jfr Warnke 1995, 74, 77.

234 Gadamer 1965, 128–137.

235 Jfr Grondin (2 007, 12) som framhåller att en bilds eget framställande innehåll är ontologiskt bestämt som ett närvarande-görande av det ursprungliga. Bilden är en emanation av urbild. Jfr även Bergbom (2007, 69–70) som utifrån Gadamers bildbegrepp framhåller att en bilds presentation kvarstår som förknippad med vad den representerar. Representation och presentation är oskiljaktiga i sin närvaro.

236 Boehm 1978, 451, 457. En bild som en framställning av sin urbild bör sålunda inte förstås som en livlös kopia eller avbild av sitt original (Gadamer 1965, 131–137).

Det dialogiska mötet med bildkonsten innebär möjligheter att finna förändringspotential. Bilden inbjuder åskådaren till resor för att upptäcka ännu oanade meningsförbindelser. Den inneboende ontologiska valensen i bilden, dess symboliska bärkraft, laddar mötet inte endast med estetisk skönhetsupplevelse utan leder betraktaren, lik antikens greker, till *theoria*, ett åskådande av sanning vid entusiastiskt deltagande i gudarnas festtåg. Gadamer hävdar dessutom att konstverkets till framställning blivande ”vara” ger större insikt i det sanna än det framställda stoffets vara. Detta innebär att det framställda inte endast görs synligt utan att det kommer ”egentligare” till synes!²³⁷ Som en framställning utgör bilden inte endast en avbild, som i stil med en spegelbild mekaniskt reflekterar eller reproducerar sitt original. I stället handlar framställningens dynamik i mötet med konstverket om en produktivt skapande aktivitet. Genom sin mimetiska funktion efterhärlar och avbildar konstverket världen, men först genom framställningen fullkomnas dess presens.²³⁸ Bilden som framställning där betraktaren deltar är diskursiv, oavslutad och redo att låta sig fyllas i av betraktarens inlevelse och tanke.²³⁹

I kraft av sina symboliska gestaltningar inbjuder konstverket betraktaren till besök i en imaginär bildvärld – en verklighet som kan framställa själva originalet i ett nytt ljus och samtidigt lära oss att se vårt eget liv på ett nytt sätt.²⁴⁰ Poängen är att en äkta erfarenhet av konst inte lämnar den erfarende oförändrad.²⁴¹ Man ser det framställda föremålet eller historiska motivet i ljuset av den sanning som framställningen avslöjar om det. Till exempel visar Rembrandts *Nattvakt* vilka karaktärsdjup ett ansikte kan yppa. I konstverket känner man igen det redan bekanta som till exempel havet, men konstverket pekar på vissa unika drag i havet, man lärns t.ex. att rikta uppmärksamheten mot ljuset i vågornas spel. På så sätt lär man någonting mer eller annat om havet än man visste innan. Glädjen i igenkännandet består då snarare i att man ser på ett nytt och annat sätt än det redan bekanta.²⁴²

Genom sitt dialogiska och kontextbundna väsen erbjuder konstverket en meningsmångfald och öppnar därmed för tolkningspluralism. Detta bör dock inte förstås som godtycklighet eller relativism. Olika tolkningar är möjliga men de är inte enbart att ses som tillfälliga och subjektiva variationer av betraktarens eller forskarens godtyckliga föreställningar eller associationer. Tolkningarna kan självklart återföras till betraktaren, vilket innebär att betraktaren kontextualiserar konstverket genom att läsa in sin verkningshistoria och sina egna livserfarenheter, och som forskare väljer man ett bestämt perspektiv som styr tolkningen. Likväl är det inte fråga om enbart subjektiva variationer av olika uppfattningar. Följer man Gadamer är det snarare bildens inneboende ontologiska valens som har möjligheter att förklara sig själv,

237 Gadamer 1997, 93–95, 104–105; jfr Koski 1995, 73–74.

238 Gadamer 1965, 131.

239 Gadamer tycks genom sin ontologiska vändning ge bilden ett epistemologiskt egenvärde. Hans hermeneutiska konstuppfattning har likheter med den tyska ”receptionsetetiken” (Kemp 1985), en konsthistorisk forskningsmetod där man försöker rekonstruera den ursprungliga mottagarsituationen mellan konstverk och finna en implicit betraktare i verket, det vill säga att betraktarfunktionen är inskriven och avläsbar i konstverket självt. Med betraktaren menas inte så mycket ett konkret historiskt subjekt som en ideell betraktare vilken är inbyggd i konstverket.

240 Jfr Warnke 1995, 80–82; jfr Koski 1995, 71–74.

241 Gadamer 1965, 95.

242 Warnke 1995, 80–81.

dvs. sitt ”vara” i varierande aspekter. Man misskänner konstverkets förbindande kraft, om man tror att framställningens möjliga variationer är fria och godtyckliga. I själva verket är alla variationer underkastade framställningens vägledning.²⁴³

Symbolon – igenkänningstecken och liknelse i bild

Ett centralt karaktäristikum i konstverkets bildstruktur finner Gadamer i symbolen. Under antiken och medeltiden växte begreppet symbol i anseende upp till ett universellt estetiskt grundbegrepp där det enskilda och allmänna kunde sammanfattas.²⁴⁴ I symbolen (grek. *symbolon* kännetecken, verb *symbollein* sammanslå²⁴⁵) sammanfaller ett sinnligt, konkret, skeende med en översinnlig, abstrakt, betydelse. Genom symbolens konkreta *existens* kunde man stiga upp till en annars osynlig och svårgripbar *idé*.²⁴⁶ Symbolen förverkligar sin representerande funktion genom att bli uppvisad eller uttalad. Som den uppvisade (*Vorgezeigkeit*) är symbolen sålunda den via vilken man igenkänner något annat. Oberoende av i vilket sammanhang den uppträder, religiöst eller profant, utgör symbolen ett igenkänningstecken, ett dokument, en legitimation eller ett lösenord i likhet med sin ursprungliga grekiska innebörd som *tessera hospitalis*, ett slags påminnelsekärva. I antikens Grekland brukade en gästgivare bryta sönder en lerskärva i två delar. Han behöll den ena halvan och gav den andra halvan till sin gäst. När sedan denna gäst återkom till huset, om så efter trettio eller femtio år, kände man igen varandra genom att sammanfoga lerbitarna till en helhet. På så sätt tog *tessera hospitalis* dess plats som den förställdes så att man kunde igenkänna en gammal vän. I symbolen fogar man samman det frånskilda så att en samhörighet blir igenkännbar från båda sidor, dock utan att olikheten upphävs. Symbolens form är sålunda framställningen av en helhet.²⁴⁷ I en religiös och äldre mytologisk betydelse står *symbolisk* som motsats till *diabolisk*, djävulsk, som också har innebörden av det separerande.²⁴⁸

Skönhet som *parousia*

Med tanke på föreliggande forsknings syfte, att i samband med lidande människors möten med bildkonsten avtäckta och uttolka en djupare existentiell erfarenhetsdimension, som kunde vara helande och vårdande, synes det nödvändigt att revidera även begreppet skönhet. Nutidens skönhetsuppfattning baserar sig på postmedeltida tänkanden med förankring i en mo-

243 Gadamer 1997, 97–98.

244 I föreliggande arbete används begreppet allegori mer sällan och då som synonym till symbol. Gadamer (1965, 67–69) liknar symbol och allegori med varandra. Även om allegorin mer har en retorisk användning i litterära sammanhang har båda begreppen gemensam ursprungsbetydelse och liknande struktur av representation. I båda står något för något annat, i båda blir något icke sinnligt uppfattbart som sinnligt. Både allegori och symbol har utöver litteratur och bildkonst också alltid gemensamt haft en anagogisk funktion, det vill säga, en strävan efter fördjupad religiös förståelse. Allegorins procedur som utläggning av betydelse och symbolens uppgift som igenkänningstecken grundar sig på samma nödvändighet, nämligen att det inte är möjligt att igenkänna det gudomliga på annat sätt än med utgångspunkter i det sinnliga.

245 Wessén 1969, 427; Nordisk familjebok 1918, 1403.

246 Gadamer (1965, 73) beskriver, med referens bl.a. till Shcelling och Goethe, symbolbegreppets karaktäristikum av samtidig allmängiltighet och enskildhet där symbol och det symboliserade implicerar en enhet. Som konkret sinnebild är symbolen alltid ett uttryck för något enskilt och i sig själv avgränsat men står samtidigt öppen för ett begrepps allmängiltighet och universalitet, det vill säga att i symbolen sammanfaller existens och idé.

247 Gadamer 1965, 68–69, Gadamer 1977, 4.

248 Nordisk familjebok, 1907.

dernistisk estetik, som inte längre frågar efter skönhetsens anagogiska funktion. Gadamer gransknings av det sköna med anknytningar till antikens filosofi och till medeltidens universalier, återger skönhetsens epistemiska status och förbinder upplevelsen av skönhet med det goda, så att skönhetsens återfår sina ursprungliga etiska och moraliska värden.²⁴⁹

Som konstituent för "varats" teleologiska ordning framställer det sköna idé den synliga världens former proportionellt och harmoniskt. Dess främsta förebild visar sig i himlens regelbundna kosmiska ordning, men det är inte endast det sköna matematiskt ordnade intelligibla väsen som ger det sköna en universell rang. Det goda gömmer i sig det sköna, vilket betyder att det goda blir synligt och uppfattbart i skönhetsens ljus och glans. Med sina etiska attribut blir det sköna ett värde i sig, som skiljer konsten från teknik och därmed motverkar instrumentalistiska nyttointressen.²⁵⁰ Skönhetsens djupare innebörder i bildkonsten utgörs sålunda av ett slags visualitet eller estetiskt "till-synes-kommande", där sanningsinsikt och upplevelse av något gott och värdefullt smälter samman i skönhetsupplevelsen. I kraft av sin ontologiska styrka avslöjar bilden en sanning av den sak som åskådaren i sin delaktighet sätter i fråga men det är inte ett frågande på intellektuell och distansnerande basis. Skönhetsens närvaro överväldigar åskådaren och kan som intensivast betyda delaktighet som har karaktären av att vara utom sig. Dock inte i bemärkelsen att man är förvirrad utan i meningen att man glömmar sig själv. Det är inte ett privat subjektivt tillstånd utan i djupaste mening ett igenkännande av det absoluta, en *parousia* – varats ankomst och närvaro i synliga ting. Själva skönhetsens idé uppenbarar sig i sitt ljus och i sin glans.²⁵¹ Det är i egenskap av detta presens av det sanna i skönhetsens ljusväsen som ett konstverk har makten att:

med ett slag rycka den upplevande ut ur sitt livs sammanhang och dock i samma ögonblick sätta henne tillbaka i relation till hela sin tillvaro. Vad av allt som drivs ut ges tillbaka med det samma.²⁵²

I denna form av estetisk akt äger en exstatisk självförömmelse och en insiktsfull självförståelse rum på samma gång. Äkta möten med bildkonst utgör snarare tilldragelser av världens "vara" än tilldragelser av individuell upplevelse. Beträktaren inkluderas i konstverket som ett väsensmoment i enlighet med Aristoteles definition av den grekiska tragedin där åskådarens sinnestämning är innesluten i spelet. Därmed öppnar Gadamer, som jag tolkar det, för förståelse av skönhet som en objektiv egenskap hos tingen. Varken konstnärens konstruktion av konstverk eller betraktarens upplevelse av bildkonstens skönhet är resultat enbart av subjektiv individualitet, godtycklighet eller geni. Såväl i produktionens uttryck som i receptionens upplevelse sammanfaller "skönhetsens vara" med "skönhetsens sken" (*Sein und Erscheinung*).²⁵³

249 I det sköna ser Gadamer (1997, 198) möjligheter till ett fruktbart hermeneutiskt begrepp. Han återhämtar upp till dagsljus skönhetsens metafysiska betydelse som fördunklats av 1700-talets subjektiverande estetik och begränsat det sköna funktion till det estetiska i snäv mening.

250 Jfr Gadamer 1997, 199–202, 1965, 461–3

251 Gadamer 1965, 118–122, 452–464. Grek. *parousia*, "närvaro", "ankomst" betyder hos Platon idéernas immans i tingen. Aristoteles definierar *parousia* som formens närvaro i materien.

252 Gadamer 1965, 122.

253 Gadamer 1965, 122.

Vid varje nytt möte med ett bildkonstverk anländer någån av ”varat” till sina sinnliga kontexter och visar sin enhet i en prismatisk brytning av skönhetens sken.

Sammanfattning

Det centrala draget i konstverkets ontologi, dess sätt att existera, är enligt Gadamer att vara i dialog med betraktaren. Konstverket blir till och existerar som en mötesliknande relation. I konstverket har konstnärens erfarenhet av världen förvandlats till självbärande bildform som inbjuder betraktaren att delta som i ett spel där spelregler är inskrivna i själva framställningen. I denna mening har konstverket blivit tidlöst och överindividuell. Det har en säregen tidlös ”närvaro” som gör att det står nästan gränslöst öppet för nya integrationer.²⁵⁴ Konstverkets bildform har symbolfunktion som refererar och presenterar samtidigt. Denna ontologiska valens gör att något dittills frånvarande blir något närvarande.²⁵⁵ Bilden öppnar världen på ett nytt sätt. Den förmedlar kunskap men inte som värdeneutral kopia utan genom att ge en erfarenhet där skönheten anländer till betraktaren med etiska valörer och med kognitiv mening i behåll.²⁵⁶

Beskrivningen av bildkonstens ontologiska och epistemologiska möjligheter i ovan given inriktning ger mig som forskare en speciell förståelse, nämligen en insikt om att hospicevårdens patienter som deltar i forskningen inte enbart väljer en målning till sitt rum som behagig dekoration. De står också inför möjligheten att, som Gadamer uttrycker det, göra en ”konsterfarenhet” med anspråk på sanning.²⁵⁷ Detsamma gäller tolkningen av Grünewalds bildvärld. Också den presumtiva medeltidspatienten som betraktaren av altarskåpsbilderna kan tolkas gå en meningsskapande erfarenhet till mötes.

254 Gadamer 1979b, 2.

255 Redan den italienske renässanskonstnären och humanisten Leon Battista Alberti (1404–1472) talar om måleriets ”gudomliga makt att göra det frånvarande närvarande” (Rossholm Lagerlöf 2007, 153–154 med referens till Alberti 1972, 61).

256 Som jag förstår det har Gadamer i likhet med medeltidens och renässansens tänkare en uppfattning om skönhet som kunskapsbegrepp, som vetande om sakernas rätta relationer, den rätta formen och harmoniska proportioner i tingen.

257 Jfr Gadamer 1997, 73.

4. FORSKNINGENS GENOMFÖRANDE

I detta kapitel presenteras genomförandet av avhandlingens två delstudier. Inledningsvis ges i tabellen nedan en översikt över material och metodologier vid båda studierna. Först beskrivs genomförandet av den ikonografiska studien (studie I). Där ges en motivation till valet av Grünewalds altarskåpsmålningar och redogörs för val av litteratur som berör altarskåpsbilderna. I figur 2, (s.57) redovisas översiktligt de olika ämnesområden vilka utgör det litterära underlaget vid rekonstruktionen av historisk ursprungskontext kring Grünewalds målningar. Rekonstruktion och integration som hermeneutiska uppgifter vid tolkningen av historiska bilder diskuteras och därefter redogörs för tolkningsförfarandet rörande målningarnas ikonografi. Avslutningsvis presenteras proceduren vid intervjustudien i hospicevårdens kontext (studie II) samt diskuteras forskningsetiska synpunkter.

Tabell 1. Material och metodologi

	ikonografisk studie I	Intervjustudie II
MATERIAL OCH KÄLLOR	Grünewalds altarskåpsmålningar Konst-, medicin-,vård- och socialhistorisk litteratur	17 akvareller och oljemålningar av finländska och okända konstnärer 24 halvstrukturerade frågeformulär Texter från intervjusamtal med 15 patienter och 7 egenvårdare
METODOLOGI	Rekonstruktion av altarskåpets ursprungskontext Hermeneutisk tolkning av valda målningars ikonografi Rossholm Lagerlöfs performativa konstteori som tolkningsansats	Hermeneutisk tolkning av frågeformulär och intervjutexter Läsakten med bild och text i samspel Rossholm Lagerlöfs performativa konstteori som tolkningsansats

Ikonografisk studie I

Att jag vågat mig på ett försök att tolka Grünewalds altarskåpsbilder, som är av så kulturhistoriskt komplex natur och som varit föremål för otaliga konsthistoriska tolkningar, har gjort mig medveten om min kunskapsmässiga begränsning. Tidigare konsthistorisk forskning som

bekräftar målningarnas användning i vårdandets kontext berättigar dock, om inte till och med förpliktiga till, detta försök.

I konsthistorisk litteratur behandlas Grünewalds altarskåpsmålningar som ikonografiska studier. Termen ikonografi (av grek. *eikon*, bild, och *grafein*, teckna, skriva, förteckna) betecknar i allmänhet konstvetenskapligt studium och tolkning av bilder i bildkonsten. Man undersöker bilders innehåll och bildmotivs uppkomst, innebörd, utveckling och spridning.²⁵⁸ Föreliggande studie kan närmast räknas till receptionsforskning, vilket innebär att tolkningar av altarskåpsbildernas ikonografiska innehåll sker i ett åskådare- eller mottagarcentrerat perspektiv. I hermeneutiska termer betyder det att cirkelrörelsen ”fråga-svar” närmast pågår i den presumtiva patientens perspektiv, där altarskåpsbildernas ikonografi antas utgöra svar på mottagarens existentiella frågor.

Det finns inga exakta regler eller entydiga manualer hur man skall gå tillväga i en ikonografisk studie.²⁵⁹ I likhet med historieforskning gäller generellt i ikonografiska studier, att man beaktar källkritik och arbetar med rekonstruktion av bildmotivets tidstroga mening. I tabellen nedan ges en översikt av den ikonografiska studiens uppläggning.

Tabell 2. Översikt över den ikonografiska studiens uppläggning.

- Val av bildmaterial.
- Val av litteratur.
- Rekonstruktion av ursprungskontext vid altarskåpets tillkomst och användningen av altarskåpsmålningar i klostervårdens sammanhang.
- Tolkning av valda delar i altarskåpets bildsvit. Klostervårdens patient som den hypotetiska betraktaren. Den karitativa vårdteorin som perspektiv vid integrationen i vårdvetenskapliga frågeställningar

Val av bildmaterial

Varför har jag valt Grünewalds senmedeltida altarskåpsframställningar som det bildrum där sökandet efter bildkonstens vårdande och helande potential skall börja?

258 Föreliggande studie skiljer sig från konstvetenskapliga syften, att t.ex. klargöra hur kyrkliga bilder kategoriseras eller producerats genom konstnärliga principer eller undersöka estetiska, stilistiska eller formalistiska särdrag i Grünewalds ikonografi.

259 Ikonografisk tolkning har sitt traditionella användningsområde inom konsthistoria med historiska, mytologiska och kristna bildmotiv som centrala teman. Termen ikonografi används i olika modeller för bildtolkning, bl.a. ingår den som metodologisk moment i Panovskys (1987) kända ikonologiska metod. Cornell & et al. 1999, 173–178. Den konstvetenskapliga bildforskningen kännetecknas i dag av metodologisk pluralism. Det finns en mångfald av modeller för bildtolkning som gestaltas med olika tolkningspråk från ikonografi, semiotik, fenomenologi, analytisk estetik m.m. Jfr Elovaara & Lukkarinen 1998.

Motivet för en djuplodning i historia är, som tidigare beskrivits i kapitel tre, bildkonstens kända men också delvis förglömda meningsförbindelse med lidande och helande inom medeltidens vårdkontext. Som tidigare framgått ger flera konsthistoriska studier av Grünewalds altarskåpsmålningar stöd för antagandet att de har haft användning i Isenheimklostrets vårdkontext. Grünewalds bilder tolkade i sin mottagarkontext utgör också ett exempel ”par excellence” på den caritative vårdtraditionen. Den medeltida bildsviten visar spår av en *caritas originalis* – vårdandets ursprungsmotiv²⁶⁰ som gav enhet i mångfalden av tidens vårdkontexter och sålunda också betingade den allmänna bildförståelsen i vårdssammanhang.

Grünewalds altarskåpsbilder kan dessutom motiveras som för en hermeneutisk forskning intressant val på grund av den ontologiska styrka och innebördsrikedom som ligger i bildernas performativitet och narrativitet. Bilderna kan ses som iscensättningar av det mänskligas ontologiska referens som kan öppna förståelsen för ett djupare igenkännande av och inseende i den lidande människans existens.²⁶¹

En del av altarskåpets målningar har lämnats utanför forskningen.²⁶² I stället för att göra en analys och systematisk genomgång av hela bildsviten har jag fokuserat på vissa scener med potentiellt ”vårdvetenskaplig” mättnad. Det vill säga att jag har valt bildscener som tydligast kan tänkas ha erbjudit sig som inlevelseobjekt och dialogpartner för presumtiva betraktare inom vårdkontext.²⁶³

Val av litteratur

Litterära textkällor som berör Grünewalds altarskåpsmålningar har givetvis utgjort den nödvändiga basen från vilken mina tolkningar i vårdvetenskapligt perspektiv utvecklats. Tidigare konsthistoriska forskningsresultat utgör kunskaper om bildkonventioner och genre, samt idéhistoriska och andra källor om kulturella koder som var i bruk under ifrågavarande period vid altarskåpsmålningarnas uppkomst och användning. En del av materialet, såsom antoniternas ordenshistoria med arkivkällor, kan betraktas som primärkällor.²⁶⁴

Urvalet av källor är genomfört med källkritiska ögon vilket i hermeneutisk forskning, som jag förstår det, betyder källomdömen med tanke på litteraturens olika perspektiv och tolknings-

260 Eriksson & Matilainen 2002.

261 Med det ”mänskligas ontologi” åsyftas på den mänskliga verklighet som ur vårdvetenskaplig synpunkt essentiellt innehåller lidande och hälsa. Genom termen mänsklig förflyttas, eller om man så vill utvidgas, konnotationen i ontologibegreppet från den klassiska metafysikens absoluta ”Vara”, ”det Enda” eller ”Gud” till den mänskliga existensen, dvs. att varat problematiseras utifrån det existentiella. Jfr Lassenius 2005, 70. Sivonen 2000, 23.

262 Helgonbilderna på vardagssidans sidoflyglar och bilden av Jesus döda kropp på underliggande predella (altarskåpets målade fotställning) har inte tagits med i studien, trots att de säkerligen har haft en stor betydelse för de medeltida betraktarna. Det medeltida helgon- och reliktemat är så omfattande att det kunde bli ett eget forskningstema. Även Marie bebildelsen på första öppningens sidoflygel och skulpturerna av kyrkofäder i skåpets inre har lämnats utanför tolkningen.

263 Bedömning av en vårdvetenskaplig potentialitet färgas naturligtvis av forskarens förutfattade meningar. En vårdforskare med en annan, exempelvis katolsk, bakgrund hade kunnat komma fram till ett annat val av bilder.

264 Angående källforskning har jag utöver ordenshistoriker Mischlewskis arbeten (1976, 1973, 1981) anlitat Bauers (1973) kultur- och medicinhistoriska texter. Nämnas bör också Clementz (1995) som för sin dissertation har undersökt källdokument rörande antonitorden i ett flertal europeiska arkiv.

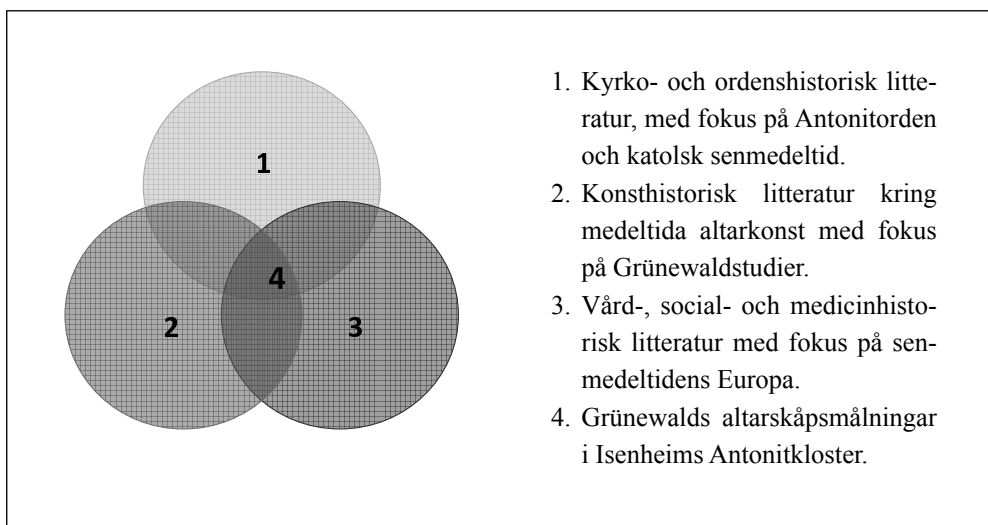
kontexter. Vid litteratursökning²⁶⁵ gjordes först en 'grovindelning' mellan artiklar och böcker som undersöker målningarnas konstnärliga produktion och de som intresserar sig mer för bildernas reception. Den förstnämnda typen av texter uteslöts. Med andra ord valdes artiklar med mottagarcentrerat tolkningsperspektiv som fokuserar på betraktarens meningsskapande i stället för artiklar som undersöker t.ex. tekniska principer för altarskåpets och målningarnas konstruktion eller diskuterar konstnärens eller upphovsmannens intentioner i relation till stilforskning eller andra konstvetenskapliga frågor.

Efter denna första sortering var det ledande urvalskriteriet artiklarnas anknytning till vård-sammanhang eller medicin. Något tydligt artikulerat vårdvetenskapligt perspektiv har jag inte funnit även om antaganden om klostrets patient som hypotetisk betraktare till konstverket förekommer. I konsthistorisk och teologisk forskning tolkas bilderna vanligen utifrån bibliska utgångspunkter.²⁶⁶

Rekonstruktion av ursprungskontext

Figuren nedan visar i stora drag litteraturområden som används för altarskåpsbildernas contextualisering till sin ursprungskontext. I centrum av de olika litterära källorna utkristalliseras en historisk tidsbild kring tillkomsten och användningen av Grünewalds altarskåpsmålningar. Figurens syfte är att ge läsaren inblick hur helheten mot vilken delarna tolkats är konstruerad dvs. hur den historiska ursprungskontexten omkring altarskåpsbilderna har samlats ihop och rekonstruerats från olika textkällor med olika disciplintillhörigheter och perspektiveringar.

Figur 2. Litterära källor vid rekonstruktionen Isenheim-altarets ursprungskontext.²⁶⁷



265 Utöver manuell sökning vid Jyväskylä universitetsbibliotek har utländska konstvetenskapliga databaser (Libris m.m.) bevakats kontinuerligt.

266 Hauym 1993; Marguard 1996; Spath 1997.

267 Se separat förteckning av den använda litteraturen.

Rekonstruktion och integration som hermeneutiska uppgifter i historieforskning

*Tradition innebär inte att behålla askan,
utan att ge vidare elden*

Thomas More²⁶⁸

Grünewalds altarskåpsbilder betraktas i denna forskning som historiska källor för vårdvetenskaplig kunskap, som vittnesbörd som speglar den forntida patientens existentiella lidandesituation. Hur målningarnas receptions historia i det förgångna kan tänkas samspela med forskningens vårdvetenskapliga syften som härstammar från nutid är en fråga som jag försöker närma mig med hjälp av Gadamer's hermeneutiska utläggning om rekonstruktion och integration som viktiga arbetsmoment i historieforskning.²⁶⁹ Dessa är strukturerande moment i tolkningsarbete som skall försöka få Isenheims gamla altarskåpsmålningar att ta språnget från forntida kyrklig interiör till kunskapskälla för vårdvetenskap.

Problematiken som är gemensam för all historieforskning gäller frågan hur övervinna, eller förhålla sig till, det historiska avstånd som med nödvändighet alltid finns mellan forskare och den avlägsna tid som forskningen gäller.²⁷⁰ Jag utgår i enlighet med Gadamer från uppfattningen att en oberoende objektivitet i historisk forskning inte är möjlig. Som tidigare framgått är man som forskare alltid påverkad av sin verkningshistoriska horisont. Den bestämmer vad som är värt att fråga, vad som visar sig som objekt för forskning. En objektiv eller neutral tolkning av historiska händelser är en omöjlighet, eftersom vår förståelse alltid är interpretativ och retrospektiv. Som Warnke²⁷¹ påpekar är historisk förståelsekunskap resultat av en retrospektiv och narrativ struktur som man har lagt över händelser från en efterföljande position, dvs. i ljuset av händelser som ägt rum efter dem.²⁷² Att öppna den historiska horisonten genom rekonstruktion är nödvändigt men inte tillräckligt. I enlighet med ovanstående Thomas Mores metaforiska citat, om elden och askan, är föreliggande studies avsikt sålunda inte enbart att granska den empiriskt bevisbara ”askan” från det förgångna utan framförallt tända själva ”elden” genom att levandegöra rekonstruktionen med en integration i nutid.²⁷³

268 ”Tradition ist nicht das Halten der Asche, sondern das Weitergeben der Flamme.” Der Heilige Thomas Morus (1477/78–1535). Tillgänglig: <http://www.zitate-online.de/.../tradition-ist-nicht-das-halten-der-asche.html>
Hämtad 10.8. 2008.

269 Gadamer (1997, 116) granskar rekonstruktionens och integrationens uppgifter i historieforskning med referens till Schleiermachers respektive Hegels filosofi. Med hjälp av dessa begrepp belyser han förhållandet mellan reproduktiva och produktiva nyskapande aktiviteter i tolkningen av historiskt material.

270 I den klassiska konsthistorievetenskapen har analysen av ett konstverks ikonografiska innehåll tidigare i stort sammanfallit med den objektivistiska historiesynen. Målsättningen har varit att identifiera en originalbetydelse i verket. Under den postmoderna eran har den konsthistoriska diskursen emellertid, i högre eller mindre grad, börjat kännetecknas av en metodologisk meningspluralism. I det ikonografiska tolkningsfältet förordar till exempel Liepe (2001) en tolkningspraxis som är dynamisk, pluralistisk och expansiv. Det innebär att beakta konstverket som kontext och mottagaravhängigt och därigenom tillåta en bilds mångtydighet. Jfr Aavitsland 2003, 57.

271 Jfr Warnke 1985, 34–35. Man skulle t.ex. inte i Grünewalds medeltida målningar kunna tala om ergotaminorsakade skador, eftersom ergotamin som kemiskt ämne upptäcktes först flera sekel senare.

272 Jfr Liepe (2003c, 172–173) som diskuterar villkoren för att förstå bilder från det förflytna: en exakt återgivning i ord av det som syns på bilden är aldrig möjlig, det skulle vara omöjligt att åstadkomma en exakt kopia eller en reproduktion av bilden med hjälp av beskrivningen. Det är inte bilden som sådan som representeras av en verbal beskrivning, utan forskarens upplevelse och reflektion över den.

273 Gadamer 1997, 116–119, 154.

Det är givetvis nödvändigt att tillägna sig den historiska horisonten. En rekonstruktion av den medeltida klostervårdens kontext innebär i föreliggande studie att försöka rekonstruera ett betraktarperspektiv utgående från den medeltida patientens blick. Som om altarskåpsbilderna skulle åskådliggöra svar på frågor som klostervårdens patient ställde i sin lidandesituation.²⁷⁴ Likaså gäller det att beakta den medeltida konst- och bildförståelsens annorlunda begreppsliga innebörder, såsom beskrivits i den föregående historiska exkursionen.

Dock är rekonstruktionen ännu ingen tolkning av mening. Utöver rekonstruktionen som svarar på frågor som ”hur det egentligen varit” eller ”hur det blivit till” finns alltid meningsfrågan ”vad betyder det?”²⁷⁵ Målet är att förstå mening i sak, i detta fall ”det vårdande och helande” i möten med altarskåpets bildvärld, och denna fråga härstammar ur forskarens nutida vårdvetenskapliga perspektiv. Rekonstruktionen av den senmedeltida klostervårdens kontext och altarverkets mottagningssituation är sålunda inte slutmål utan nödvändiga arbetsmoment i forskningen. Det integrativa momentet i forskningen styrs av de vårdvetenskapliga frågorna. Sålunda ligger den hermeneutiska lösningen på diakronins, det historiska avståndets, problematik inte i utvecklandet av en metodologi som garanterar objektivitet utan i en verkningshistorisk perspektivmedvetenhet. Ett historiskt objekt eller en händelse existerar endast i relation till nutiden. Detta innebär att den historiska distansen accepteras som en ontologisk realitet men inte som en stabilisering till ett främmande och förgånget medvetande. Det förgångna inordnas i stället i den egna nutidshorisonten under kontrollerade former.²⁷⁶

Metodologiska aspekter på tolkningsförfarande

Tolkningen av de valda delarna i Grünewalds bildsvit tog sin ansats i den ovan beskrivna rekonstruktionen av den historiska ursprungskontexten. Från en inledande beskrivning av altarskåpets tillkomsthistoria och antoniternas vårdverksamhet vid Isenheimklostret arbetade sig studien vidare med hjälp av skildringen av en hypotetisk patients *via dolorosa*, en lidandets kamp i lågorna av sjukdomen antoniuseld, som kulminerar i mötet med altarverkets bild-drama vid klosterkyrkans högaltare.

Tolkningen av den fiktiva patientens möte med altarskåpsbilderna gestaltades med utgångspunkter i den tidigare beskrivna ontologiska konst- och bilduppfattningen hos Gadamer²⁷⁷. Därutöver användes Rossholm Lagerlöfs²⁷⁸ *performativa tolkningsteori* och Liepes²⁷⁹ tanke-mönster om *hög-* och *lågikonografi* som tolkningsansatser.

Inlevelse och tolkning av performativ mening

Rossholm Lagerlöfs performativa tolkningsteori är skriven för konstforskare och berör konstvetenskapernas disciplinära frågor som är andra än föreliggande forsknings vårdvetenskap-

274 Jfr Gadamer 1965, 356.

275 Gadamer 1979a, 112–125.

276 Gadamer 1997, 154–155.

277 Gadamer 1965, 1977.

278 Rossholm Lagerlöf 2007.

279 Liepe 2003a, 2003b.

liga spörsmål.²⁸⁰ Den performativa tolkningsteorins centrala begrepp inlevelse och iscensättning av ett konstverks mening ger dock så stora insikter i allmänmänsklig bildförståelse att dessa med fördel kan bedömas som tillämpbara tolkningsansatser i forskningens båda studier. Som Rossholm Lagerlöf framhåller är inlevelse en förmåga hos det mänskliga jaget, som tas i bruk och kan användas som instrument i tolkning av ett konstverk, oavsett vilken ämnestradition man tillhör.²⁸¹

I sitt resonemang om estetik och subjektivitet i bildtolkning påpekar Rossholm Lagerlöf att den tidigare estetikforskningen oftast oreflekterat har förbigått själva inlevelseshetens situationen eller abstraherat betraktaren in i någon neutral allmängiltighet till förmån för objektivitet i tolkningen. Trots att man inom estetikens återkommande betonar upplevelsesidan, den personliga erfarenheten, har det inte hindrat generaliseringarna av det upplevande jaget.²⁸² Den performativa tolkningsteorin går ut på att återupprätta och synliggöra tolkningens subjekt i forskningssammanhang, att synliggöra det inlevande jaget²⁸³, som använder både sin subjektiva inbillningskraft²⁸⁴ och sina medvetna reflektioner över sina tolkningar. Med hjälp av inlevelse träder betraktaren in i den imaginära värld som konstverket på sitt visuella sätt inbjuder till men samtidigt finns det vetenskapliga kravet på självakttagelse, dvs. att medvetet reflektera över inlevelsens resor i konstverkets bildvärld.²⁸⁵

Rossholm Lagerlöfs tankemönster om tolkning som iscensättning av konstverket har drag av Gadamer's hermeneutiska uppfattning om konstverk som till en bild förvandlat spel.²⁸⁶ För båda författarna fungerar de sceniska konsterna, skådespel m.fl., som det paradigm eller urfenomen som expanderat in i förståelsen av bildkonst.²⁸⁷ För såväl performativitet i betydelsen iscensättning av konstverkets mening, som för Gadamer's centrala begrepp framställning (*Darstellung*), fungerar de sceniska konsterna som förebilder. Åskådaren uppfattas som subjektivt närvarande och deltagande i konstverkets bildskeenden. Gadamer talar om åskådaren som väsensmoment i det estetiska spelet, om subjektets närvaro i konstverkets bildverklighet.²⁸⁸ Rossholm Lagerlöf karaktäriserar skapandet av ett konstverks performativa mening

280 Föreliggande studies tolkningar är inte konstvetenskapliga analyser i egentlig mening. De går inte ut på att analysera konstverkets stil, estetiska egenskaper eller andra konstnärliga uttryck i förhållande till konstvetenskapliga frågeställningar. Givetvis rymms konsthistorisk kunskap och terminologi i mina tolkningar. Dessa kunskaper baserar sig på tidigare analyser och utläggningar som är formulerade med konstvetenskapligt språk.

281 Med ämnestradition hänsyftar Rossholm Lagerlöf (2007, 108) närmast på estetikens och konstvetenskapernas discipliner. Inlevelse och inbillningskraft som tolkningsinstrument i kombination med kritisk reflektion torde dock vara angelägen innovation för all interpretativ forskning.

282 Rossholm Lagerlöf 2007, 105–106. Jfr även Gadamer (1965, 84–89) kritik av det estetiska medvetandets abstraktion.

283 Rossholm Lagerlöf 2007, 11–18, 110–112.

284 Rossholm Lagerlöf 2007, 127–151.

285 Rossholm Lagerlöf 2007, 17, 120.

286 Jfr Rossholm Lagerlöf 2007, 244; Jfr Gadamer 1965, 105–115.

287 Jfr Gadamer 1997, 88. Gadamer's tankemönster om konstens ontologi, med utgångspunkter i de sceniska konsterna, där åskådaren inkluderas som väsensmoment i det estetiska skeendet, har i vid utsträckning influerat den postmoderna konstforskningen och receptionestetiken. Rossholm Lagerlöf tar inte upp Gadamer i sin bok och det finns naturligtvis också skillnader i Gadamer's och Rossholm Lagerlöf's resonemang. Som konstteoretiska spörsmål går dessa dock utanför föreliggande avhandlingens syften.

288 Gadamer 1965, 121–122.

som en teaterhändelse som skall framföras eller utspelas. Beträktaren så att säga ”uppför” originalverket i samspel med bildscenens instruktioner.²⁸⁹ Inlevelsen är det instrument som inbillningskraften ställer till betraktarens/forskarens förfogande för att kunna delta i spelet i konstverket. Beroende på betraktarperspektivet kan bildens meningsinnehåll tolkas olika. Inlevelsen utvidgar verket.²⁹⁰

Performativ mening skapas alltså i samspel med bildens gestaltningar och koder men tolkningen iscensätter verket beroende på hur konstverket kategoriseras, kontextualiseras, och vilka frågor som styr forskarens intressen.²⁹¹ I tolkning intar forskaren hypotetiska betraktarroller med hjälp av sin inlevelse. Man söker efter och tolkar in en implicit betraktare i verket.²⁹² Konstverket utgör en förbindelse med det förflutna, men förbindelsen är alltid i någon mening indirekt. Verket omger sig med flera olika slags tankarum, och reflexionen om verket kan bli också en självreflexion om det egna jaget i möte med konstverket.²⁹³

Tolkning som iscensättning av konstverkets bildinnehåll går bortom kognitiva analyser och undflyr enkla regelverk som tolkningskriterier. Inlevelse i forskningsyfte innebär att man upplever hur det är att indirekt vistas i det gestaltade, men som forskare upprätthåller man samtidigt en vetenskaplig distans.²⁹⁴ Forskaren är en iakttagare samtidigt som han eller hon intar en roll i uppförandet. Man erfar bildscenen inifrån, men samtidigt positionerar man sig som forskare utifrån.²⁹⁵

De imaginationer som inlevelsen avser att skapa är sålunda inte fritt svävande individuella fantasier. De samspelar med en intellektuell, från språkliga källor utgående, analys i tolkningsarbetet. Beroende på bildytans konstruktion och den fysiska visningsplatsen kan olika vägar öppnas för inlevelsens resor i konstverket. Utöver kunskaper om konventioner och genrekrav som gäller bilden ifråga inverkar bildens komposition, storlek, blickavståndet, perspektiv m.m. på betraktarens möjligheter till inlevelse.²⁹⁶ Inlevelsen i konstverket ger perspektiv på tolkningen. I linje med hermeneutik förutsätter den performativa tolkningsteorin reflexiv hållning i forskningsprocessen. Man granskar del i förhållande till helhet, kontexterna i förhållande till konstruktionerna som alstrar mening. Rossholm Lagerlöf påpekar att utanför forskningsobjektet finns ingen avskild punkt, där forskaren stadigt kan sätta ner foten för att oberoende granska objektet. Likt hermeneutikens manér framskrider tolkningen i pendlingen mellan reflektiv distans och imaginär närhet.²⁹⁷ På det hela taget krävs det en medvetenhet om

289 Uttrycken performativ och performativitet härleds ur det latinska ordet *performare*, känt från medeltidslatin i betydelsen ’genomföra’, ’utföra’, ’framföra’. Rossholm Lagerlöf 2007, 21.

290 Rossholm Lagerlöf 2007, 110.

291 Rossholm Lagerlöf 2007, 60–63.

292 Rossholm Lagerlöf 2007, 19–21, 60–62.

293 Rossholm Lagerlöf 2007, 130.

294 Enligt Rossholm Lagerlöf (2007, 153–176) är tolkningsaktens spontana sceniska grunddrag desamma för människor i gemen och i olika grad aktiveras spontant inlevelsen hos alla människor men då används den inte nödvändigtvis systematiskt. Forskaren som använder sitt ”jag” som instrument under inlevelsens olika resor i konstverket har medvetna disciplinära avsikter, det vill säga, andra syften och en annan kontroll än en besökare t.ex. i konstmuseet.

295 Rossholm Lagerlöf 2007, 15–24, 60–63.

296 Rossholm Lagerlöf 2007, 159.

297 Rossholm Lagerlöf 2007, 120.

de egna begränsningarna, liksom respekt och lyhördhet för det främmande för att bereda plats åt röster från det förflutna. Så långt som forskarens verkningshistoriska förståelsehorisont sträcker sig, inbjuder bildvärldens platser och figurer till olika tolkningspositioner.

I föreliggande forskning tolkades Grünewalds altarskåpsbilder från tre olika positioner med utgångspunkt i en presumtiv patients betraktarperspektiv: Till att börja med som åskådare inför vars ögon scener från frälsningshistoriens ”stora berättelse” utspelas. Från denna narrativa ögonvittnes-position togs steget till aktörsposition, till deltagande i själva handlingen.²⁹⁸ en kanske djupaste inlevelsenivå i tolkningen gestaltades som möjligheten till en direkt blickkontakt, ansikte mot ansikte, med det heliga.

Under tolkningen använde jag alltså min inlevelse för att med hjälp av bildscenens visuella ledning finna den inskrivna betraktaren i konstverket. Med andra ord intog jag den hypotetiska patientens roll, där jag försöker se bildvärldens tecken som budskap till en lidande och sjuk människa. Inlevelsen samspelar här med konsthistoriska förkunskaper och begrepp som kontextualiserar konstverket i den givna historiska tiden och situationen, i denna studie i antonitordens klostervårdskontext.

Konsthistoriker Liepe²⁹⁹ talar om två olika slags meningsskapanden som bilder kommunicerar med betraktaren på: den hög- och lågikonografiska. De högikonografiska kunskaperna relaterar till skrivna källor och kulturella koder som var i bruk under konstverkets uppkomst och användningsperiod. De är nödvändiga för att kontextualisera konstverket. Högikonografins samspelar med lågikonografins som är verksam genom den direkta visuella inlevelsen i bildens händelser. Lågikonografiskt betydelseinnehåll är, taget för sig, generellt och av allmänmänsklig karaktär. Lågikonografins förmedlar sig alltså på ickeverbal, fysisk och känslomässig nivå där ord inte nödvändigtvis behövs. Med hjälp av visuella tecken som gester, mimik, kropparnas inbördes samspel osv. inviterar bilden åskådaren till vittne eller till deltagande i bildens berättelse. Kroppsliga åtbörder, blickar, hållning, handlingsmönster och rörelser hos figurerna som visas i bilden relaterar till kroppsspråkliga koder och till kulturella värden. I kraft av sin visuella potential kan bilden ha flera retoriska eller etiska förmedlingsnivåer: den berättar, propagerar, kritiserar, illustrerar (texter), lär, helar och skyddar.

I likhet med hermeneutisk tolkningspluralism kan ett konstverk i den performativa meningskonstruktionen sålunda få olika skiftningar. Beroende på hur bilden kategoriseras, fokuseras och kontextualiseras bryts olika nyanser fram. Uttolkarens intressen, i föreliggande forskning mina vårdvetenskapliga frågor, har fått vissa delar i bilderna att framträda medan andra

²⁹⁸ Jfr Rossholm Lagerlöf 2007, 154–160.

²⁹⁹ Liepe (2003b, 27–29) framhåller att distinktionen mellan hög och låg naturligtvis är konstlad. Både den verbalt anknuten och den visuella nivån av kommunikationen är ömsesidigt beroende av varandra. Vid tolkning aktualiseras båda nivåerna i samverkan. Det finns alltså ett interdependent förhållande mellan bild och språk med det bildliga som det mer primära. Även om en bilds visuella förmedlingar inte helt kan återföras till verbala uttryck, texter eller förstås enbart som illustrationer av historiska skeenden är det naturligtvis inte fråga om att språket eller texten helt negligeras utan snarare om ett nytt perspektiv på textens och bildens samspel vid upplevelsen av konst.

sjunker undan. Det vårdvetenskapliga perspektivet bestämmer siktet för sökandet och styr inlevelsens vägar. Mening och innebörder som från ett annat perspektiv hade syntts som väsentliga kommer i skymundan. Kontextualisering i klostervårdens sammanhang med vårdvetenskaplig fokusering på det vårdande och på helande i mötet med altarskåpsbilderna innebär till exempel att konstnären liksom beställarens möjliga religiösa, tidspolitiska och retoriska avsikter kan komma i bakgrunden. I den tolkade bilden återkommer sålunda inte alla av det ursprungliga verkets egenskaper eller syften.

Intervjustudie II

I detta avsnitt beskrivs proceduren under forskningens andra studie, där uppgiften var att lyssna till konkret berättande patientröster. I relation till forskningens ikonografiska studie innebär återvändandet till en modern tids hospicevårdskontext, att ta steget från ett till stor del imaginärt förgånget till det empiriska nuet.

Forskningens empiriska studie (II) genomfördes i ett finskt hospicevårdhem som kvalitativa forskningsintervjuer om patienters möten med och upplevelser av ett självvalt bildkonstverk.³⁰⁰ Hospicevårdens kontext kan ses som relevant för forskningens syfte, eftersom människor som kommer till ett vårdhem för att vårdas vid livets slut, ställs inför existentiella frågor om liv och död – frågor och känslor som man söker efter svar men som kan vara svåra att ge uttryck för. Det är svårt att gestalta det existentiella lidandet via nutidens rationella eller patologiserande medicinska språk utan att väsentliga innebörder går förlorade.³⁰¹ I situationer av svårt lidande och livshotande sjukdomar förmedlar sig patienter ofta genom metaforiska och symboliska uttryck.³⁰² Det kan därför förväntas att just hospicevårdens patient i sin existentiella livssituation kan ha öppenhet för en symbolisk dimension som förmedlas genom konstnärligt skapade bilder, dvs. att i möten med det självvalda konstverkets bildvärld kunna skapa mening och ge uttryck för det svåruttryckbara lidandet. Hospicevårdskontexten kan ses som validerande för föreliggande forskning även med tanke på att användning av konstverk som dekoration och arrangemang av bildutställningar är väletablerade i finska hospicehems vårdkultur. Undersökning av bildkonstens möjliga djupare betydelse som ”vårdande” och ”helande” saknas dock i stort.

Val av bildmaterial, urval av patienter och egenvårdare, samt insamling av datamaterial

Till vårdhemmet där forskningen genomfördes har under årens lopp mycket bildkonst donerats. En del av konstverken låg magasinerade i vårdhemmets förråd. Dessa konstverk, drygt 50 till antalet, valdes som material till studien.

300 Kvalitativ forskningsintervju är enligt Kvale (1997, 32) ett sätt att fånga upp erfarenheter ifrån och innebörder i intervjupersonernas liv utifrån deras perspektiv. Termen intervju har i denna studie mer innebörden av ett relativt öppet samtal i stället för konnotationen som mekanisk utfrågning varför ordet samtal används i texten som synonym till ordet intervju.

301 Se s. 54-57 beskrivning av ”lidande” som vårdandets grundkategori.

302 Jairath 1999; Mc Clelland 2001; Wiklund et al. 2002; Eriksson 1993.

Vid det personalmöte, då en första information om forskningsprojektet gavs, framkom att man redan tidigare diskuterat hur man skulle kunna använda denna bildkonst för patienternas bästa. Hemmets ledning och personal var därför positiva till forskningen och såg den som en möjlighet att göra en evaluering av tavlorna med tanke på deras framtida användning.³⁰³

Bildmaterialet omfattade akvareller, pastell- och oljemålningar samt applikationsarbeten. En del är målade av finländska konstnärer och andra av okända konstnärer. Tavlornas motiv är hämtade från religion och natur, ofta landskap under olika årstider, blommor, hus och människor. Ingen abstrakt konst ingick. Bildmaterialet som fotograferats och kopierats med kodnummer, fanns samlat i en mapp. Urvalet erbjöd således inte någon allmän presentation av nutida bildkonst.³⁰⁴ Naturmålningar kan dock anses vara särskilt intressanta eftersom tidigare vårdvetenskaplig forskning bekräftar sådana motivs hälsopotential.³⁰⁵

Den första kontakten med respektive patient skedde 1–2 veckor efter ankomst till vårdhemmet via en kontaktperson, en erfaren volontär eller patientens egenvårdare. Denna bedömde om och när det var lämpligt att fråga om patienten ville delta i forskningen.³⁰⁶ Alla patienter som ville delta i forskningen fick också skriftlig information (bilaga 1). Vid frågetillfället eftersträvades flexibilitet och hänsyn togs till patientens hälsa och kondition.³⁰⁷ Patienten fick välja ett tilltalande motiv bland kopiorna av konstverken. Därefter hämtades originalet och hängdes upp på väggen i samråd med patienten. Alla tillfrågade patienter fick välja en konstbild även om de inte ville delta i forskningen, vilket också hände vid några tillfällen.³⁰⁸

Inom ett par dagar, innan själva intervjun med forskaren genomfördes, fick patienterna svara på ett halvstrukturerat frågeformulär (bilaga 2) om den valda målningen. Då en del av patienterna var i relativt hög ålder och en del av dem var sängbundna, fick de vid behov hjälp av volontären eller egenvårdaren att skriva. Frågeformulären returnerades till mig och därefter besökte jag patienten för intervju. Det kortfattade frågeformuläret, vars frågor presenteras

303 Enligt gällande praxis i Finlands vårdforskning startade forskningsprojektet efter beviljat tillstånd från vårdhemmets ledning och etiska kommitténs medgivande.

304 Vad avser bildmaterialets kategoriala tillhörighet kan de närmast beskrivas som mångtydiga och unika bilder till skillnad från entydiga, informativa eller kommersiella bilder. Som konstnärliga uttryck har de många olika tolkningsmöjligheter så att betraktaren kan lägga in sin personliga tolkning och egna associationer i bilden. Dessa konstverk som tidigare patienter eller deras anhöriga donerat till det aktuella hospicehemmet kan anses som representativa för sin vårdkontext där donationspraxis är en del i vårdkulturen. Urval av bildmaterial har således följt val av vårdkontext. Dagens hospicevård utgör, i likhet med medeltidens klostervård, en vårdkontext där existentiellt lidande förekommer och sålunda kan bildmöten i dessa kontexter antas svara på forskningens frågeställningar.

305 Se s. 41.

306 Urval av patienter följde Polit & Hunglers (1995, 650) principer för 'purposive sampling', vilket här innebar att hospicevårdens patienter med lidande av existentiell karaktär ansågs som allmänt representativa för forskningens syfte. Eftersom upplevelsen av hälsa och lidande är universell och inte nödvändigtvis knuten till specifik ålder, kön, yrke, religion, nationalitet eller liknande användes inga sådana inklusions- eller exklusionskriterier. Sålunda grundades urvalet endast på bedömning av patientens hälsotillstånd och hennes eller hans frivillighet att delta i forskningen.

307 Det krävs stor känslighet för val av tidpunkt för en forskningsintervju då patienter som inkommer till palliativ vård ofta är uppskakade och upplever hopplöshet.

308 Några av de tillfrågade personerna, de flesta manliga, som inte als ville ha någon tavla angav ointresse för konst som skäl för detta. En manlig patient menade sig ha tillräckligt med konstverk i den fina landskapsvy han såg genom sitt fönster. En del patienter ville istället för vårdhemmets tavlor ha en tavla från det egna hemmet vilket de också fick.

längre ner, är tematiskt sammanställt med utgångspunkt i forskningsfrågorna. Syftet var inte en direkt utfrågning för att få fram entydigt strukturerade fakta för bearbetning. Avsikten var istället att frågorna från första början skulle stimulera patienten till ett samspel med det valda konstverket och förbereda det kommande intervjusamtalet med forskaren. Frågorna skulle med andra ord fungera som inledning till samtalet och senare under samtalet som hjälpredskap för både forskaren och patienten att hålla sig till temaområdet.³⁰⁹

Projektet pågick ett år och avslutades när de kontinuerligt utskrivna och lästa intervjutexterna bedömdes ge tillräckligt underlag för hermeneutisk tolkning. 23 patienter, 4 män och 19 kvinnor i åldrarna 41–85 år, svarade på den i förhand utdelade frågeformulären. Sammanlagt valdes 17 olika tavlor (av dessa valdes samma tavla vid 7 tillfällen). En patient lämnade två frågeformulär, därför att hon bytte rum under tiden och ville ha en ny tavla till sitt nya rum. Således insamlades sammanlagt 24 frågeformulär. Av dessa genomfördes intervju med 15 personer (14 kvinnor och 1 man) en till tre gånger. Intervjun varade från 20 till 50 minuter. Tanken med den andra och tredje intervjuomgången, tre till fyra veckor efter det första samtalet, var att fördjupa förståelsen för den eventuella processkaraktären vid möten med konstverket. Alla patienter led av en livshotande sjukdom och alla hade fått olika medicinska behandlingar innan de kom till vårdhemmet.³¹⁰

Skälet till att samtal inte genomfördes med alla som besvarat frågeformulären var att hälsotillståndet hos en del patienter förändrades avsevärt under denna tid. De tänkta fortsättningsamtalen blev också få till antalet. Endast hos fyra patienter kunde mer än ett intervjutillfälle äga rum på grund av så kraftigt försämrad hälsa. Några patienter avled också under forskningsperioden. Hos fyra patienter förbättrades hälsotillståndet så lyckosamt att patienten skrevs ut. Förstättningssamtalen uteblev då också. Därutöver ville två patienter ha en tavla och fylla i frågeformuläret utan att delta i samtal med forskaren.³¹¹

309 Den halvstrukturerade frågeformulären var avsiktligt kortfattad med tanke på de flesta patienternas svaga hälsotillstånd eller höga ålder. Samma enkät användes sedan som inledande intervjuguide under själva samtalet. Enligt Kvale (1997, 117) bör en halvstrukturerad intervjuguide användas som utgångspunkt vid intervjun för att kunna bevara dynamiken i samtalet.

310 Alla samtal bandades utom vid två tillfällen då det blev tekniskt fel på bandspelaren och två tillfällen då patienten inte ville att samtalen skulle bandas. Samtalen skrevs i dessa fall ner direkt i anslutning till intervjun. Den utskrivna texten från 15 intervjuer med patienter omfattade 57 sidor och samtal med 7 egenvårdare 15 sidor, totalt 72 sidor. Beträffande transkriptionernas objektivitet eller riktighet bör påpekas att de inte skall förstås som kopior eller representationer av en objektiv empiri. Transkriberade intervjutexter är alltid dekontextualiserade och detemporaliserade. Dessutom har jag som forskare i viss mån varit medförfattare till texten genom mina frågor och reaktioner under intervjun och i en mening redan varit med om att utforma beskrivningen av informantens konstverfarenhet. Frågan om korrekt transkription måste sålunda omformas till frågan om vad som kunde vara den mest pragmatiska transkriptionen i förhållande till forskningens frågeställningar. De informantcitrat som används i presentationen av studiens resultat i nästa kapitel är utskrivna och översatta från finska till svenska. En utanförstående forskarkollega har kontrollerat översättningen.

311 Eftersom patienter i regel bor på hospicehem till livets slut varierar deras vårdtider individuellt från några dagar till flera år. Sålunda var jag redan före projektets början införstådd med att alla informanter som besvarat frågeformuläret förmodligen inte kunde intervjuas. Vid urvalet togs ingen hänsyn till vistelsetidens längd. Man tillfrågade patienter med hänsyn till deras välbefinnande och hälsotillstånd. Tidpunkten för intervjun var som tidigast 1 vecka efter inkomst och som längst hade vårdtiden för patienten varat över 10 år med mellanvistelse i det egna hemmet.

Frågeformuläret utformades och tematiserades utifrån forskningsfrågorna (s.12). Som tidigare nämnts var tanken med frågorna att stimulera de deltagande personernas kontakt med och inlevelse i den valda bilden. Med hjälp av frågorna strävades efter att konstverket inte skulle reduceras till ett rent prydnadsföremål utan istället bidra till att patienten kunde träda i möte med målningens visuella och symboliska meningsinnehåll utifrån det egna livets erfarenheter. Intentionen var att öppna för betraktarens symboliska meningsskapande, bidra till tolkningsfrihet och underlätta hennes eller hans unika meningsskapande.

Frågorna som anlätades var:

Vad i konstverket fick dig att välja just detta?

Vilket namn skulle du välja åt tavlan?

Påminner tavlan om någon person, plats eller händelse i ditt liv?

Om bilden vore levande: vad skulle hända härnäst, hur skulle den ändra sig?

Den första frågan fokuserar på valet av konstverk och antas därigenom avspegla något vid tidpunkten aktuellt tema i patientens liv. Genom den andra frågan med namngivande ville jag identifiera denna aktualiserings innebörd för patienten. Den tredje frågan syftar till bildmötets möjliga narrativa och temporala innebörder, att kunna lyfta på minnesbrunnens lock för att knyta an till patientens livsberättelse. Den sista frågan fokuserar på det valda konstverket som bild för att orientera patienten till inlevelse i bildvärlden och iscensättande av dess innehåll, dvs. öppna för performativt meningsskapande.

Sammanfattningsvis syftade frågorna till att 'förorientera' patienten om det kommande samtalet med forskaren och varsamt knacka på bilden som antogs förvalta en vårdande och helande potential. Utöver patienter deltog sju egenvårdare i studien. Egenvårdarnas deltagande i forskningen motiveras av intresse för vilken betydelse bildkonsten kan ha för kommunikationen mellan vårdare och patient (se kapitel 2). Alla egenvårdare var specialutbildade och hade lång erfarenhet av palliativ vård. Urvalskriteriet var att deras patient deltog i projektet. Egenvårdarna intervjuades efter att jag hade haft samtal med deras patient. Intervjuerna kan karaktäriseras som öppna samtal vilka strukturerades kring två huvudfrågor:

Vilken betydelse har tavlan för din patient?

Upplever du att konstverket eller dess bildmotiv på något sätt färgar er dagliga kontakt, och på vilket sätt i så fall?

Vid två intervjutillfällen med egenvårdare uteslöts bandning då den av vårdaren upplevdes som störande. Samtalen skrevs i dessa fall ner direkt efter intervjun. Alla egenvårdare uttryckte stort intresse för konstverket och dess betydelse för deras patient.

Vid mina besök på vårdhemmet samtalade jag även vid flera tillfällen med hemmets läkare och översköterska om bildkonsten i vården, vilket berikade förståelsen för bildkonstens betydelse för hospicevårdens vårdkultur i allmänhet.

Genomförande av intervjusamtalen

Själva intervjusituationen tillsammans med patienten kan betecknas som ett ”samskådande” och samtalande om det valda konstverket där en balansgång mellan frågeformulärens tematiska strukturering och följsamhet för den ”Andres” okända horisont eftersträvades.³¹² Med tanke på patienternas aktuella situation och hälsotillstånd frågade patientens egenvårdare eller volontären före varje intervjutillfälle om hon eller han ville och orkade ta emot mig för samtal. Det hände vid några tillfällen att patienten avböjde på grund av illamående eller trötthet. Intervjun förflyttades då till annan tidpunkt.

Intervjuerna genomfördes alltså i dialogens tecken som icke formellt, relativt fritt tankeutbyte kring det valda konstverket. Vid flera tillfällen räckte det med att jag uppmärksammade målningen på väggen för att samtalet spontant skulle komma i gång. För övrigt anknöts i början av samtalet till svaren i det tidigare ifyllda frågeformuläret respektive det föregående samtalstillfället, vilket gav samtalet struktur och höll det vid temat. Samtidigt försökte jag vara lyhörd och inspirera patienten till egen tolkning av bildmotivet. Ingen patient avbröt samtalet. Alla uttryckte glädje och intresse över sitt konstverk och samtalet kring detta. Vid flera tillfällen tycktes betraktandet av konstverket skapa en så lugn stämning att man enbart betraktade verket gemensamt i stillhet. Några patienter blev märkbart fysiskt trötta under samtalet. Jag försökte då taktfullt avrunda mötet.³¹³

Tolkningsförfarande

Generellt innebär den hermeneutiska tolkningen att generering av förståelse och kunskap framskrider som cirkel- eller spiralrörelse. Den tolkande rörelsen i cirkeln av förförståelse-ny förståelse skapar förståelsepositioner som förändras efter varje ny interpretation och som resultat av detta förväntas ett fördjupat kunskapsmönster successivt framträda. Även om cirkelbegrepp härstammar från geometris kategori, bör hermeneutiskt cirkelförfarande inte förstås som metod i teknisk eller matematisk mening, det vill säga att tolkningsprocessen inte framåtskrider mekaniskt med förutsägbart slutresultat. I stället eftersträvas en öppen dialogisk hållning till undersökningsmaterialet, en stämning som möjliggör vila i långsamhetens och stillhetens dynamik – att låta sig beröras av situationen.³¹⁴

I denna studie har jag som forskare utövat flera olika hermeneutiska samtalscirklar, där förförståelse-ny förståelse – liksom fråga-svarspiralererna utvecklats sig. Dels har en inre övergripande dialog fortlöpande förts med mig själv, dvs. frågor och svar kring den egna förståelsehorisonten i relation till forskningsfrågan, dels har samtal cirkelats mellan forskaren och patienterna angående deras upplevelser och meningsskapande i möten med de valda konstverken. Slutligen ägde samtal och tolkning rum mellan forskaren och svaren i frågeformulären samt de transkriberade intervjutexterna. Tolkning av detta datamaterial innebär på ett sätt ’tolkning av

312 Termen den ”Andre” refererar till Lévinas’ (1996) ansvarsetik.

313 Som sjuksköterska har jag mer än 30 års erfarenhet av långvarigt sjuka patienter i olika vårdkontexter och därigenom lång erfarenhet av att vid kontakt med patienter ta hänsyn till och anpassa samtal efter deras hälsotillstånd.

314 Jfr Nåden 2007, 82–83 som diskuterar betydelsen av ”långsamhet” och ”taushet” som två viktiga forskarpositioner vid hermeneutiska observationer.

tolkning' eller mer exakt uttryckt: tolkning av bildrelaterade, symboliska innebörder i texterna med utgångspunkt i patienters egna upplevda och tolkande möten med det valda konstverket.

Tolkning som läsakt med bild och text i samspel

Tolkningsarbetet inleddes med öppen och reflexiv samläsning av de utskrivna texterna och det valda konstverket. Konkret betyder detta att jag samtidigt som jag läste och reflekterade över texterna hade en kopia av originalverket framför mig. De första genomgångarna gav en preliminär ospecifik helhetsförståelse av vad informanterna upplevt och vilka meningsinbörder de sett i mötet med de valda konstverken. Därefter följde läsningar och tolkningar med fokus på enskilda informanters texter. De valda bildmotiven kategoriserades i grupper såsom blommor, hus, landskap, människor osv. Det var också oftast ett sådant namn patienten gav sitt konstverk, till exempel *rosenbukett*, *ödemarksstuga*, *midsommarlandskap* och liknande. Meningsbärande teman identifierades med utgångspunkt i de ovan nämnda grupperna av de valda konstverkens bildmotiv, och deras symboliska mening tolkades i relation till patienternas utsagor i textmaterialet. Sist gjordes en komparativ analys där de enskilda tolkningsresultaten jämfördes med varandra, varvid ett tentativt helhetsmönster successivt växte fram.

I enlighet med den performativa tolkningsteorins tankemönster³¹⁵, som användes i den ikonografiska studien, går tolkningsstrategin också här ut på att försöka konstruera patientens betraktarperspektiv och tolka det valda konstverkets mening utifrån det. Genom samläsning av text och bild försökte jag finna ut vilka vägar patientens inlevelse tagit och hur patienten iscensatte konstverkets meningsinnehåll. Intervjuteexterna, det vill säga patienternas språkliga utsagor från vårt samtal, fungerade som högikonografiska källor i vars ljus bildens sanning skulle kunna visa sig. Med bildens sanning menas här den mening som bilden, kontextualiserat i patientens existentiella lidandesituation, tolkades iscensätta och åskådliggöra.

I läsakten försökte jag mot bakgrunden av frågeformulärens svar och de transkriberade intervjuteexterna se och förstå underliggande motiv för val av och fokuseringar på konstverkets bildinnehåll, samt tolka djupet av informantens inlevelse i det valda verket. Jag försökte att se i bilden det som texten påstod, men samtidigt också förnimma det ordlösa som fanns i själva bilden, det som med visuella medel tagit betraktaren i besittning. Intentionen var med andra ord att genom uttolkningen av det visuella bildinnehållet i samspel med textens utsagor avtäckta symboliska djupstrukturer av en vårdande och helande dimension i bilderna. Uttryckt i hermeneutiska termer handlar tolkningen om en horisontsammansmältning mellan patientens verbala/visuella förståelse och forskarens förförståelse, en strävan mot ett ”uppstigande till en högre generalitet, vilken inte endast övervinner den egna partikulariteten utan också den andres”.³¹⁶

För att behålla den empiriska närheten till studiens undersökningsmaterial och göra tolkningarna i kapitel 6 mer transparenta, visas några av de valda bilderna i avhandlingens bilddel.

315 Se s. 59.

316 Gadamer 1965, 288.

Avsikten är att med bilderna göra 'patientens blick' mer synlig i likhet med de återgivna intervjuцитaten som strävar efter att göra 'patientens röst' i sin spontana form mer hörbar. I enlighet med den abduktiva tolkningsstrategi som presenterades i kapitel 3 är patientцитaten och visningen av de valda konstverkens bildinnehåll att betrakta som synliga ytstrukturer och spår som pekar mot eller antyder något underliggande. Dessa tolkas sedan vidare mot den teoretiska bakgrunden, det vill säga i förhållande till det bildteoretiska och vårdvetenskapliga perspektivet, i syfte att finna djupstrukturer.

Forskningsetiska aspekter

Under hela forskningsprocessens gång har jag eftersträvat, i enlighet med Forskningsetiska delegationens (2002) riktlinjer för god vetenskaplig praxis,³¹⁷ att iaktta en allmän omsorgsfullhet och noggrannhet gällande såväl den empiriska studien som det historiska materialet som används i den ikonografiska studien.

Samtalsstudien i hospicevårdskontext startade efter beviljat tillstånd från vårdhemmets ledning och etiska kommitténs förhandsbedömning och medgivande (Eettinen komitea, Pirkanmaan sairaanhoitopiirin kuntayhtymä, 17.1.2005, Diarienummer R04198H). Under genomförandet av samtalsstudien beaktades särskild ICN, International council of Nurses (2000, 2007),³¹⁸ vilket innebar att deltagarna i studien omfattades av frivillighetsprincipen, dvs. att delta frivilligt och rätten att avbryta studien närhelst han eller hon så önskade. Vidare sågs som centralt att under forskningens gång beakta att inte skada och inte åstadkomma lidande eller illabefinnande hos patienterna, samt att deras integritet respekterades och anonymitet garanterades.

Särskild uppmärksamhet riktades mot samtalsituationen under intervjustudie II då känsliga ämnen som kunde kännas smärtsamma eller upplevas som intrång i det privata kunde aktualiseras. Deltagarna gavs skriftlig information om att allt skriftligt material som produceras i forskningen självklart skulle behandlas konfidentiellt (bilaga 1).

Vidare har jag i enlighet med Forskningsetiska delegationens rekommendationer strävat efter sådan öppenhet som skall tillämpas i vetenskaplig verksamhet vid publicering av undersökningsresultaten. I detta syfte har forskningens genomförande och tolkningsförfarande beskrivits grundligt. Eftersom hermeneutiken handlar om tolkningar i stället för objektiva empiriskt verifierbara utsagor, är det viktigt att en intersubjektiv prövning av såväl forskarens etiska hållning vid genomförande av forskningen som av tolkningarnas etiska innebörder, möjliggörs.

317 Riktlinjer för god vetenskaplig praxis. Finska undervisningsministeriets Forskningsetiska delegation 2002.

318 Därtill har beaktats: World medical association deklaration of Helsinki 1996.

Att ha en hermeneutisk ansats i forskningen kan redan det hävdas vara ett etiskt ställnings-tagande eftersom hermeneutiken, som jag förstår den, förordar respekt för den enskilda indivi-den. Även gällande den ikonografiska studien som är en historisk studie finns etiska aspekter att begrunda. Man kan i Ricoeurs³¹⁹ anda framföra att forskaren står i skuld till det förflutna. Det förflutna är inte ett avslutat och färdigbehandlat ”då”. Det finns en moralisk skyldighet att lyssna på den historiska lidandeberättelsen, en skyldighet gentemot offren och gentemot dem som försökte lindra deras lidande. Det etiska imperativ som påbjuder att de medeltida rösterna skall göras hörbara utgör ett etiskt meningsbärande bindestreck mellan gårdagen och idag. Genom bildernas och narrationens levandegörande verkan kan det förflutna påverka och förändra nuet.

319 Jfr Ricoeur 1988, 221–225.

DEL II Scener ur bildernas värld

*Och solen delade sig och halvorna gled isär
och därinnanför drogs himlen ifrån som en underbar ridå
och därinnanför fanns ännu en himmel, mörkblå likt den förra.*

Tycho Brahe³²⁰

I del II dras ridån upp för att i två studier (studie I) och (studie II) åskåda bildkonstens fördjupade himlar. Uttryckt i hermeneutiska termer öppnas ett nytt stycke förståelsehorisont. Den framväxande förståelsen och tolkningen av dessa studier utmynnar i tentativa slutsatser som presenteras i slutet av respektive studie. Slutsatserna artikulerar abduktiva antaganden, vilka i sin tur utgör en ny förförståelse i den hermeneutiska kunskapsspiral som fortsätter i Del III.

I den första studien öppnas Grünewalds senmedeltida altarskåpsdörrar. Som tidigare framgått betraktades inte bildkonstverk under medeltiden som självständiga konstobjekt eller föremål för estetisk njutning. I form av bildliga analogier och allegorier ville man synliggöra det osynliga och säga det utsägbara och heliga. Medeltidens rika bildvärld iscensatte ett sprakande kalejdoskop av lidandets och dödens gestalter jämte paradisk lycka och helande. Bildkonsten kunde ha didaktiska, illuminativa eller kontemplativa funktioner³²¹ och, som denna forskning vill visa, även vårdande och helande syften i klostervårdens sammanhang. Alla dessa funktioner bestämdes inom ramen för den övergripande kontexten, den religiösa.

Platsen där Grünewalds altarskåp, med målningar i tre skikt samt skulpturer i fonden, ursprungligen visades var högaltaret vid antonitordens klosterkyrka i byn Isenheim i provinsen Elsass-Lothringen (nuvarande franska Alsace-Lorraine). Till altarskåpet hörde två par på bäge sidor målade svängbara flyglar. Därigenom kunde målningarnas ikonografiska innehåll visas som en kronologisk narrativ bildcykel i tre sviter: det slutna stadiet eller ”den första visningen”, med Jesu korsfästelse som huvudscen (bild 3). Därefter ”den andra visningen” som öppnades vid enstaka större festdagar såsom påsk- och juletid samt Maria-dagar (bild 4). Här utgörs huvudscenen av Änglakonsert och Madonna med Jesusbarn. ”Den tredje visningen” slutligen innehåller skulpturer och bilder från Sankt Antonius liv på sidoflyglarna (bild 5). Visningen av altarskåpets olika bildscener var alltså ursprungligen beroende på kyrkoårets viktiga helgdagar. Genom öppning och stängning av skåpets dörrar kunde för sammanhanget lämpliga scener uppvisas och på så sätt skapades helheten av ett narrativt bildprogram. Den vanliga läsordningen var från vänster till höger.³²² Skåpets påmålade dörrar öppnade ett fönster mot himmelriket, en osynlig men i egentlig mening mera reell verklighetsdimension än den synliga sinnevärlden, vilken i enlighet med augustinsk teologi, betraktades som en mera illusorisk yta.³²³

320 Citatet är hämtat ur Tycho Brahes dagboksanteckningar för juni månad år 1588: återgivet i Coelho Ahndoril 2003, 116.

321 Jfr Liepe 2001, 2003a.

322 Hauym 1993.

323 Aavitsland 2003.

I tolkningen av altarskåpsmålningarnas ikonografi utgör den karitativa klostervårdens kontext en konkret rambetingelse för besök i altarskåpets bildvärld. Resan till det förgångna tar sin början i en kort beskrivning av antoniternas vårdverksamhet och de historiska omständigheterna kring altarskåpets tillkomst. Genom en rekonstruktion av ursprungskontexten förs studien vidare i form av en fiktiv narration som kulminerar i den medeltida patientens möte med altarverkets bilddrama inför klosterkyrkans högaltare. Valda delar av de altarskåpsbilder som presenteras och tolkas är: först bilderna 6 och 7 från altarskåpets innersta skikt (tredje visning) som antas föreställa ett sjukdomsoffer. Därefter tolkas bilder som tre scener i ett lidandets drama från: Korsfästelsescenen i den första visningen (bilderna 8, 9, 10), Änglakonserten och Madonnan med barnet i den andra visningen (bilderna 11, 12, 13) och slutligen från Kristi uppståndelse i den andra visningens högra sidoflygel (bild 14).

Efter scener ur det medeltida bildrummet vänder sökandet åter till modern tid för att i kapitel sex utforska meningsskapande via bildkonsten i hospicevårdens kontext.

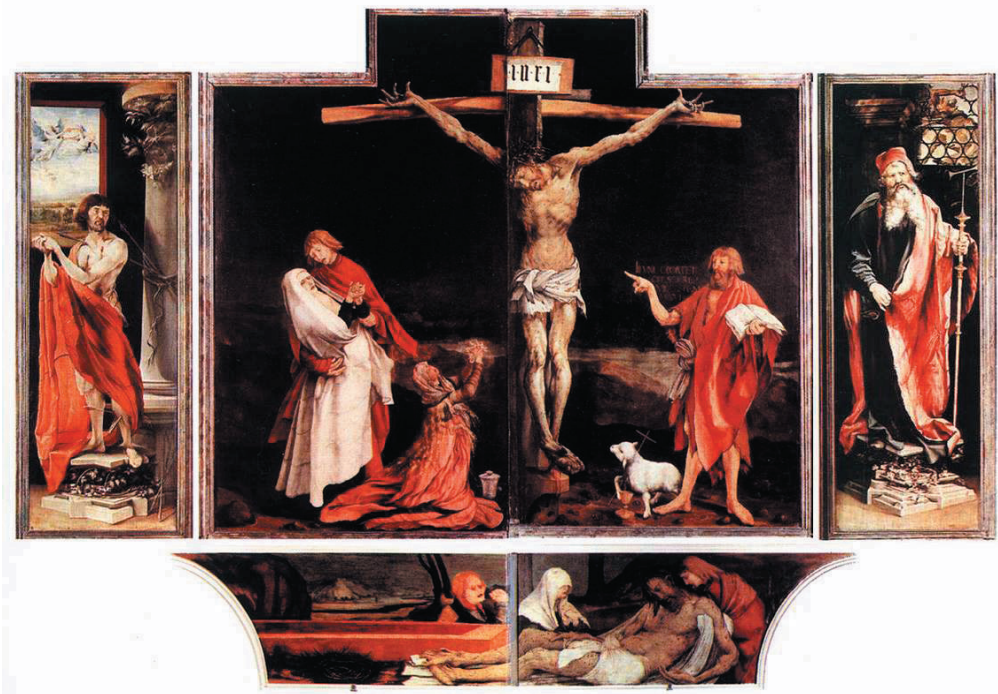


Bild 2. Isenheimaltarets tavlor i Musée d'Unterlinden, Colmar. © Musée d'Unterlinden.
The Web Gallery of Art. <http://www.wga.hu/index1.html>

Bild 3. Matthias Grünewald (ca 1460-1528), Altarskåpets första visning: vänster flygel, *Sankt Sebastian*, i mitten *Korsfästelse*, Höger flygel, *Sankt Antonius*, *Gravläggning* under ca 1515, olja på panel. © Musée d'Unterlinden, Colmar. The Web Gallery of Art.
<http://www.wga.hu/index1.html>

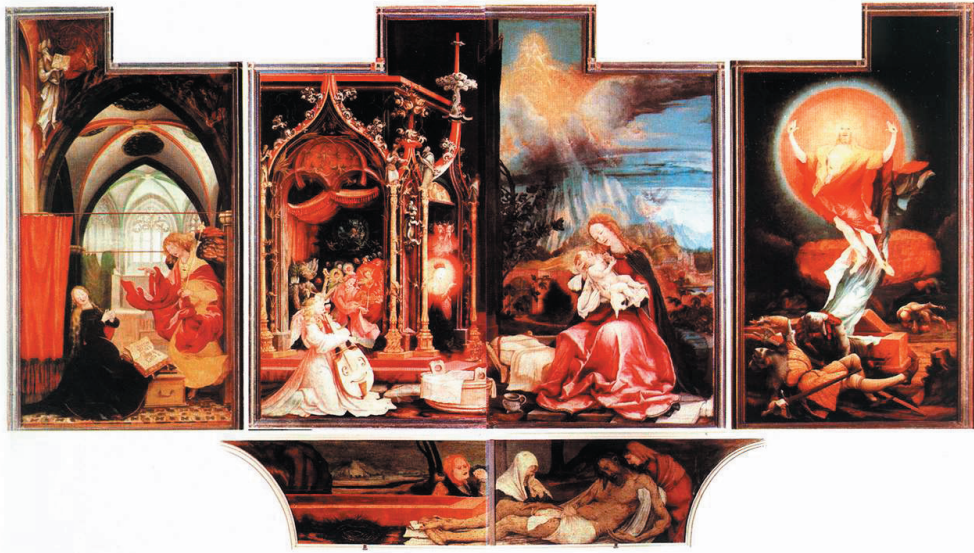


Bild 4. Matthias Grünewald (ca 1460-1528), Altarskåpets andra visning: vänster flygel, *Maria Bebådelse*, i mitten *Änglakonsert och Madonna med barn*. Höger flygel, *Kristi uppståndelse*, *Gravläggning under*, ca 1515, olja på panel. © Musée d'Unterlinden Colmar. The Web Gallery of Art. <http://www.wga.hu/index1.html>



Bild 5. Matthias Grünewald (ca 1460-1528), Altarskåpets tredje visning: vänster flygel, *Sankt Antonius och Sankt Paulus*, i mitten *Skulpturgruppen*, höger flygel *Sankt Antonius' prövning*, *Kristus och apostlarna under*, ca 1515, olja på panel. © Musée d'Unterlinden Colmar. The Web Gallery of Art. <http://www.wga.hu/index1.html>



Bild 6. *Sankt Antonius' prövning.* Högra flygeln i den tredje visningen.

Bild 7. *Sjukdomsoffer.* Detalj i Sankt Antonius' prövning.

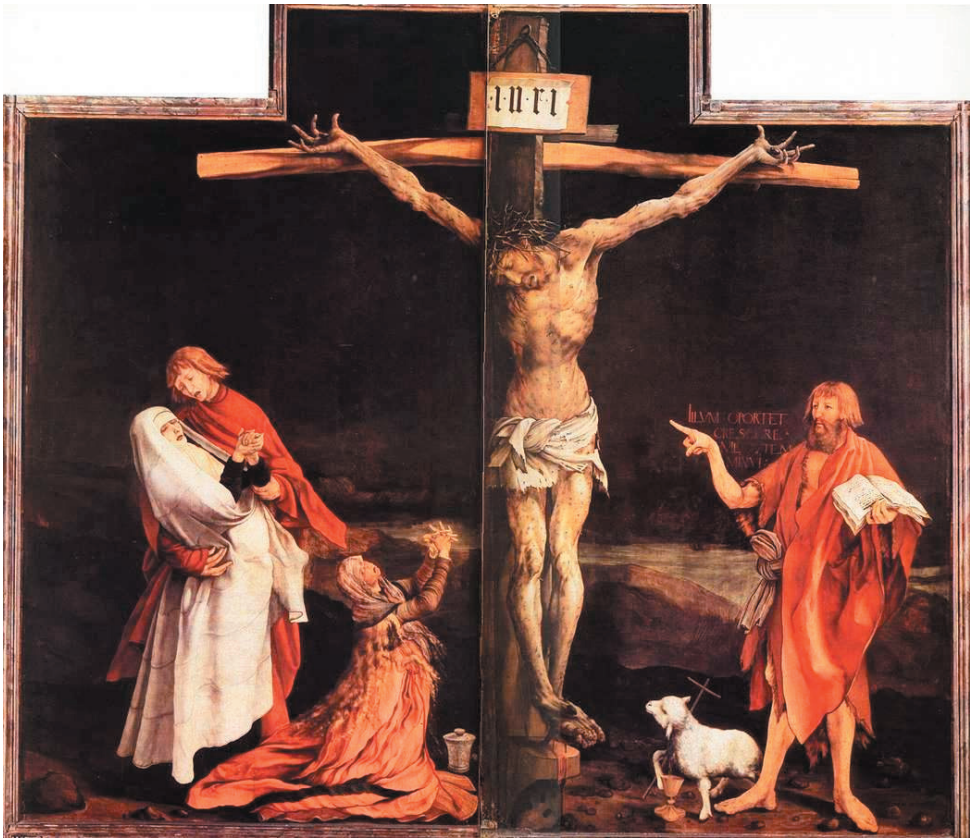


Bild 8. Korsfästelse. Mittbilden i den första visningen.



Bild 9. Detalj i Korsfästelsen.



Bild 10. Johannes Döparen. Detalj i Korsfästelsen.

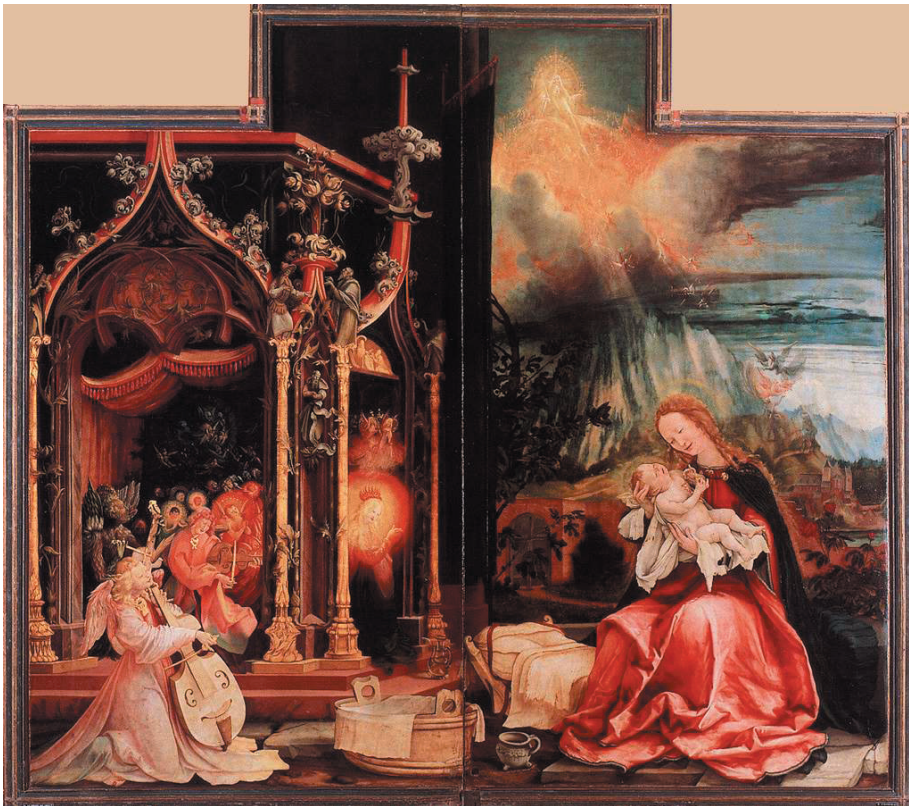


Bild 11. *Ånglakonsert och Madonna med barn.* Mittbilden i den andra visningen.

Bild 12. *Madonna och barn.* Detalj i mittbilden i den andra visningen.

Bild 13. *Jungfru Maria.* Detalj i Mittbilden i den andra visningen.



Bild14. *Kristi uppståndelse. Högra flygeln i den andra visningen.*



Bild 15. Okänd konstnär. Inget namn, vanligen kallad *Madonna*. Inget årtal, Akvarell.



Bild 16. Okänd konstnär. Inget namn, vanligen kallad *Blåsippor*. Inget årtal. Olja på duk.



Bild 17. P. Autio. Inget namn, vanligen kallad *Violer*. 1987. Olja på duk.



Bild 18. Okänd konstnär. Inget namn, vanligen kallad *Rallarrosor*, Inget årtal, Pastelmålning.



Bild 19. Överst till vänster: Kauko Ahtes, Inget namn, vanligen kallad *Lappkåta vid fjällsjö*, 1985, olja på duk.

Bild 20. Överst till höger: R. Makko. Inget namn, vanligen kallad *Vinterlandskap*, 1988, olja på duk.

Bild 21. Nederst till vänster: Usmi Oksa. Inget namn, 1946, olja på duk.

Bild 22. Nederts till höger: Sulo Penttilä. Inget namn, vanligen kallad *Gammal gård*, inget årtal, olja på duk.

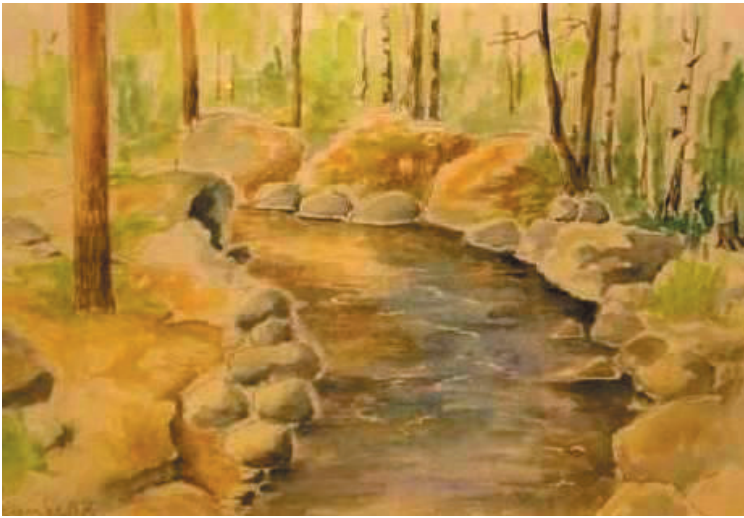


Bild 23. J. Taube. Inget namn, vanligen kallad *Rinnande bäck*.1987.Akvarell.



Bild 24. Lea Paasikoski, Inget namn, vanligen kallad *Vintergranar*. 1986, olja på duk.

Bild 25. Ritva Savijärvi, *Hiipuminen* (Bortynande).1987, olja på duk.



Bild 26. Okänd konstnär. Inget namn, inget årtal. Applikationsarbete.

Bild 27. Simo Heleniemi. Inget namn, 1993, Olja på duk.

5. GRÜNEWALDS ISENHEIMALTARE – ETT VÅRDANDE OCH HELANDE BILDDRAMA, STUDIE I

*In the universe, there are things that are known,
and things that are unknown, and in between,
there are doors.*

William Blake 1757–1827³²⁴

Med William Blakes rader ovan vill jag ge en antydning om möjligheten att via studiet av ett medeltida mästerverk i sakral konst öppna dörrar till vårdandets och helandets djupdimension – en förfluten verklighet vars speglingar lever kvar i konstverkets bildvärld och inbjuder till upptäckter av bortglömda samband mellan det kända och det okända, mellan nuet och det förgångna.

Den inledande tillkomsthistorien och rekonstruktionen av altarskåpets ursprungskontext som följer här har som avsikt att framvisa något av det historiska ramverk inom vilket bilderna kan tänkas ha mottagits. Som tidigare framgått åsyftas med den antagna betraktaren inte en historiskt dokumenterad patient. Snarare gestaltas ett patientperspektiv eller en förståelsehorisont i vårdsammanhang som ett möjligt åskådarperspektiv i strävan att som nutida betraktare höra stämmorna från det förflutnas röster klinga efter sin egenart. Syftet är att förstå åtminstone några av de svar som de sakrala bilderna kan ha gett på forntida människors existentiella frågor. Det innebär att som forskare försöka leva mig in i en *hagioskopisk*, heligseende blick med vilken en medeltida patient kan ha mött Isenheimaltarets bilder.³²⁵

En fullkomlig rekonstruktion av den medeltida patientens vårdverklighet och bildförståelse är naturligtvis inte möjligt. Föreliggande studie har dock den hermeneutiska ambitionen att beskriva något av den forna klostervårdens levda verklighet. I hermeneutisk mening utgör beskrivningen av den historiska bakgrunden den helhet mot vilken de valda delarna av altarskåpsbilderna tolkas i enlighet med tanken om de hermeneutiska cirkelrörelserna mellan del och helhet, mellan förförståelse och ny förståelse.³²⁶

Altarskåpets tillkomst och historiska bakgrund

Någon gång vid reformationstidens brytning, kring åren 1515/16, färdigställde konstnären Matthias Grünewald altarskåpsmålningarna som beställts för antonitordens klosterkyrka i den lilla byn Isenheim. Under den franska revolutionen blev altarskåpet nedmonterat och

³²⁴ Citatet tillskrivs William Blake men källvisning går inte att finna någonstans.

³²⁵ Som tidigare beskrivits betecknar termen *hagioskopi* (av grek. ”*hagios*”, helig, och ”*skopein*”, att se) enligt Jørgensen (2007, 85-86) en historisk synmodus och en särskild synförmåga att se det heliga.

Källor om individuella patienter vid Isenheimklostret saknas i stort. Tolkningen gestaltas utifrån en mer generell betraktare och vad som kunde vara rimligt på basis av antoniternas ordenshistoria och idéklimat i senmedeltidens Europa.

³²⁶ Den medeltida kulturen var givetvis ingen homogen företeelse. I senmedeltidens Europa, vid 1500-talets början då Isenheimaltaret skapades, rådde stora sociala, religiösa och politiska motsättningar. Bland annat nalkades den lutherska reformationen som kom att bidra senare till antonitordens undergång.

målningarna försvann. De återupptäcktes 1853 efter att länge ha legat bortglömda i staden Colmars biblioteksförråd³²⁷. Först i början av 1900-talet restaurerades målningarna och är idag uppställda som separata tavlor i tre sviter i det gotiska kapellet i Musée d'Unterlinden (bild 2) i staden Colmar cirka två mil från det forna Isenheim.³²⁸

Det historiska källmaterialet om altaskåpstavlornas uppkomst är mycket knapphändigt. Till och med konstnärens identitet och rätta namn var länge höljt i dunkel. Den första dokumentationen om den okända mästaren bakom Isenheim-målningarna härstammar från konsthistoriker Joachim von Sandrart, som 1675 namnger honom som Matthias Grünewald i samband med en beskrivning av hans mer berömda samtida Albrecht Dürer. Först under 1900-talets början hittades arkivalier som påvisade att konstnärens rätta namn var Mathis Gothart Nithart. Han var förmodligen född i staden Würzburg omkring 1475–80 och antas, på ett eller annat sätt, ha deltagit i den förreformatoriska rörelsen. Grünewald försvann sedan vid bondeuppror omkring 1525–1535.³²⁹ I hans produktion förekommer inga verk med profant motiv, vilket föranlett uppfattningen om honom som en djupt kristen konstnär.³³⁰

Man vet inte heller med säkerhet i vilken ordning målningarna varit inplacerade i altarskåpet men man har rekonstruerat en sannolik ordning och man antar att visningen av altarskåpets bildsvit på bestämda tider ingick i antonitordens liturgiska praxis.³³¹ Flera konsthistoriker har framfört uppfattningen att altarmålningarnas ikonografi bör ses som ett enhetligt bildprogram med budskap till åskådarna och att altaret hade en betydelsefull innebörd för och viktig funktion i klostersjukhusets vårdkontext.³³² Även den ordenshistoriska källforskningen över antoniternas sjukvårdande verksamhet ger stöd för antagandet att kontemplativ vistelse inför högaltaret ingick i den enskilda patientens helhetliga vård.³³³

Altarskåpet började planeras när den konstälskande Jean d'Orlier från savojsk adelsläkt år 1454 blev Isenheimklostrets preceptor. Skåpet med bilder och skulpturer färdigställdes slutligen kring 1511–16 under Guido Guersis preceptorskap. Antoniternas klosterkyrka sägs ha varit en av de vackraste i hela Elsassområdet (nuvarande franska Alsace). Dokument om kommunikation mellan Grünewald och klostrets ledning saknas. Man vet alltså inte vilka instruktioner konstnären fick från beställaren och vad som är resultat av hans egna kristna visioner, men skyddshelgonet Sankt Antonius på sidoflygeln och bildprogrammets frälsningshistoriska händelser bär på tydliga spår av kontextualisering till den så kallade antoniuselden, ett av dåtidens svåraste farsot och gissel, som även hade gett upphov till antoniters sjukvårdande verksamheter i medeltidens Europa.³³⁴

327 Hauym 1993, 119.

328 Bild 2, Musée d'Unterlinden, Colmar. Marquards (1996, 48–50) verk innehåller en utförlig beskrivning om altarskåpets komplexa öde genom historien och i modern tid.

329 Hauym 1993, 9–12, 152; Marquard 1996, 31–35, 118–120; Engel 1999. Grünewald har målat flera andra kristna motiv, bl.a. korsfästelsen och Madonnabilder. En kort biografi och en utförlig presentation av hans verk finns på: The Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu>

330 Jfr Weixelgärtner 1961.

331 Spath 1997, 17–22, 40–48.

332 Hauym 1993, 24, 157; Spath 1997; Marquard 1996, 42–48; Engel 1999.

333 Mischlewski 1973, 1976;

334 Mischlewski 1973; Bauer 1973.

Den heliga elden – det stora lidandet under medeltiden

Den *via dolorosa* som i denna forskning slutar vid Isenheims högaltare började som en *plaga magna* och *plaga ignis* (stor plåga, brinnande plåga) redan vid slutet av 900-talet. Stora delar av Västeuropa hemsöktes då av en hemsk och till sin uppkomst mycket gåtfull sjukdom. Enbart år 994 skördades bortåt 40 000 dödsoffer i Limoges-trakten i nuvarande Frankrike. Under tusentalets sista årtionden utbreddes stora epidemier ånyo i Frankrike. Denna farsot, som blev ett av medeltidens största lidanden, fick namnet ”helig eld” (*ignis sacer*), i folkmun kallad antoniuseld (*ignis sancti Antonii*) i enlighet med skyddshelgonet, ökenfadern Antonius (251–356). I antonitordens vokabulär ingick även benämningen ”helveteseld” (*ignis gehennalis, ignis infernalis*).³³⁵ Som namnet antoniuseld förtäljer bröt sjukdomen ut med fruktansvärda brinnande plågor i mage och lemmar. Huden blev iskall, pergamentartad och skrynklig. Det uppstod små blödningar och variga smärtande bölder. Ansiktet var gråblekt med insjunkna ögon. Extremiteterna, från början högröda, heta och inflammerade, övergick senare i en smärtsam kallbrand. Den samtida munken Siegebert de Gembloux (ca 1030–1112) skriver i sin krönika från år 1089:

det var ett farsoternas år särskilt i den västliga delen av Lothringen, så att hos många vars inre den heliga elden tärde blev lemmarna svarta som kol och ruttnade sönderfallande bort. Antingen dog de en eländig död eller blev kvar i ett ännu eländigare liv då deras händer och fötter förruttnat bort.³³⁶

Det berättades om vanställda människorester som bara hade huvud och bål kvar. Till sjukdomsbilden kunde höra hemska kramper och hallucinationer liksom häftig ångest och fasansfull dödsskräck. De överlevande var hänvisade till ett stympat liv med kryckor, hjälplöshet och ovärdighet³³⁷. Patientens egen röst från denna tid höljs i tystnad. Längst inne i den tredje visningens högra flygel i Isenheims altarskåp finns den s.k. Demonbilden eller Sankt Antonius prövning (*Temptatio Antonii*) där onda demoner anfaller Den helige Antonius (Bild 5 och 6). Längst fram i vänstra hörnet ligger en liten sargad och vanför varelse, enligt många konsthistoriker ett offer för antoniuselden (Bild 7). Är det kanske i denna figur som vi möter den lidande patienten?

Magen är uppsvullen och den vanställda kroppen, med armstump och grodfötter, är betäckt med inflammerade varblåsor. Ank- eller grodfoten med simhud ansågs vara ett symboliskt tecken för känsla av kyla i extremiteten. Denna djuriska fotform har fått några konsthistoriker att också identifiera figuren som en sjukdomsdemon – ett djävulsspöke (Bild 7). Till skillnad från tolkningen som demon ser fransmannen Huysman och tysken Marquard i den vanföra gestalten en av sjukdomen drabbad patient: ”det är varken ett kryp eller satan utan en olycklig människa som lider av den heliga elden”.³³⁸

335 Bauer 1973, 34–35; Marquard 1996, 37–40.

336 Bauer 1973, 37.

337 Bauer 1973.

338 Marguard 1996, 38–40, 51–54.

Figuren som håller i sin sönderrivna bokpåse, förmodligen innehållande heliga skrifter, är placerad längst ner och tränger nästan ut framför bilytan. Beträktaren tas till en omedelbar närhet av den djävulska scenen. Man blir, på ett farligt nära håll, ögonvittne till det fruktansvärda tumultet, där den store skyddspatronen Antonius hotas att bli sönderriven av demonerna. Scenens innebörd av förtvivlan och det förlorade hoppet förtydligas av raderna på den vita pappersslappen som spikats på trästubben i bildens nedre höger hörn. Där står det att läsa i enlighet med texten i dåtidens populära *Legenda Aurea*.

Var var du gode Jesus, var var du? Varför var du inte här för att hela mina sår?
(ubi eras ihesu boni, ubi eras. Quare non affuisti ut sanares vulnera mea?).³³⁹

Man vet inte om klostrets patienter alls fick se denna bild. Altarskåpets ”tredje visning” visades sällan, möjligen endast en gång årligen vid den heliga Antonius födelsedag 17 januari. Flera konsthistoriker har lagt fram hypotesen att altarskåpsbilderna användes som del i ett terapeutiskt ”healingprogram”. Man antar att bilden av *Sankt Antonius prövning* skulle ha haft en speciell betydelse för patienterna men dokument som skulle bekräfta antagandet saknas.³⁴⁰ I varje fall bör en patient som drabbats av sjukdomen ha känt igen sig själv i den groteska figuren som bär tydliga fysiska märken av sjukdomen och som dessutom i fötternas djurmorfologi visar upplevelsen av ett möjligt innehåll av hallucinationer, något som hörde till sjukdomsbilden. Men i all den groteska grymhet som bilden visar är patienten som demonernas offer ändå inlemmad i en historisk händelse där utgången trots allt var känd som lyckosam. Den helige Antonius hade ju genom sin fasta tro till slut vunnit prövningen med demonerna och var nu den mäktige skyddaren för sina små patienter.

Det djupt sårbara och mänskliga genomlyser offrets uppåtvända ansikte som, trots total hjälplöshet och underkastelse i smärtans tortyr, bär på ett skimmer av mänsklig värdighet. Hauym kallar figuren: “the most human-looking of the demons... this monster is both gruesome and helpless”. Hon har också observerat sambandet mellan den drabbade figurens och Jesusbarnets huvudhållning som visas i altarskåpets mellersta scen: “Like the Christ child’s posture in the middle state of altarpiece, his head falls back in need of support”³⁴¹. Som Hauym framför engagerar Grünwald betraktarens identifikation genom olika visuella antydningar och referentiella figurationer till folknarrativa texter. Han provocerar samtidigt olika känslor av fruktan för döden och medlidande.³⁴²

Medeltidens människor fick erfara döden i stor skala och på nära håll. Med sina örtmediciner och kirurgiska tekniker som ännu var i sin begynnelse, var de underlägsna i jämförelse med dagens avancerade farmakologiska och kirurgiska behandlingar. Medicinsk teknik var underutvecklad. I stället utvecklades andliga och själsliga strategier för att bemöta lidande, såsom

339 Hauym 1993, 31.

340 Hauym 1993, 24. Engel 1999.

341 Hauym 1993, 29–30.

342 Hauym 1993, 30.

senmedeltidens *ars moriendi* (döendets konst) som ett flertal av tidens konstnärer inspirerades av i sitt skapande.³⁴³

Antoniuselden, eller *Ergotismus gangraeonusus* som det medicinska namnet för sjukdomen senare lydde, kom att jämte pesten bli en av högmedeltidens stora epidemiska plågor, som ännu under senmedeltiden flammade upp i mindre utsträckning på olika orter i Europa. Vid slutet av 1600-talet, då de stora epidemierna redan avklingat, klarades att den medicinska orsaken till sjukdomen var mjöldrygeförgiftning. Mjöldryga (*Claviceps purpureae*) är en till färgen svartviolett giftig svampparasit som växer på rågax, speciellt under fuktiga och kalla vårar.³⁴⁴

Antoniternas karitativa svar på lidandet

Det massiva lidandet med elände och död i diger skala krävde svar – och det gavs – som ett medlidandets genmäle och en kärleksgärning besvarades lidande av *caritas*, barmhärtighet och kärlek till nästan. Det karitativa idémönstret omsattes i praktiken med metaforiska förebilder från bibeltexter såsom Matteus 25: 31–46, ”Bergspredikan” och ”Den barmhärtiga samariten”. Som tidigare framgått hämtade högmedeltidens karitativa ”revolution av nästan-kärlek” sina förebilder från detta metaforiska och narrativa kärleksspråk. Det blev en inspirationskälla såväl till organisationen av kloster- och hospitalvården som till skapandet av en lång rad sakrala konstverk.

Caritas spred sig från kyrkans lärde till lekmannakretsar. Det uppkom spontant fria lekmannagrupper som på olika sätt strävade efter att förverkliga *caritas*-idealet i vården av sjuka och fattiga. Bland dem fanns antoniterna, från början en liten grupp fromma lekmän och kvinnor. De stiftade år 1095 ett brödraskap med namn efter sin skyddspatron, den helige Antonius, vars undergörande relikier kom att förvaras i antoniternas huvudkloster i byn Saint-Antoine-en-Viennois nära staden Lyon.³⁴⁵ Antoniterna kom ganska tidigt att uteslutande specialisera sig på vården av sjuka som drabbats av antoniuselden. Under högmedeltiden och fram till reformationen hade de uppåt 370 större och mindre klosteranknutna sjukhärbargen över hela Europa.³⁴⁶

De dokument som finns om den praktiska sjukvården i Isenheims kloster är mycket knapphändiga. Enligt en ordenssupplik från mitten av 1400-talet bodde cirka 60 personer i klostret och antalet kroniskt handikappade patienter var förmodligen 10-20 personer. Det är känt att amputationer utfördes i klostret. Därför får man anta att det efter tidens mått fanns en välut-

343 Jfr Hauym 1993, 30; Haas 1997.

344 Bauer 1973, 21.

345 Mischlewski 1976; Hauym 1993, 14–15.

346 Antoniterna inledde sin verksamhet alldeles i början av den högmedeltida hospitalrörelsen. De kan utan tvekan kallas en av de första organisatörerna av den europeiska sjukvården. Isenheimklostret som grundades någon gång under åren 1290–1313 låg cirka två mil söder om staden Colmar, i nuvarande Frankrike. I närheten gick den gamla romarvägen från Mainz till Basel som ledde vidare såväl till Santiago de Compostela som till Rom. Det besöktes därför flitigt av de förbifarande pilgrimerna (Mischlewski 1973, 1976).

vecklad perioperativ vård. Man kan förmoda att vården var organiserad på ganska likartat sätt i alla antonitinerättningar. Källdokumentation från själva moderklostret i S:t Antoine och Memmingens antoniterkloster på den tyska sidan finns och denna gäller förmodligen i stor utsträckning även för utformandet av vården i Isenheim.³⁴⁷

De medeltida antoniterhusen kan i flera avseenden ses som föregångare till moderna sjukhus. Det fanns en akutavdelning, *hospitale frecherii*, där amputationer gjordes, antingen av lekmanabröder eller av kirurger som anlätades utifrån. *Hospitale frecheriets* översköterska ansvarade för vården av nyopererade (sårvård) och svårt sjuka. Lindrigt rörelsehindrade patienter deltog i vården, städningen och matlagningen. Utöver patienter fanns anställda sköterskor, s.k. pig-flickor, speciellt på de kloster där amputationer utfördes. Dessa kvinnor hade ingen sjukvårdsutbildning och ingen yrkesstatus. Förutom lite tilldelningar fick de ingen egentlig lön. Övriga utrymmen utgjordes av *hospitale maius*, ett slags vårdhem för de tillfrisknade men oftast amputerade och handikappade patienterna som sedan bodde där resten av sitt liv.³⁴⁸

Under första natten efter intagningen till klostret vakade patienten och bad böner tillsammans med en kvinnlig vårdare i ett rum nära kyrkan där Sankt Antonius relikier fanns. Under natten intog patienten endast vin och bröd. Nästa dag fick han eller hon heligt läkevin, antoniusvin som Sankt Antonius relikier hade doppats i och som troligtvis innehöll smärtstillande och cirkulationsfrämjande läkeörter. Därefter undersöktes patienten i syfte att fastställa att hon eller han verkligen led av antoniuselden.³⁴⁹ I Memmingen anlätades från mitten av 1400-talet en *Wundarzt* (kirurg) eller badare för diagnosbedömning. Diagnosen ställdes dock vanligen av ett vårdteam som bestod av en *magister pilloni* (manlig överskötare), *magistra mulierum* (kvinnlig översköterska) och *magistra* för *hospitale frecherii*, dvs. akutavdelningens avdelningssköterska (som ofta var en frisk kvinnlig patient) samt kvinnan som vakat och samtalat med patienten under natten.³⁵⁰

Såvida patientens tillstånd tillät fördes han eller hon efter undersökningen till klostrets kyrka för en intagningsceremoni inför högaltaret.³⁵¹ Enligt Mischlewskis referens har några konsthistoriker, som Weixlgärtner t.ex., uppfattat förande av patienten till altaret som en möjlighet att förvänta sig ett mirakulöst botande av sjukdomen. Mischlewski själv däremot menar att patienten nog fick tröst och uppmuntran, men att intagningsproceduren framförallt gick ut på att patienten i närvaro av klostrets preceptor fick svära orden och dess ledning trohet och lydnad.³⁵² Dessa två till synes motsatta uppfattningar i tolkningsmönstret behöver dock inte

347 Mischlewski 1973, 1981; Hauym 1993, 31–32.

348 Mischlewski 1981, 587–615.

349 Enligt 1478 års ordenstatuter fick endast patienter som bevisligen led av antoniuselden intas för vård (Bauer 1973, 61).

350 Mischlewski 1981, 606–610.

351 Mischlewski (1981, 598–599) anger ordenstatuter från år 1478 som stadgade att de sjuka som ett första led i behandlingen skulle föras fram inför högaltaret i en antonitkyrka. Han tar detta som indicium för att så skedde även i Isenheim. Spath (1997, 337–366) anger att huvudaltaret låg i det slutna koret, men man vet inte med säkerhet vem som hade tillgång till det. Hauym (1993, 27–28) pekar på klostrets planritning där det finns en smal gång som förde från klostrets sjukhusavdelning direkt till huvudaltaret genom vilken de sjuka kan tänkas ha kunnat föras till altaret.

352 Mischlewski 1981, 596–597.

utesluta varandra. För den medeltida patienten som oftast tillhörde samhällets fattiga under-skikt eller som genom insjuknandet förlorat sin ståndsposition kan intagningsproceduren med underkastelse till regler ha upplevts som välkomnande och löftesgivande. Den medeltida patienten underkastades en mängd regler och statuter som i dagens perspektiv kan uppfattas som en tvångströja, men som också kunde innebära trygghet. Det kyrkliga kanoniska regelverket gav en stabil struktur kring tidens kollektiva gemenskaper och därför torde intagningsritualen ha haft innebörden av ett godkännande – ett erkännande att han eller hon verkligen var värd att få, och i behov av, den speciella vården hos antoniterna. Till skillnad från nutidsmänniskan var den medeltida människans individualitet inte så klart avgränsad och tydligt definierad. Den enskilda människan var alltid medlem i en grupp och det var huvudsakligen inom gruppens kollektiva gemenskap som individens identitet bekräftades.³⁵³

Från vårdandets synpunkt är den viktiga innebörden av intagningsceremonin att patienten därigenom invigdes till konventets karitativa gemenskap. Redan det att patienten blev förd till högaltaret borde ha varit en erfarenhet som bekräftade patientens värdighet och gav hopp. Vid intagningsceremonin förband sig patienten till klostrets stränga regel som en inre förpliktelse. Som ett yttre tecken på sin nya identitet fick han eller hon en speciell klädsel: ett ytterplagg med påsytt blått T-kors och kapuschong. T-kors har sedan gammalt via bibliska referenser satts i samband med skyddande och helande attribut.³⁵⁴

I den intagna patientens vård ingick sedan allt efter hans eller hennes hälsotillstånd dagliga besök i kyrkan.³⁵⁵ Patienten måste enligt reglerna delta i mässan och tillsammans med andra klosterboende vid varje kanonisk timme be tolv Paternoster och Avemaria i kyrkans kor. På så sätt införlivades patienten i en vårdgemenskap av ömsesidigt förbindande relationsmönster med olika förpliktelser som ytterst strukturerades av den religiösa idévärlden.³⁵⁶ Såväl vårdgemenskapen som den enskildas identitet bestämdes och danades i ett intimt sammanhang av religiösa förebilder som Kristus, Jungfru Maria, helgonen och apostlarna.³⁵⁷ Kyrkobesök och vistelse inför altaret torde därför ha haft innebörden av ett andligt möte med dessa idealfigurer som visades i altarskåpets bildsvit. Som en av ”*martyres Sancti Antonii*” (Sankt Antonius martyrer) fick patienten bli delaktig i antoniternas tradition med värdiga förebilder. I tjänsten som bärare av lidandets vittnesbörd inlemmades han eller hon i ett helhetssammanhang som konstituerades av ett stort helgons dignitet och en martyrs mod.

I det följande tolkas altarskåpets bildsvit som en inbjudan till den fiktiva patienten att bevittna och delta i ett ”lidandets drama” i tre akter.³⁵⁸ Det är ett bildrama som eftersträvar att

353 Gurevitj 1997, 23, 255–256.

354 Hauym 1993, 38; Spath 1997, 340.

355 Högaltaret låg i kyrkans slutna kor men bl.a. Hayum (1993, 28) påpekar att med tanke på alterskåpsmålningarnas enorma storlek torde målningarna ha varit synliga även för dem som vistades utanför koret.

356 Livet i klostergemenskapen var naturligtvis inte helt konfliktfritt. Mislewski (1981, 609–612) beskriver bl.a. strikta förhållningsregler för kvinnliga och manliga klosterboende med åtföljande straffåtgärder vid regelbrott.

357 Jfr Hauym 1993; jfr Kupfer 2003; jfr Henderson 2005.

358 Angående ”lidandets drama” se s.56. Angående rekonstruktion av ursprungskontext och hypotetisk patient se s.72–73, 77.

åskådliggöra svar på frågor om lidandets mening och avtäcka gestaltningar av vårdande och helande dimensioner, som sträcker sig fram från bildens imaginära värld mot realvärlden. I takt med öppnanden av altarskåpets dörrar iscensätter bildprogrammets frälsningshistoriska allegori ett överhistoriskt makrokosmiskt lidandedrama i stora mått. Samtidigt finner bildscenen sin mikrokosmiska analogi i den lidande åskådarens personliga drama.

Utgående från Gadamers hermeneutiska bilduppfattning och Rossholm Lagerlöfs performativa tolkningsteori sker tolkningen som om konstverket implicerade den presumtiva betraktaren.³⁵⁹ De gestaltade personerna och händelserna i bilden styr tolkningen genom att erbjuda till olika åskådarpositioner: först som ett ögonvittne inför vars ögon scener från frälsningshistoriens ”stora berättelse” utspelas. Från denna position som åskådare till ett narrativt händelseförlopp tas steget till aktörsposition, vilken innebär att åskådaren har tagit emot bildsceneriets uppmaning att blir deltagare i själva handlingen. Ytterligare en inlevelsennivå i tolkningen, och kanske den djupaste, gestaltas som möjligheten till ett direkt kontemplativt möte, ansikte mot ansikte med det heliga. Det är en nivå av medeltidens religiösa bildförståelse där en *hagioskopisk*, heligseende³⁶⁰ blick blir verksam. Det är ett möte som i enlighet med Hårdelin kan benämnas som ett möte på ”mysterieteologiskt” meningsplan.³⁶¹

Vid altaret – den första akten i lidandets drama

Den första akten tar sin början vid högaltaret. *Infirmantens*, den intagna patientens, väg går från väst genom det långsträckta kyrkorummet till öst mot sanctuarium.³⁶² Kyrkorummets heliga scenografi kulminerar i åskådan av huvudaltaret som kommer högtidligt till synes i kyrkosalens bortre del.³⁶³ Altaret är utställt på korets upphöjda scen och badar i ett ljushav som strömmar in genom de ädelstenslikt färgade glasfönstren. Det majestätiska altarskåpet med de slutna dörrarnas korsfästelsescen i mitten och helgonen Antonius och Sebastian på flyglarna präglar stämningen helt. Omgärdad av den liturgiska sången, av rökelsens doft och i vaxljusens mjuka belysning iscensätter altarskåpets ikonografi det heliga inför den lidande åskådarens ögon.³⁶⁴

359 Rossholm Lagerlöf 2007, 19–20.

360 Jørgensen 2007, 71–96.

361 Termen mysterieteologi kommer från konsthistorikern och teologen Hårdelin (2003).

362 *Infirmant*, lat. *infirmus*, sjuk, svag, var benämningen för en patient under medeltiden. Jfr härledning *infirmarium* och *domus infirmorum*, sjuksal och sjukhus (Schels 2002).

Den östliga blickriktningen mot altaret och uppstigande sol skapade en symbolisk analogi av frälsningen, som i den medeltida föreställningen också kom från öster med den återkommande Kristus (Hauym 1993; jfr Spath 1997).

363 Som tidigare framgått känner man inte exakt till altarskåpets ursprungliga konstruktion. Likså har själva klosterkyrkan i Isenheim gått förlorad. På basis av Spaths (1991, 1997) forskning har Sieger gjort ett försök till rekonstruktion av det ursprungliga altarskåpet i antonitkyrkan. Tillgänglig: <http://www.joerg-sieger.de/isenheim.htm> Refererad 8.8.2007.

364 Jørgensen (2004, 169–171) talar om kyrkorummets heliga scenografi. Han framför en hypotes om det medeltida kyrkorummet som ram för den visuella upplevelsen. Den medeltida betraktaren kan ha utvecklat en särskild kristen visualitet, en ’helig blick’ eller en synmodus som synliggör det osynliga.

I kraft av sin uppgift att framställa det heligas immanens i rummet tilltvingar sig altaret åskådarens odelade uppmärksamhet. Hur nära denna Golgatascen kom den sjuka kanske sängliggande patienten och hans eller hennes vårdare vet man inte med säkerhet. Även om avståndet kan ha varit relativt långt kan man sluta sig till att åskådarna måste ha fått en utomordentlig rumsillusion. Som Hauym påpekar finns det inte någon förmedlande övergång mellan händelserna i bilden och åskådaren, mellan lidandets imaginära rum och rummet utanför där den konkret lidande patienten befinner sig. Åskådaren ställs direkt inför det mest centrala, Frälsaren på korset i dödsögonblicket.³⁶⁵

Golgatascen – scenografi av lidandets rum

Altarskåpets slutna stadium visar i mitten en Golgataframställning med bara ett fåtal personer närvarande och med en koncentration kring det heligaste (Bild 8). Mot den nattsvarta bakgrunden reser sig det grovhuggna korset i mitten. Aktörerna i scenen är klart belysta med ett ljus vars källa tycks komma från ingenstans. Bilden av den korsfäste förkrossade Människosonen träder fram emot åskådaren i all sin brutalitet. Grova spikar genomborrar de krampaktigt utspärrade händerna och armarna är utsträckta till det yttersta. Huvudet hänger ned mot bröstet under den kraftiga törnekronan. Smärtrynkorna på pannan skall snart slätas ut och döds kampen vara över. Jesus grönbleka och redan av döden märkta kropp är översållad med sår och bulnader – märken som liknar patientens egen sjukdomshärjade kropp. Taggarna efter gisslet sitter kvar. Mitt i denna förnedring och förkrosselse dröjer ändå ett ödmjukt skimmer i den korsfästes ansikte. Allt är tystnad i detta ögonblick då Kristus ger upp andan (Bild 9).³⁶⁶

Till vänster om korset står en djupt sörjande grupp av anhöriga. Den dödsbleka och helt i vitt klädda Madonnan har händerna hoptryckta i en sista vädjan. Med förtvivlan och sorg i ansiktet står lärjungen Johannes och håller om den sörjande Modern. Nedanför korset sträcker sig den knäböjande Maria från Magdala mot sin Herre i en förtvivlad gest. Bredvid henne står ett smörjelsekar. Är det olja för den sista smörjelsen? Eller kanske en antydning om antoniternas erkända botemedel ”antoniussalvan”?³⁶⁷

Jesu korsfästelse var i realhistorisk mening en officiell händelse med romerska ämbetsmän, soldater och folk på plats. Såsom i sina andra framställningar av korsfästelsemotiv har Grünewald här skildrat Golgatas scenen med endast ett fåtal nära personer i en stämning av stark sorg och försakelse.³⁶⁸ Kanske kan detta tas som indicium på tematisk förbindelse mellan altarmålningens ikonografi och klostrets vårdkontext. De närmaste anhöriga och vänner som uttrycker sorg, förtvivlad vädjan och sökande efter stöd hos varandra, kanske iscensätter något av dåtida

365 Richter 1979, 211; Hauym 1993.

366 Richter 1979, 212; Medicinhistoriker Bauer (1973) har i Jesu härjade kropp velat se samma slags sjukdomstecken som hos patienter med antoniuseld.

367 Clementz 1995.

368 Jfr Hauym 1993.

vårdens konkreta vardag – speglingar av en situation som anhöriga till svårt sjuka eller döende patienter själv befann sig i.

Korsfästelsebilder, som visar starka känslor och med få huvudpersoner närvarande, blev vanliga under senmedeltiden. Från den tidiga medeltidens formalistiska framställningar, som oftast visar den korsfäste som *Christus Victor*, segraren, omgiven med grupper av människor, gick utvecklingen i riktning mot uppvisande av enskilda individer och mer nyanserade känslouttryck. Från ca 900-talet och framåt börjar den korsfäste visas som *Christus Patiens*, den lidande människosonen. Den enskilda personen börjar framträda i sin egenart i stället för med kollektiva uttryck. Korset står inte längre som symbol för kraft och makt utan som symbol för lidande.³⁶⁹ Från 1200-talets andra hälft framåt blir den lidande Jesus som ”smärtomannen” ett ofta förekommande ikonografiskt tema i tavel- och freskomålningar.³⁷⁰ I Grünewalds Golgatascen får åskådaren bevittna det karitativa temat, lidande och medlidande, samtidigt som bilden avspeglar den senmedeltida kulturens begynnande individualisering.

Till höger om korset visas ett egendomligt transcendent skeende (Bild 10). Det tycks medvetet framstå i stark kontrast till den vänstra sidans immanenta sörjande gestalter. Här står Johannes Döparen helt ohistoriskt och vid hans fötter står ett offerlamm som låter sitt blod rinna ner i en kalk. Det finns ingen sorg eller klagan i ansiktet hos mannen som bredbent och barfota står iklädd en lysande röd kamelhårsfodrad mantel. Lugn och klar i blicken och med säkerhet i hållningen pekar han på den korsfäste, medan han i andra handen håller det uppslagna Nya testamentet. Meningen med denna gest förtydligas av den latinska texten ovanför hans böjda arm. Citatet är hämtat från Joh. 3:30: *Illum oportet crescere, me autem minui* (Det är såsom sig bör, att Han växer till och att jag förminskas).³⁷¹

I de traditionella konsthistoriska och teologiska tolkningarna³⁷² beskrivs Golgataframställningen som illustrationer till bibeltexter. Som bildscen av den skrivna bibelhistorien kan den uppfattas i kateketisk mening som *Biblia pauperum*, de läsokunnigas bibel, som undervisar om den kristna frälsningshistorien och tros läran. Bildscenen förkroppsligar Bibelns profetia om människans frälsning genom Kristi offerdöd. Att den historiskt döde Johannes Döparen uppträder just med dessa bibelord har bl.a. av Hauym tolkats hänvisa till dopets sakrament.³⁷³ Denna typ av interpretation äger rum på en högikonografisk och allmängiltig nivå i överensstämmelse med biblisk texttolkning.

I enlighet med Härdelins³⁷⁴ mysterieteologiska synsätt kan en fördjupad interpretation på den symboliska nivån eftersträvas. Härdelin kallar medeltidens heliga bilder för genomskinliga

369 Hauym 1993, 37.

370 Henderson 2005, 29–57, 37.

371 Bibeln, Nya testamentet 1959 [1917], 140; jfr Hauym 1993, 79.

372 Hauym 1993; Marquard 1996; Spath 1997.

373 Jfr Hauym (1993, 89–93) som har tagit intryck av Grünewalds starka kontraster mellan ljus och mörker. Hon associerar ljusspelet med Augustinus texter om solljusets ökning fram till sommarsolståndet minskning fram till vintersolståndet, vilka motsvarar Johannes döparens och Jesus födelsetider.

374 Härdelin 2003.

tecken, som yttersidor av fördolda inre mysterier, vilka vill iscensätta och levandegöra samma mysterieteologi som fanns i dåtidens liturgi. I enlighet med Härdelins tankemönster kan bildsceneriet i Grünewalds altarskåp antas ha ingått som en integrerad beståndsdel i det liturgiska meningssammanhanget i syfte att åstadkomma ett möte på ett mysterieteologiskt meningsplan. Det är en meningsbärande inlevelse- och förståelsenivå där förflutenhet blir presens. Där blir det som de liturgiska sångerna och bönera så ofta upprepar till ett *hodie* – ett idag. Det är inte fråga om enbart en yttre historia och dess intellektuella memorering. I trons sakramentala mysterier förvandlas historien till levande och verksam närvaro.³⁷⁵

Vad innebär då ”närvaro” för en existentiellt lidande, en svårt sjuk och kanske en döende människa som möter altarskåpets bildvärld i ett liturgiskt eller kanske till och med i en sista smörjelsens sakramentala sammanhang? Vad sker i mötet mellan den mörka korsfästelsescenen och den lidande patienten som lever i ett existentiellt mörker – i en tillvaro där enheten av kropp och själ hotar sönderfalla? Vilka vägar vandrar patientens inlevelse i bildvärlden mot ett fördjupat meningsplan?

Tolkningen kan gestaltas utifrån samspel mellan och det hög- och lågikonografiska meningskapandet, där lågikonografien styr den imaginära förflyttningen in i bilden. Den högikonografiska textbundna betydelseförmedlingen orienterar åskådaren intellektuellt i den kristna traditionens centrala berättelse. Jesu korsfästelse, den avgörande vändpunkten i den kristna frälsningshistorien, utgör här det identifikationsområde varifrån mening kan aktualiseras och sammanflätas med patientens egen livssituation. De lågikonografiska innebörderna verkar genom bildfigurernas gester, miner och blickar. De fungerar som navigationshjälp mot en underliggande, mer kroppsrelaterad erfarenhet vid iscensättningen av bildens performativa mening.

Avgrunden - den existentiella gränserfarenheten

Förmodligen mötte patienten dagligen den stora korsfästelsescenen vid mässan.³⁷⁶ Den liturgiska sången och bönen suggestiva upprepande och, som ordenshistoriker Mischlewski framhåller, åsynen av den mörka och smärtandande Golgatascenen måste gång efter gång ha inpräglats allt djupare i patienten.³⁷⁷ Genom målningarnas enorma storlek och mörka djup skingras gränsen mellan det konkreta och det imaginära rummet. Beträktaren blir direkt inviterad att bevittna händelseförloppet. Den imaginära bildverkligheten drar åskådaren in till sig genom att med sin ontologiska styrka få ’betyda’ att sammanfalla med ’vara’. Bildens händelser kallar åskådaren till ögonvittne, och ännu längre än så: till deltagande i händelserna, från åskådandet till erfandet av den konkreta situationen. Nedstigandet på det mysterieteologiska meningsplanet börjar genom *Imitatio Christi*, Kristi efterföljd.³⁷⁸

375 Härdelin (2003, 129–130) menar att i de rent historiebaserade tolkningarna av kyrkokonsten fattas det viktigaste, nämligen: ”den ständiga och överhistoriska närvaron av det förflutna i de kyrkliga mysterierna”.

376 Habenicht 1999, 150–156.

377 Mischlewski 1973.

378 Jfr Härdelin 1996.

Johannes Döparens klara blick och pekande finger riktas mot den korsfäste (bild 10). Hans hållning är samtidigt vänd något framåt som om han skulle uppmana åskådaren att orädd och aktivt realisera Kristi efterföljd – att paradoxalt mitt i det egna lidandet låta den korsfäste Jesus lidande sammanfalla med det fruktansvärda egna lidandet, att från sitt eget dunkel tillåta sig att falla ner i ett ännu större mörker. Den korsfästes lidande och död skall konkret ta gestalt i den åskådandes egna lemmar.

En spänning mellan de rödglödande bokstävernas uppmaning att förminska sig själv och den drabbades kamp att hålla fast i sitt sönderfallande själv uppstår. Det högikonografiska, i form av bibelkunskap, förkunnar att det är mänsklighetens frälsare som man ser på korset, medan det lågikonografiska förmedlar mörkrets hotande stämning om kroppslig förintelse. Spänningen i lidandekampen förstärks genom att händelser i bildrummet paradoxalt växlar från ångest och smärta till trygghet och säkerhet. Det högikonografiska talar, utan rädsla eller tvekan, i klartext om för åskådaren vad som skall göras. Jesu härjade kropp, hans av smärta genomborrade krampande händer och det rinnande röda blodet visar däremot vad det innebär att konkretisera uppmaningen. Den blodröda manteln och även det blodröda bibelcitaten aktiverar i färg upplevelsen av det fruktansvärda. Med klarhet i blicken och med en övertydlig gest uppmanar Johannes Döparen åskådaren att modigt träda in i scenen och följa efter in i lidandet. Det lilla lammet tar samma uppvisande posé som Johannes Döparen. Med sin öppna och barnsliga hållning visar lammet en absolut tillit, villkoret för det frivilliga offerandet. Genom att frivilligt försaka sig själv, förblöda i sitt blod, iscensätter lammet blodets sakramentala mysterium.

Vad sker när mörkret förtätas och den lidande glider in mot Golgatas avgrund? Vad innebär en imaginär förflyttning in i bildvärlden för den lidande patienten som i dagar och nätter, veckor och kanske månader, dagligen har levt sig in i och lyssnat på Golgatas scenens ljudlösa bildspråk?

Vad sker i ögonblicket där den yttre bilden som föreställande verklighet plötsligt förenar sig med den inre verkligheten hos den lidande människan?

I ögonblicket då det egna lidandets mörker förenar sig med Golgatas scenens mörker glider människan mot en gräns. Den korsfäste Jesus och den underliggande predella-bilden av hans döda kropp åskådliggör lidande och död i all sin realitet. Det är en visuell bekräftelse som tvingar till erkännande av det fruktansvärda – en uppmaning att, likt lammet som förblöder frivilligt, gå in i den pågående offerhandlingen som leder till den egna kroppens död. Vid denna gräns hörs ett ljudlöst rop om att ta emot och bejaka lidande och förkrosselse.³⁷⁹ Den lidande människan står där i en existentiell nakenhet, ansikte mot ansikte med döden.

379 Den medeltida människan tolkade sin värld i ljuset av en skapelsegiven livsförtäelse. Den torde ha gett större möjligheter att bejaka lidandet i en gränssituation än dagens rationella och, som Rehnsfeldt (1999, 132) hävdar, av nihilism dominerade livsförståelse.

Unio mystica – förvandling och helande genom offrande

I föreningen med Golgatascenens universella drama dras den lidande åskådaren in i ”den dunkla natten”. En ”dionysisk” stråle av mörker genomborrar själen och den bottenlösa avgrunden öppnar sig.³⁸⁰

Men... det är en paradoxal avgrund, ett djup som mystikern och dominikanerprästen Johannes Tauler (1300–1361) talar om.³⁸¹ Det mörker som den lidande faller in i är inte nutidsmänniskans nihilistiska ”tomma intet” utan tvärtom, det är ett paradoxalt bländande mörker vars botten öppnar sig i ett ljus – det ”uppfyllda något”, som är ett nytt livgivande sammanhang.³⁸² Dolt i det genom korsfästelsen fördubblade lidandet finns ett löfte om förvandling. Orden ”att Han skall växa till och att jag förminskas” realiserar en genomgripande förvandling i *Imitatio Christi* som kulminerar i deltagandet i Kristi offerhandling. Offrandet döljer ett Janusansikte som kan förvandla förkrosselse och försakelse till försoning och helande.³⁸³ En transformation som i det yttersta passerar genom dödens port in i transsubstantionens glans och härlighet.

Golgataframställningen iscensätter den mening som säkerligen redan fanns i den medeltida människans livsförståelse på ett mycket mer konkret sätt än hos dagens människa. I Kristus hade Guds förvandling till kött fullbordats, och genom Kristi offergärning förmedlas Guds kärlek till människan även i hennes fruktansvärda lidande. Det som hos den lidande människan uppmanas att ”växa till” är ”Kärleken” som besestrar döden. Scenen av det frivilliga offrandets mysterium inbjuder den lidande åskådaren, att genom *Imitatio Christi*, bli delaktig i sårbarhet och allmakt i en och samma lekamen.

Avgrunden som öppnar sig när människan fruktar att förlora sitt ’jag’ är i själva verket den universella Kärlekens allomfattande famn, där en *unio mystica* (en mystisk förening med Gud) äger rum. Den offrande invigs till en förening med det ’Högsta Goda’ i ett strålande mörker som krossar sig själv och avslöjar ljuset i motsatsernas *coincidentia* (samgående).³⁸⁴

Tolkat i ovangiven riktning utgående från den medeltida kristna mystikens skapelsegivna livsförståelse, innebär mötet med Golgatascenen en transcendental rörelse, som låter den lidande människan leva i mysteriet, dvs. leva i förhållande till det okända, tills dess det okända är fullbordat, tills dess att dödens mörker förvandlats till hoppets ljus.³⁸⁵ I mötet med korsfästelsescenens imaginära verklighet, i Kristi lidande, får den enskilda människans lidande ett santvarandes ontologiska status och bekräftelse. Den singulara erfarenheten av lidande

380 Johnston 1994, 125–126.

381 Jfr Wrede, 1974.

382 Den medeltida mystikern Heinrich Suso (ca 1300–1366) beskriver den mystiska upplevelsen med hjälp av metaforen bländande mörker (Hof 2000, 239; Suso 1987).

383 Jfr Helin (2001) som åskådliggör offrandebegreppets motsatta innebörder med hjälp av metaforen Janusansikte i en hermeneutisk begreppsanalys.

384 Jfr Wrede 1974; jfr Helander (1999) som beskriver teologen och mystikern Nicolaus Cusanus’ (1401–1464) tankemönster om enheten i mångfalden och om *coincidentia oppositorum* motsatsernas samgående i Guds gränslösa enhet.

385 Jfr Rehnsfeldt 1999, 132.

förflyttas upp till Golgatas scenens universella drama och en öppning skärs upp i lidandets isolering. När lidandet erkänns och bekräftas kan den andra akten i ”lidandets drama” börja.³⁸⁶

Altarskåpets dörrar öppnas – den andra akten i lidandets drama

Den andra akten i ”lidandets drama” innebär att få ha tid och rum att lida.³⁸⁷ En förutsättning är att lidandet blivit erkänt och att patienten i någon mening haft möjligheter att acceptera sitt lidande. I det existentiella lidandets mörker befinner sig människan ofta utanför den rationella livsförståelsen men inte nödvändigtvis utanför den relationella. En autentisk vårdrelation som betingelse för att kunna bejaka sitt lidande kan hävdas i enlighet med bl.a. Rehnsfeldts³⁸⁸ forskning. Urbilden av en vårdande relation kan man finna i mor–barnrelationen.³⁸⁹ Samma urbild finns i kristendomens idévärld där Guds moder Maria och Jesusbarnet har inspirerat till otaliga mästerverk i medeltidens och renässansens konst.

I det följande ges först en ikonografisk beskrivning av *Änglaksert och Madonna med barn* som visas i den mellersta scenen i altarskåpets andra visning (Bild 11). Därefter tolkas samma scen som gestaltning av ett vårdande rum omkring den lidande patienten. I vårdvetenskaplig mening gestaltas det vårdande rummet inte enbart som ett fysiskt rum. Snarare skapas det genom ”en vårdande akt” som ur gemenskapens famn vidgas till en helande rymd.³⁹⁰

Änglaksert och Madonna med barn – scenografi av vårdandets rum

När altarskåpets dörrar förs åt sidan öppnas en värld av sprakande kolorit. Här i altarskåpets andra visning (Bild 11) kontrasteras en ljusets och färgernas symfoni mot vardagssidans tunga och mörka korsfästelsemotiv.³⁹¹ I en muromgärdad slutna trädgård, en *hortus conclusus*, med röda rosor och fikonträdd sitter Maria, Guds jungfruliga moder, i lysande vacker klädnad med Jesusbarnet i famnen.³⁹² Barnet leker med moderns radband. Mitt på golvet står en stor tvättbalja i trä, halvt övertäckt med ett rent badlakan. Den har vanligtvis tolkats som ingrediens för Jesu födelse scenen och symbol för dopets sakrament.³⁹³ Bredvid står ett vackert ornamenterat nattkärl. På tempeltrappan bakom tvättbaljan står en glaskaraff med antoniusvin, kanske inne-

386 Eriksson 1993.

387 Eriksson 1993.

388 Rehnsfeldt (1999,174–177) beskriver lidandets kamp som ett livsavgörande skeende där det outhärdliga lidandet hotar att uppsluka människan i ett livsförståelsemörker – i ett döende. I mörkrets förgård förs den lidande in till en gränssituation, en brytpunkt där begäret efter ett existentiellt vårdandemöte aktiveras. Den lidande begär att bli bekräftad i sitt lidandes drama. I kraft av den på ontologiskt plan upplevda interdependensen mellan patient och vårdare kan möjligheten öppnas för den lidande att bejaka sitt lidande.

389 Jfr Eriksson 1986.

390 Den ”vårdande akten” beskrivs på se s.54.

391 Altarskåpets dörrar öppnades antagligen endast några gånger under året, vid stora festdagar som påsken och Mariadagen (Habenicht 1999; Hauym 1993).

392 Richter 1979, 237. Bilder av Jungfru Maria sittande i en slutna trädgård var vanligt förekommande under medeltiden. Den slutna trädgårdens *hortus conclusus*-symbolik går tillbaka till höga visan 4:12 i Bibel.

Röda rosor var ett av viktigaste symbol för Jungfru Marias kärleks- och oskuldsfullhet. Hon kallades t.ex., ”Rosen utan törn” (Richter 1979, 239).

393 Haum 1993, 114–115.

hållande läkeörter.³⁹⁴ En renbäddad vagga står iordninggjord nedanför tempeltrappan. Marias praktklädsel, den burgundiska överhöghetens kvinnodräkt, står i skarp kontrast till barnets trasiga tygskynke.³⁹⁵ Både modern och barnet har genomskinliga gyllene glorioer omkring sina huvuden. Barnets och moderns blickar möts. Denna högra sida av scenen där man framför sig ser modern och barnet, liksom de olika föremålen för konkret vård, inger en realistisk känsla i kontrast till bildens vänstra sida. I mitten av bilden är ett mörkt förhänge draget åt sidan. En scen med överjordiska varelser kommer till synes. I ett vackert tempel med lysande röd baldakin och sengotikens gyllene utsmyckningar håller en märklig änglaskara konsert. Fromheten och vördnaden förenas i en stämning av barnslig glädje och jubel. Kanske sjunger änglarna av de saligas glädje: *gloria in excelsis Deo* (ära vare Gud i höjden).³⁹⁶ Färgsymfonin i änglakonserten ger en känsla av levande musik. På tabernaklets tröskel står en liten ljusgestalt. Hon är den alltigenom förändligade himmelska Maria, *Maria aeterna* – Maria från evigheten. Hennes ansikte är självlysande liksom den enorma gloria som strålar runt hennes huvud.³⁹⁷ Kanske inbjuder de flammande eldslågorna kring hennes huvud åskådaren att bli vittne till *amor fervore*, den brinnande Gudskärleken.³⁹⁸

Längst inne i templet står ett grönbefjädrat musicerande ängel som har gett upphov till många tolkningar. Man har bl.a. förslagit fågeldjuret *Caladrius*. I *Physiologus*,³⁹⁹ en egyptisk-grekisk skrift från 370-talet som fick stor spridning som folkbok under medeltiden, berättas om denna figur:

Vänder Caladrius bort huvudet dör den sjuke. Tittar fågelmannen på den sjuke, så suger han sedan ut sjukdomen, och flyger ut i solen och under solflykten tränger den utsugna sjukdomen ut som svett droppar, och den sjuke tillfrisknar.

Fågelmannen kan symbolisera också Kristus.⁴⁰⁰ Det lilla templets inre är fyllt av glorieförsedda små änglaväsen och allra högst upp i den klarblåa himlen sitter den lysande Gud Fader själv med spira och jordklot. Genom Guds förkroppsligade gyllene ljus sammanflätas alla figurer i scenen i en för det medeltida tänkandet karaktäristisk kedja av analogiskt tänkande (*analogia entis*).⁴⁰¹ På så sätt binds alla händelser och varelser samman, inklusive betraktaren, till en gemensam delaktighet i det Högsta Goda.

Den vårdande dimensionen i bilden av Madonna och barn

Vilken innebörd kan denna färgsprakande mor–barnscen ha haft för en lidande patient? Som symbolisk gestaltning av en vårdande relation tycks bildrummet inbjuda patienten att stiga in

394 Man har kunnat identifiera flera medeltida läkeörter i altarskåpets innersta sidoflygel med helgonen Paulus och Antonius, vilket förstärkt hypotesen att Isenheims altarskåpsbilder haft betydelse vid vården av sjuka (Hauym 1993, 23–24).

395 Hauym 1993, 41–42, 114.

396 *gloria in excelsis Deo* eller *gloria maior* är grekorianisk körsång som ingick i mässan under medeltiden (Aikio 1997, 240).

397 Richter 1979, 243.

398 Jfr Seppänen 1967.

399 Curley 1979

400 Richter 1978, 246.

401 Jfr Montagnes 2004.

i ett vårdande rum där han eller hon omfamnas av en kravlös kärlek och omsorg. Det centrala som fångar betraktarens blick är förhållandet mellan Jungfru Maria och Jesusbarnet. Blickriktningen styrs av de musicerande änglarnas blickar, den himmelska Mariafigurens bedjande händer och själva det gyllene Gudsljuset som alla sammanstrålar vid Moder Maria och Jesusbarnet (bild 12).

Modern håller varsamt i barnet, som någonting oerhört värdefullt och dyrbart. Ansiktena är nära varandra, omslutna av en atmosfär av ömhet och kärlek. Blickarna förenar sig till en bro av tillit och trygghet. I utstrålningen av värme, i ansiktenas och blickarnas närhet till varandra och moderns fullständiga tilläggen i sitt barn visas en innerlig gemenskap – ett vårdandets inre rum som andas rosendoft och glädje. Det stabila golvet med stenplattor och den muromgärdade trädgården bygger upp de materiella väggarna omkring ”den vårdande akten” – en rumslighet som fylls av förbörens och änglakonsertens toner.

Madonnans omfångsrika vecklagda kjol stärker tryggheten genom att inge känslan av att vara omhöljd. Jungfru Maria var som bekant den katolska medeltidens stora ”skyddsmantelmadonna”. Hennes betydelse som undergörare och beskyddarinna mot antoniuselden var särskilt i Elsassområdet störst under högmedeltiden. Närmare senmedeltiden blev Jungfru Maria utkonkurrerad av den helige Antonius, men Grünewalds ikonografi låter oss ana att hon ännu åtminstone i Isenheim tillmättes stor betydelse.⁴⁰² Denna typ av intima relationer och obeslöjad sensualitet i framställningarna av Maria och Jesusbarn tillhörde under medeltiden den privata sfären, vilket kanske också är orsaken till att det finns så lite dokument om det konkreta vårdandet av såväl barn som sjuka.⁴⁰³ Att modern och barnet ser på varandra, börjar förekomma under högmedeltiden och blir sedan vanligare i de senmedeltida Jungfru Maria och Jesusbarn-framställningarna. Under tidig medeltid möter man typiskt den tronande eller den stående Madonnan. Jungfru Maria som kyrkans personifikation uppenbarar sig i överjordisk upphöjdhet framför den tillbedjande romersk-katolska mänskligheten oftast i en *en-face*-ställning (rakt framifrån) och med utslätad mimik. Barnet, sittande i Madonnans famn, är lika ceremoniöst vänd mot åskådaren i dessa högkyrkliga framställningar.⁴⁰⁴ Den kyrkliga representationsbildens majestätiska och otillgängliga hållning förvandlas successivt till en mera vardaglig intim idyll med en lågsittande Madonna som är helt sysselsatt med sitt barn. Under 1200-talet börjar den gotiska Madonnan att le och att amma sitt barn. Jungfru Maria visas som en yngre kvinna som med ömt kisande blick betraktar sitt barn. Också Jesusbarnet börjar mer och mer likna ett vanligt människobarn som leker i moderns knä.⁴⁰⁵

402 Signori 1990, 71–78. Luther fördömde Maria-dyrkan som mänsklighetens skyddarinna och förmedlare, Maria mediatrice. Från och med 1600-talet började den katolska bildkonsten att förstöras och sättas undan också i den finska evangeliska kyrkan. Trots det fortsatte de konventionella katolska maria-framställningarna att leva i den lutherska miljön, vilket enligt Pirinen (1996 73–91. 2000) antyder att de traditionella katolska symbolkoderna övergick kyrkornas konfessionsgränser.

403 Jfr Losman (1996, 29) som framhåller att medeltidens syn på vad som tillhör den privata sfären och vad som tillhör det offentliga livet inte var detsamma som vår. Vården som i dag är en offentlig angelägenhet för samhället tillhörde mestadels privatsfären, medan t.ex. äktenskap och sexuella relationer tillhörde snarare den offentliga sfären under medeltiden.

404 Tikkanen 1916.

405 Tikkanen 1916, 14, 39–41, bild 28.

Det är kanske ingen tillfällighet att det karitativa vårdandet utvecklas i den klosterliga sjukvårdens praxis under samma tid som Jungfru Maria- och Jesusbarn-framställningarna gradvis ändrar karaktär. I jungfru Marias gestalt sammanfaller den moderliga och den karitativt vårdande hållningen. Den moderliga kärleken symboliserar samtidigt den fysiska barnafödelsen och den andliga pånyttfödelsen.⁴⁰⁶ Så kallas hon också i senmedeltidens franska bönböcker *doulce dame de misericorde, mere de pitié*. (barmhärtighetens ljuva härskarinna, medlidandets moder).⁴⁰⁷ Jungfru Maria har av många historieforskare setts som idealbild och identifikationsobjekt för medeltidens kvinnor och mödrar.⁴⁰⁸ Det är nog ingen övertolkning att även räkna henne som förebild för medeltida vårdare. Antas kan i varje fall att den kyrkliga bildkonsten varit delaktig vid skapandet av en ny form av karitativ syn- hörsel- tanke- och känsloförmåga som fick sina applikationer i medeltida vårdandets praxis.

Tidstypiskt för narrativa kyrkomålningar är att Jungfru Maria förekommer två gånger i bilden. Framställningen av den himmelska Maria i templet (Bild 13) kan tolkas som en modell av den utveckling som väntar en dygdig, ödmjuk och lydig kvinna. En ungdomlig försiktighet och ödmjukhet hos den unga Maria får sin fortsättning i en framtid, där hon står bland de gyllene pelarna i templet. Där visas hon som den flamkrönte himmelska drottningen, vars ansikte strålar av överjordisk skönhet och förinnerligad andlighet.⁴⁰⁹

Under senmedeltiden fick den bibliska symbolikens bildvärld allt mer spontana och vardagliga drag. Den stora badbaljan som fått en central plats mitt på bildens nedersta kant har, som framgått i det föregående, vanligtvis tolkats som ingrediens för Jesu födelsescen och dopets sakrament.⁴¹⁰ Sedd ur patient- och vårdperspektiv kan badbaljan gälla som ett specifikt attribut för vårdkontext. Baljan står inbjudande i åskådarens ögonhöjd på bar mark nedanför trappan, så att man med ett kliv skulle kunna ta sig in till den. Alla som sett Grünewalds stora konstverk i original kan intyga att bilden har en rent osmotisk verkan på betraktarens blick. Det är som om man sugts in till badbaljan med det vita rendoftande badlakanet. Tillsammans med den renbäddade vaggan ges här en antydning om rening och vila.

I den medeltida människans upplevelsevärld var den fysiska renheten nära associerad med den andliga renheten. Den smutsige uppfattades lätt som oren även i själslig och moralisk mening. Det kan tänkas att det inte endast var vattnets dopsymbolik med dess teologiska betydelse som var av vikt i antonitinerättningarna. En regelbunden tidsbestämd möjlighet till bad med varmt vatten och byte till av rena linnen torde ha varit av stor betydelse för patientens välbefinnande och även en bekräftelse på hans eller hennes värdighet. Vardagen i antoniternas sjukhus var förmodligen full av smutsiga och stinkande utsöndringar, inflammerade operationssår och gangrenösa sår som en följd av sjukdomen. Vårdarna måste kontinuerligt ha tvättat smutsiga och blodiga sårlinnen under en tid, då ingen ännu ens drömt om sterila

406 Andersson-Tuft 2006.

407 Tikkanen 1916, 36.

408 Signori 1990; Anderson-Tuft 2006.

409 Richter 1979, 243–244.

410 Hauym 1993.

engångs-utensilier i vården. En aning om hygiensituationen i dåtidens vårdverklighet kan man få av kardinal Jacques de Vitrys *Historia occidentalis* från 1200-talet, där han skriver att de som vårdar de hungrande, gråtande och eländiga fattiga och sjuka ”behöver en martyrs mod för att övervinna sin motvilja mot deras outhärdliga smuts och stinkande”.⁴¹¹

Den rikliga förekomsten av religiös konst var tidstypisk för senmedeltidens hospital och klostersjukhus.⁴¹² I sjuksalar liksom i sjukhuskyrkor fanns målningar och skulpturer men även traditionella vardagsföremål kunde vara vackert utformade och dekorerade med lokalt använda beskyddande och hälsobringande symboler som t.ex. vin- eller vattenkaraffen och nattkärlet som visas bredvid badbaljan i Madonna och barn-framställningen.⁴¹³ Dessa vardagliga föremål visar hur den religiösa symboliken applicerades på hela den klosterliga vårdens rumsliga design som ett etiskt signum – som en karitativ tillägnelse till sjuka och lidande patienter.⁴¹⁴

”Genom det synliga visas det osynliga”⁴¹⁵ – vårdande i närvaro av det överjordiska

Den senmedeltida religiositeten kännetecknas av ett stigande behov att synliggöra det osynliga, och inte endast synliggöra utan levandegöra det heliga.⁴¹⁶ Förhänget mellan Madonnan med barnet i famnen och änglakören har dragits åt sidan. Man kan fråga sig om inte Grünewald, eller uppdragsgivaren, med detta velat synliggöra något av det osynliga. Det är som om konstnären med änglakonsertens extatiska stämningar i det röda baldakin-templets gyllene glans vill avslöja härligheten bakom det beslöjade och skärpa vår hörsel för det ohörbara. Det utsmyckade templets gyllene skönhet ger kanske en föränning om det himmelska Jerusalem där Guds tempel skall skänkas människorna, där ”Han skall avtorka alla tårar från deras ögon, och döden skall icke mera vara till, och ingen sorg eller klagan eller plåga skall vara mer” (Joh. 21:3–4).

Den religionssymboliska gestaltningen sträcker sig bortom det faktiska. Upplevelsen av det heligas närvaro som redan inleds med klosterkyrkans yttre arkitektur och inredning får nu sin fördjupning i mötet med de musicerande änglarna och med den himmelska Marias ljusbadande uppenbarelse. Den osynliga världen glider in och förenar sig med det sinnligt förnimbara synliga rummet i bilden. På vardagssidans korsfästelsebild iscensattes paradoxalt dialektiken mellan mod och fruktan som två samtidigt hållningar inför lidandet. I denna andra visnings ljusfyllda scen framställs den sinnligt observerbara föremålslika världen i kontrast mot en för sinnena osynlig värld.

Till vilken erfarenhet vill denna slags dialektik inbjuda en lidande, kanske döende, patient?

411 Mollat 1978, 95.

412 Jfr Ritzerfeld 2007.

413 Hauym 1993, 41–42.

414 Jfr Ritzerfeldt 2007, 213–218.

415 Gregor den stores (590–604) ord *Per visibilia invisibilia demonstramus* Aavitsland 2003, 62.

416 Jfr Jørgensen 2003, 2004.

En möjlig tolkning kunde vara att i synliggörande av det osynliga transcenderar patienten rummets och tidens gränser. Änglarnas sång synliggör den himmelska liturgin.⁴¹⁷ Från den synliggjorda framtiden som sträcker sig bortom döden, böljar hoppet i änglakonsertens toner. Med sina öppna och barnsliga ansiktsuttryck lockar änglarna till spel och lek. I leken över-skrider människan nuets realiteter och förvandlar sig till det kommande. Hoppet får en form att sträva emot. I änglarnas hyllning och jubel får den lidande åskådaren se en ljusglimt av sin framtid i all den överjordiska skönheten. Framställningen andas ödmjukhet, glädje och fröjd. Kanske överflödas här den lidande åskådaren av *Amor dulcis*, den ljuvliga och glädjefulla gudskärleken, som medeltidens mystiker beskrev i sina texter.⁴¹⁸ I den medeltida människans skapelsegivna livsförståelse utgjorde ett enskilt människoliv en liten narration inuti den stora berättelsen som fortsätter in i evigheten. I änglakonsertens toner överträdde den lidande människan rummets gränser och steg in i *Caritas perpetua*, Guds eviga kärlek.⁴¹⁹

Bilden av änglakonserten kan ses som ett ackompanjemang till mässan. Åsynen av den himmelska liturgin kan ha stärkt upplevelsen av den jordiska kyrkosången. Musikens och sångens välgörande och hälsobringande verkningar var vida kända och föremål för filosofiska reflektioner under medeltiden. *Musica aegrotos sanat*, ”musiken botar den sjuke”, fastlog Johannes Tinctoris (ca 1435–1511) i sin doktorsavhandling om musikens tjugo olika verkningar.⁴²⁰ För en patient som drabbats av antoniuselden eller redan blivit handikappad måste denna bildscen ha gett stor tröst och hopp. I samspel med sång och bön har den rentav kunnat verka smärtlindrande. Schroeder-Sheker⁴²¹ t.ex. antar att i Cluny kloster, i Frankrike, användes gregoriansk sång i lindrande och smärtstillande syfte. I gränssituationer, nära döden, kan musik med låga toner skapa en inre ro – ett mjukt djup som underlättar avskiljandet från livet.

Den andra visningens obeslöjade jubelstämning står i en kraftfull kontrast till det dunkla korsfästelsemotivet i altarskåpets slutna stadium. Detta kan jämföras med den lidande patientens situation att ”vara i lidande”, vilket innebär att pendla mellan ljus och mörker, mellan hopp och hopplöshet.⁴²² En pendling mellan ljus och mörker kan ha åstadkommit också genom ett öppnande och stängande av altarskåpets dörrar. En sådan växling mellan mörka och ljusa bildscener kan ha strukturerat och övat upp en speciell synförmåga för att se det heliga. En helig optik som möjliggjorde gränsöverskridande till hoppets land i brytpunkten mellan mörker och ljus. Kanske handlar det om en särskild kristen visualitet, en *hagioskopisk*, heligseende blick, som Jørgensen talar om.⁴²³ Redan under tidig medeltid utövades en kultisk rörelse mellan *velatio* (beslöjande) och *revelatio* (uppenbarelse, avslöjande) för att komma närmare trons hemlighetsfyllda mysterier. Under mässan skymdes sanctuariets, det allra heligastes område, av ett liturgiskt *velum* (slöja), ett förhänge eller en skärm framför koret. Avskärmningen och

417 Hammerstein 1990.

418 Jfr Geels 2000. Seppänen 1967.

419 Jfr Seppänen 1967.

420 Jfr Hauym 1993, 46–47.

421 Schroeder-Sheker 1994.

422 Eriksson 1993, 73–74.

423 Jørgensen 2003, 2004, 2007.

blickens fördunklande tjänade som förutsättning för avslöjande av en högre verklighet för den inre synen. Genom denna slags övning som gradvis utvecklas från tidig medeltids exklusiva betoning av en dunkel eller beslöjad glimt går utvecklingen mot en uppenbar syn av det heligas immanenta närvaro. Förhänget blev sedan ett vanligt förekommande motiv även i kyrkomålningarna.⁴²⁴

Förebild för medlidande

I Grünewalds ikonografi möter betraktaren Jesus i sin humaniserade närhet. I altarskåpets korsfästelsescen, som den mänskligt lidande, uppmanar han patienten att efterfölja honom i *imitatio Christi*. Här i scenen med Madonna och barn verkställs *caritatis officia*, kärleks-ämbetet. Det nakna och hjälplösa Jesusbarnet visas i famnen av en älskande moder. Det kan tolkas som en appell till medlidande, riktad till vårdaren. Scenen demonstrerar för vårdaren hur en vårdande akt skall gestaltas, och samtidigt bekräftar den för patienten hans eller hennes okränkbara värdighet. Jesusbarnet som symbolisk bild av patienten visar deras gemensamma attribut. Också patienten är som en naken och hjälplös varelse som behöver konkret ansyn och omsorg men på samma gång äger han eller hon den högsta digniteten. Ty till hans och hennes ära jublar änglarna och för dem ber den himmelska Maria förbön. I egenskap av *pauper Christi*, Kristi fattiga, kan man också i patientens *infirma* ansikte igenkänna Kristus. I all sin skyddslösa nakenhet påminner barnet på bilden om att i varje sårbart människobarn, och till och med i den oansenliga sjuklingen eller i den ringaktade krymplingen, finns en *imago Dei*, en Guds bild. Vid åsynen av det lilla Jesusbarnet igenkänner patienten sitt innersta heliga väsen och sin värdighet.

Bildens imaginativa verklighet åskådliggör hur patienten i den reella världen bör vårdas, hur patienten i sin synliga litenhet och hjälplöshet skall vårdas ömt, och samtidigt i sin osynliga storhet bemötas med helig vördnad och hyllning. Bildscenen inbjuder den medeltida vårdaren, en nunna eller munk, en volontär eller ickeläskunnig piggflicka, att öva sin inre synförmåga när det gäller att uppfatta ansiktets epifani. En blick som i sin nästas ansikte kan se uppenbarelse av evighet - en antydning om en högre verklighet som i Paulus spegelmetaforik:

nu se vi på ett dunkelt sätt såsom i en spegel men då skola vi se ansikte mot ansikte. Nu är min kunskap ett styckverk men då skall jag känna till fullo så som jag själv har blivit till fullo känd.⁴²⁵

En tolkning av ansiktsmetaforik i ovanbeskriven riktning visar det medeltida karitativa vårdandets etiska grund och förankring i tidens religiösa ontologi. Det är en ontologi som skapat ett kärleksspråk och narrativa och gränsöverskridande bilder av en verklighet vars fjärran viskningar den moderna människas sekulariserade själ har svårt att höra. Man kan ändå göra en tolkning att i likhet med det karitativa kärleksspråket hade den karitativa bildkonsten också ett högt kunskapsvärde. Den medeltida människan hade en stor benägenhet att förstå världen i symboler och metaforer, och inte minst en villighet att låta sig ledsagas av dem som edukativa

424 Jørgensen 2004, 173-180, 185, 2007, 85.

425 Paulus ord i Bibeln (1959) i första Korintbrevet kap 13:12.

och kunskapsbildande kategorier. De heliga bilderna tjänade inte endast som moralisk lärdom och etiska förebilder utan kunde utgöra även en modell för *fronesis*, praktisk visdom, i en tid då ingen egentlig vårdutbildning ännu fanns.

Den sakrala bildkonsten – en vårdande och helande tidstruktur i vårdens vardag

Klosterlivet hos antoniterna var strikt inordnat i en struktur som innebar en mängd bestämmande regler och statuter. Även sårvård, byte av sårlindor, utdelande av Antonius-vin med läkeörter och annat vardagligt vårdarbete borde ha krävt någon form av regelbunden tidsprecision. I en tid då ännu inga moderna klockor fanns, utformades gången i vardagens vårdpraxis i takt med klosterklockornas ringande och i växling mellan cykliskt upprepande av de kanoniska timmarna.⁴²⁶ Den hårt regelstyrda livsföringen kunde säkerligen orsaka konflikter, men också skapa en tidsupplevelse som är av helt annan kvalitativ natur än den lineära, av kvantitet och effektivitet bestämda tid, som dagens vårdarbete är inlemmat i.

Man kan fråga sig om inte åskådan av altarskåpsmålningarna, i samband med mässan och de kontemplativa bönestunderna, kunde skapa en balanserande rytm mellan vardag och ideal – en tidsstruktur där spänningen mellan tvång och frihet kunde komma i dynamisk rörelse genom att den regel- och åtgärdsbundna tidsupplevelsen avbröts av tidlösheten i det heligas närvaro. Kunde kanske förflyttningarna in i den imaginära bildverkligheten och de kontemplativa mötena med det heliga skapa en koreografi, som mitt i smärtans, plågans och klagans tumult kulminerar i språnget ut ur den tunga vardagen?

Ett religiöst föremål som getts central ställning i Madonna- och barnikonografin är radbandet. I det medeltida klosterlivet hade radbandet att göra såväl med den faktiska tidens ordning som med trons tidlösa mysterier. Radbandet kan tolkas som sakralt instrument, som både i möten med bildscenen och som ett konkret medel i mässopraxis bidrog till att organisera patienters och vårdares tidsupplevelse.

På bilden ser vi det lilla Jesubarnet lekande med ett radband. Omsluten av en ömhetsfull närhet i moder Marias famn har barnet i leken redan lärt sig att med ett skickligt pincettgrepp hålla i två av pärlorna i radbandet. Samtidigt finns det en påfallande motsättning i bilden. Barnets huvudhållning hänvisar till ett ganska nyfött barn som ännu inte själv orkar hålla sitt huvud uppe, medan fingerfärdigheten tyder på att barnet redan är i åtminstone sju–åtta månaders ålder. Visas här kanske en idealbild av en finmotorisk skicklighet, som resultat av trogen repetition av bön och meditation i trons mysterier? Radbandet kan ha gått som ett strukturmoment i ett helhetligt rehabiliteringsmönster i den perioperativa vården. Eftersom amputationer utfördes i klostret, är det också rimligt att anta, att det fanns patienter som måste träna upp sina motoriska färdigheter.

Användningen av radband hade just i slutet av 1400-talet blivit ett populärt hjälpmedel, när det gällde att organisera bönsens komplicerade förlopp. Men rosenkransbandet, som här kan-

⁴²⁶ Jfr Mischlewski 1973, 1981; Jfr Hauym 1993, 27-28.

ske visas, var inte enbart tänkt att fingras på som räkneredskap. Radbandet var och är fortfarande ett andaktsföremål för att meditera över kristna mysterier. Rosenkransens första tre pärlor uppvisar tro, hopp och kärlek.⁴²⁷ Genom imaginär förflyttning in i bildvärlden kunde den lidande patienten själv inkluderas i dessa frälsningshistoriska mysterier. Såsom det lilla barnet på bilden tillitsfullt lärt sig handskas med pärlorna, kan kanske också han eller hon, som den bedjande tillsamman med *Maria mediatrix*⁴²⁸ förbön, uppleva tillfrisknandets under eller få hopp om ett liv efter döden. På påskdagen anvisar Rosenkransens pärlor meditation över Kristi uppståndelse, ett slutmål då även patientens deformerade kropp i likhet med den korsfäste Jesus kan omformas till en ny lysande gestalt. Pärlornas symbolik kan ha fortplantats in i vårdens vardag och omslutit den in i en narrativ och kvalitativ tidsdimension. Genom regelbunden mässa, meditation med hjälp av radbandet och inlevelse i altarskåpets ikonografi kan ett narrativt förlopp med hälsobringande inre bilder ha skapats. Kanske iscensätter Madonna och barn-ikonografen här ”vårdandets idé” i form av lekande, lärande och själslig ansning och rening.⁴²⁹

Uppståndelse ett möte med hoppets ljus – den tredje akten i lidandets drama

På altarskåpets högra sidoflygel i den andra visningen öppnas scenen till den tredje och sista akten i ”lidandets drama”. Här leds människan till försoning och en ny gestaltning av lidandet blir möjlig. Genom försoning får det genomlevda lidandet en mening.⁴³⁰

I Kristi uppståndelses strålande ljussken viker Golgatas tunga mörker undan (Bild 14). All sorg och förtvivlan är borta. I en självvident utstrålning lyfter Kristus upp sina armar. Såren i händerna visar spår av det genomlevda lidandet, som nu blivit till martyriets vittnesmål i uppståndelsens sammanhang. Ljuset driver ut dunklet, när Kristus stiger upp i en överjordisk lätthet.⁴³¹ I bilden av uppståndelsen är ett ljusets mysterium förlagt. Ett transcendent sken, som kanske under en lång tid förberetts i patientens själ, uppvisas nu som ett svar på bönen. Kanske refereras här till biblisk ljus/mörker metaforik i Matteus 4:16: ”det folk som sitter i mörker skall se ett stort ljus, och för dem som bor i dödens land och skugga skall ett ljus gå upp”.

Via Isenheimaltarets bilddrama lyfts den medeltida *infirmanten* till ett större sammanhang. Det är ett direkt möte, där Kristi ansikte kommer emot den lidande människan från evigheten.

427 Rosenkransen eller rosenkransbönen är namnet på en meditativ bön som främst brukas inom Katolska kyrkan (Hauym 1993, 44).

428 Se s. 26.

429 Jfr Eriksson 1987a.

430 Eriksson 1993, 13–14.

431 Grünewalds bilder har lovprisats för sina lysande färger och för sin skönhet. Målningarnas stundom översvalande romantiska och frodiga färg- och formriktighet bör dock inte förstås endast som uttryck för tidens skönhetsideal eller uppvisande av naiva känslouttryck. Eco (1986, 5, 41) beskriver de medeltida estetikuppfattningarna som intelligibla, förnuftiga. Skönheten var en egenskap hos Gud. Skolastikernas metafysiska icke sinnliga skönhet gav upphov till teorier om den förnimbara skönhetens natur. Såväl Eco (1986, 41, 55, 57–58) som medeltidshistorikern Huizinga (1986) betonar den medeltida människans förmåga att tänka i essenser, uppövd genom analogi- och symboltänkande. Tingens osynliga essens, deras ”Vad-het” (Quidditas), uppfattades bo i den förnimbara skönheten.

Ansiktets konturer försvinner i ljuset, när Kristi klara blick strålar in i den vanställdas hjärta. Upplyft av den heliga blicken går åskådarens själ upp i ljuset.⁴³² Kraften i blicken frammanar den ursprungliga innersta enheten hos den sönderfallande. Kristi himmelska skönhet är en *parousia*, det absolutas ankomst. I sin färgsprakande skönhet och sin enorma ljusgloria ger scenen av den uppståndne Kristus en vision och föraning om den härlighetskropp som patienten kommer att få. Den strålande skönhetens ankomst visar det saknade brottstycket, ett hel-görande *Symbolon*, som skall fogas till den lidande människans sönderbrutna enhet. Kristi strålande ljusväsen synliggör den läkta kroppen och helade själen i sin överjordiska fullkomlighet. Genom delaktighet i uppståndelsens ljus kan den lidande människan få kontakt med sina potentialer. En väg ut ur lidandets isolering öppnar sig och en rörelse mot hälsa och enhet kan börja. I den uppståndne Kristi härlighetskropp får den lidande människan sin absoluta värdighet och helighet bekräftad. Patienten är inte längre sönderbruten utan får genom sakral delaktighet i en allomfattande ”Kärlek” åter uppleva sin integritet som kropp, själ och ande.

I synliggörande av det osynliga i altarskåpets bildvärld blir övergången mellan härsides och hinsides flytande. Den existentiellt lidande människan kan bli inordnad i en större existens, nämligen i den bibliska frälsningshistorien, där återvinnandet av den individuella hälsan inte är ett separat slutändamål. Den medeltida människan är en *homo viator*, en vägförande som alltid och outtröttligt är i rörelse mot sitt himmelska hemland.⁴³³ Det rum, där lidandets drama pågår och där det vårdande rummet skapas under inverkan av *caritas*, är endast ett av de många olika jordiska livsrum där resan mot Gud pågår. Denna resa kan man inte förstå utifrån en lineär tidsuppfattning, det är inte en rörelse från en punkt till en annan. Snarare karaktäriseras resan av djupa kvalitativa förvandlingar från ett tillstånd till ett annat, där mörker och ljus förutsätter varandra. På så sätt sammanfaller hälsa och helighet som mål under denna resa. Varje steg i riktning mot det heliga är också ett steg mot den enskildes enhet och hälsa. Vid slutet av denna *via dolorosa*, lidandes väg, öppnas oändlighetens eviga rum. Om den djupa längtan efter enhet och frihet vittnar orden i den gamla bön som lästes vid antoniternas mässa.⁴³⁴

O Gud, Du som
genom Din salige bekännare Antoniis förmedlan
förkunnar att sjukdomselden utsläcks
och svalka beredes åt plågade lemmar
se bevåget till att vi ... befriade från Gehennas eld
lyckligen må ställas fram
ostympade till ande och kropp
inför Dig i härligheten.
Genom vår Herre, Jesus Kristus

*”O Deus,” qui concedis obtentu beati
Antonii confessoris
tui morbidum ignem extingui
et membris aegris refrigeria praestari.,
a gehennae ingendiis
tibi feliciter
liberatos integros mente et corpore
in gloria praesentari
Per Dominum nostrum, Iesum Christu*

432 Jfr Eco (1988, 51) som återger Sankt Victor's uppfattning om estetisk kontemplation som: “a state of clear insight and detached administration at the spectacle of visdom”. I skönhetens extatiska moment blir själen upplyft av den skönhet som den förnimmer och förlorar sig själv in i objektet.

433 Birkedal Bruun & Istoft 2004; Jfr Ritzerfeld 2007, 181.

434 Förkortad översättning av Richter 1979, 297–298.

Den vårdande och helande dimensionen i Isenheimaltarets bildvärld – vårdvetenskapliga reflektioner och tentativa slutsatser

Forskningsfrågan om bildkonstens vårdande och helande potential har fått ett första svar genom tolkningen av Grünewalds bildsvit mot bakgrund av den medeltida klostervårdens kontext. Det är ett svar med flera bottnar och ett djup som är oändligt. Olika tider producerar olika svar, och alla tolkningar är underkastade kontextuella villkor. Sålunda finns inga överhistoriska interpretationer, men vissa aspekter känns igen och kan ha aktualitet även i dagens moderna vårdkontext. Tolkningen har kastat ljus över existentiella teman, som särskilt gäller palliativt vårdande vid livets slut, men frågor i samband med lidande kan beröra många olika patientgrupper och vårdkontexter.

Altarskåpets Golgatascen visar lidandets mörker som får det karitativa vårdandets svar i den andra visningens mor–barnsymbolik. Den visar förebilden för det ideala vårdandet utifrån medeltidens kristna bildförståelse men med sin moderliga värme och ömhet torde bilden ha tidlös aktualitet. Den sista scenen med Kristi uppståndelse visar slutligen hoppets, försoningens och helandets symbolik.

För en modern tids betraktare kan bejakandet av lidandet te sig paradoxalt. Sedan upplysningstiden har den moderna rationaliteten avsevärt försvagat människors möjligheter att förstå visdomen i paradoxer. I medeltidens kristna mysterier utgjorde inte lidande ett masochistiskt självändamål, något som vår moderna tid utifrån sina psykopatologier tenderar att hävda. Det medeltida bejakandet av lidandet bör inte heller förstås som en separat teknik, för att bemästra en svår livssituation. Snarare utgör den ett ontologiskt moment i helandets process, där lidande och hälsa är varandras förutsättningar.

Lidande är till sitt väsen ett svårgripbart fenomen som egentligen inte har någon konkret referens i omvärlden.⁴³⁵ Att bejaka lidandet betyder att det tillåts bli synligt. I Grünewalds Golgataframställning får lidandet en synliggjord och manifest gestalt i form av Kristi korsoffer. Det stumma lidandets inre mening explicitgörs i offrets expressivism. Korsfästelsen ”förkroppsligar” lidandet samtidigt som den förbinder åskådaren med det santvarande, ontologiska, så att mening med helande potential kan frigöras. I ett frivilligt bejakande av lidandet kan offrandets Janusansikte förvandlas från försakelse till gåva, från martyrium till hyllning och försoning.⁴³⁶

Altarskåpets bildprogram iscensätter med andra ord pånyttfödandets under genom offrandets symbolik. I bildernas djup, genom den bildburna symboliska funktionen, frigörs transcendent förvandlings- och förnyelsepotential men den bör inte tolkas som avlägsen oändlighetsmeta-

435 Eriksson 1993, 25.

436 Jfr Helin (2001, 68–70) som i sin semantiska analys av begreppen ”offer” och ”offrande” i ljuset av medeltidens kristna mystik hävdar att ”offrande” inte endast bör förstås som ett ikoniskt, dvs. till sitt objekt referande tecken, eller i indexistisk/kausal bemärkelse, utan framförallt som en symbol där ”offer” närvarandegör och synliggör lidandets hänvändelse till åskådaren.

fysik. Snarare är det fråga om en immanent närhet i verket som frigör performativ mening.⁴³⁷ I djupet av den kontemplativa erfarenheten skapas en känsla av närvaro. Ett sådant möte har karaktären av att imaginärt befinna sig på platsen, att delta i handlingen och den förutsätter givetvis en förståelse på basis av den kristna traditionen.⁴³⁸

Man kan dock fråga sig om inte medeltidens skolastiska idévärld endast var reserverad för det intellektuella etablissemanget, medan folket som huvudsakligen var fattiga analfabeter inte hade någon del i den. Frågan gäller om altarskåpsbilderna verkligen kunde inbjuda den oftast icke läskunniga patienten till ett karitativt rum som jämte skönhetsupplevelser också skulle ha kunnat skapa lindrande och helande innebörder i kognitiv mening. Med tanke på att den skolastiska och mystiska teologins tankevärld inte endast uttrycktes genom bildsymbolik utan också med metaforiskt bildspråk i tidens predikopraxis kan hävdas att den även har kunnat genomsyra vardagsspråket och generellt eller förenklat ingått i människors vardagsförståelse även i klostervårdens kontext.⁴³⁹ Altarskåpsbilderna åskådliggör på så sätt ett stycke *Biblia pauperum*, de fattigas och icke läskunnigas Bibel, men det är långt ifrån enbart intellektuella illustrationer till verbala bibelutsagor eller lärdom av religiös dogmatik. Den religiösa bildvärldens, *muta praedicatio*, ”stumma predikan” säger ”mer än tusen ord”.⁴⁴⁰ Som Härdelin framhåller sammanstrålar heliga bilder såväl i sitt kognitiva som estetiska innehåll.⁴⁴¹

Den sakrala konstens i religiös mening helande verkningar kan inte skiljas från vårdande eller hälsobefrämjande dito. I Grünewalds bildprogram sammanflätas religiös mening med vårdande och helande innebörder. Själslig rening sammanfaller med kroppslig rening och läkning. Medeltidens bilder förklarade sig själva genom de under som de kunde åstadkomma. En bilds äkthetsbevis utgjordes av dess såväl själsligt som kroppsligt undergörande och helande verkningar.

Med utgångspunkt i hittills gjorda tolkningar formuleras följande 4 tentativa slutsatser:

Den vårdande och helande dimensionen i Isenheimaltarets bildsvit utformades kontextuellt beroende på de trosföreställningar och den kulturella tradition där den enskilda patienten befann sig.

För den medeltida patienten skapades möjligheter till försoning och helande genom skapelsegiven livsförståelse där den enskilda patienten uppfattade sin existens som del i ett större sammanhang och där korsets symbolik utgjorde den centrala drivkraften. Förutsättningen för

437 Jfr Jörgensen (2003, 2004, 2007) beskrivning om det medeltida kyrkorummets verkimmanenta karaktär som styr betraktarens blick.

438 Jfr Kupfer 2003, 26, 61; Jfr Henderson 2005.

439 Under medeltiden formulerades bibeltexter och caritas-tanken på latin. Man kan därför fråga sig om medeltidens lärda texter nådde den olärda menigheten och den vardagliga vården i klostren. Tyskspråkig filologisk forskning (Seppänen 1967) tyder dock på att den latinska caritas-terminologin, via predikningar och klostrens läroaktiviteter, nådde även det allmänna språkbruket. Söderwalls ”Ordbok öfver svenska medeltidsspråket”(1884–1918, 712–13) visar drag av samma struktur i caritas-terminologin som hos de kontinentala författarna. Till exempel anges *caritatis officia* (kärleksämbete) i samband med flera olika uttryck för nästankärlek.

440 Jfr Rirzerfeld 2007, 184–185; Jfr Gadamer 1997, 4.

441 Härdelin 2003.

vårdande och helande möten med den sakrala konsten var en ontologisk bildförståelse som genom ett heligseende synmodus möjliggjorde en gradvis ”revelation” (avtäckande) av en osynlig verklighet.

I mötet med altarskåpets heliga bildvärld skapades en erfarenhet av gränsöverskridande karaktär som ledde patienten ut ur lidandets isolering.

Altarskåpets sakrala bildprogram ville motivera medvetandet till en transcenderande rörelse.⁴⁴² Genom en *hagioskopisk* blicksammansmältning med bildvärlden aktiverades åskådarens inlevelse till gränsöverskridande rörelse som gick bortom och utöver det faktiska rummets och den reella tidens gränser. Det frånvarande blev iscensatt och närvarande genom bildens ontologiska valens. Bildvärlden både transcenderade och situerade betraktaren i ett nytt sammanhang. I altarskåpets mellersta visning med *Änglakonsert, Madonna och barn*, kunde den medeltida patienten känna sig delaktig i ett sammanhang som gav trygghet och bekräftade hennes eller hans absoluta värdighet. Genom växlingen mellan bildscenerna fick den existentiellt lidande människan möjlighet att införlivas i den frälsningshistoriska narrationens universella och kollektiva sammanhang som gav lidandet mening.

Genom bildvärdens transcendentala förmedlingar överskred människan nuets realiteter och kunde erfara det kommande i nuet. Hoppets höga toner böljade från framtiden in i den augustinska tidens nuögonblick.

I den medeltida människans föreställningsvärld hade det heliga i religiösa bilder sin ursprungskälla i augustinsk oändlighet. Genom att imaginativt stiga in i altarskåpets bildrum kunde människan överskrida sin ändlighet, den fysiska platsen och den reala tiden. Inför bilden av Kristi uppståndelse öppnades gränsen mellan verklighet och möjlighet. Uppståndelsens ljusvärld målade fram en synlig form av hoppets gestalt.

Skiftningen från korsfästelsens mörker till uppståndelsens ljus har sin motsvarighet hos den lidande människan som pendlar mellan hopp och förtvivlan. I den sakrala bildverklighetens kontraster av ljus och mörker uppövade människan en helig synförmåga – ett inre seende av helandets under.

Bilden av Kristi uppståndelse visar medeltidens kollektiva *symbolon*, det saknade brottstycke som skall fogas till den lidande människans spruckna enhet så att också hon återigen kan bli hel till kropp och själ. Den konkret synliggjorda och kognitivt förstådda skönheten i *symbolon* är den verksamma principen som läker kropp och själ.⁴⁴³

442 För förståelse och tolkning av en vårdande och helande dimension i Grünewalds bildsvit har krävts ”transcendens” som ett gränsbegrepp som utvidgar gängse rums- och tidsindex. Gniosdorsch (2004, 142–176) hävdar att ”transcendensen” är ett nödvändigt strukturmoment i konstverkets rekonstruktion när man vill förstå det gudomliga eller heliga i medeltidens bildkonception. Hon beskriver den transcendentallogiska förståelseformen som ett abduktivt antagande som skulle kunna förklara människors andliga erfarenheter vid möten med tidens sakrala konst.

443 Angående termen *symbolon* se s. 51.

På symbolisk nivå framställer bilden av Kristi uppståndelse en symbol där den lidande människan kunde känna igen det som saknas, det som kompletterar helheten och återger den av sjukdomen deformerade kroppen dess fullkomliga form. Symbolen som anländer i skönhetsens glans är en form som skapar ordning i lidandets kaos. För den medeltida människan bar skönhetsens formella ordning inom sig också det ”goda” – den yttersta boten som helar alla sår.⁴⁴⁴

Kanske ligger helande och livgivande hälsopotential i Isenheimaltarets bilder just i deras ontologiska styrka, att i ljuset av ett *hagioskopiskt* seende fördjupa det högikonografiska intellektuella innehållet till lågikonografins konkreta erfarenhet.⁴⁴⁵

444 Jfr Gadamer 1997, 43.

445 Beskrivning av termerna hög- och lågikonografi finns på s. 62.

6. PATIENTENS BLICK - MÖTEN MED BILDKONST I HOSPICEVÅRDENS KONTEXT. STUDIE II

I detta kapitel återvänder jag till en nutids hospicevårdkontext i det hermeneutiska sökandet efter bildkonstens vårdande och helande potentialer.⁴⁴⁶ I relation till besöket i Grönwalds medeltida bildrum innebär instigandet i hospicehemmets vårdverklighet ett steg från ett historiskt och i stor utsträckning imaginärt och fiktivt förgånget till det empiriska nuet. Först ges en kort beskrivning av den miljö på hospicehem där forskningen pågick och sägs något om de etiska principerna som kännetecknar hospicevårdens ideologi i allmänhet. Därefter redogörs för tolkningsprocessen. En schematisk översikt över stegen i tolkningsprocessen visas i tabell 3. Därefter presenteras slutresultatet i tabell 4. och tolkningarna exemplifieras med patientcitat.

Gällande tolkningarna i denna studie har jag strävat efter att i möjligaste mån tygla min nyvunna förståelse från den ikonografiska studien. Avsikten är att bildmöten i dagens kliniska vårdkontext skulle kunna få framträda i sin egenart. Först i slutet av detta kapitel och i kapitel sju kontrasteras studieresultaten från när och fjärran så att gemensamma eller olika klanger av en vårdande och helande dimension i patienternas möten med bildkonst kan höras.

Hospicehem – platsen för vårdande vid livets slut

Patienter som stiger in genom dörren till ett hospicehem möter redan vid inkomsthallen en helt annan åsyn än på en reguljär sjukhusavdelning. Arkitekturen och inredningen skapar en andäktig atmosfär som påminner om att den moderna hospicevården har rötter från medeltidens hospicetradition. Det höga takvalvet, de stora fönstren genom vilka ljuset mjukt silas ner och de stora målningarna på väggarna ger en känsla av rymd och högtidlighet. Bildmotiv är hämtade från religion och natur. Åt söder breddas inkomsthallen och övergår i en grönskande vinterträdgård med porlande fontän i mitten. Hela omgivningen andas skönhet och harmoni, men också gåtfullhet och obestämbart stillhet. Inkomsthallen utgör ett kollektivt ingenmansland som antyder den nära förestående avfärden och kan upplevas synnerligen olika av olika patienter och deras anhöriga. Enligt Hilka Sand som forskat på finska hospicehem kan denna miljö av somliga upplevas som en skrämmande ankomst till dödens förgårdar medan andra upplever frid och trygghet som om man hade ”stigit in i himlen”.⁴⁴⁷

Vårdhemmets övriga utrymmen inklusive patientrummen kännetecknas av varma färger, trä-möbler och textilier. Patienter bor i enkel- eller dubbelrum som de uppmuntras att inreda med taylor, fotografier och andra föremål från det egna hemmet. Tavlorna hos tre av patienterna som deltog i studien var också målningar som de hämtat från det egna hemmet. Den yttre mil-

⁴⁴⁶ Studiens genomförande beskrivs på s.54.

⁴⁴⁷ Sand 2003, 28, 126, 134.

jön avspeglar vårdhemmets vilja att tillmötesgå andliga behov och samtidigt skapa en varm och hemliknande miljö för patienten.

Utöver fysisk vård och lindring av smärtsymtom beskrivs respekt för patientens autonomi och integritet som centrala värden i hospicehemmets vårdideologi. Respekt innebär bland annat rätten att fatta självständiga beslut över sin vård. Strävan är, att med utgångspunkt i patientens behov ge kravlös omsorg och stöd, såväl för patienten som hennes anhöriga.⁴⁴⁸ Denna beskrivning visar den palliativa vårdens grundhållning, nämligen att se patienten både som *person* och *aktör*.

I aktörsperspektivet är människan den självbestämmande och aktiva handlaren, medan hon eller han som patient ofta uppfattas som den passiva som 'drabbats' av sjukdom och lidande. Som patient är hon eller han den som har fallit ur sin roll som aktör eller åtminstone har en nedsatt förmåga till handling. Enligt Bischofberger⁴⁴⁹ är *aktörer* alltid personer, men *personer* är inte alltid, eller kan inte alltid fungera, som *aktörer*. Det avgörande är emellertid, att en människa som patient inte slutar vara *person*, när hon inte kan eller orkar vara *aktör*. Ett etiskt vårdande kräver hänsyn till det mänskliga varats båda former. I en eller annan form vill *personen* förverkliga sig själv som *aktör* genom att frigöra sina inre resurser och möta utmaningarna från sin yttre miljö. *Personen* som *är* vill komma till uttryck i aktören som *handlar*. Att spår av denna möjlighet skulle kunna återspeglas vid patienternas möten med bildkonsten, hade jag en vag aning om redan vid forskningens början. Men jag slogs av förvåning över det personliga engagemang och den intensitet som de flesta patienterna visade då de beskrev sina möten med de självvalda konstverken.

Tolkningsprocessen

I tabell 3 nedan redovisas de fyra stegen i tolkningsprocessen som utmynnade i ett abduktivt mönster, där olika skikt eller djup i patienters möten med självvald bildkonst framträdde. Som bekant utgör illustrationer med schematiserade tabeller en svårighet i den hermeneutiska tolkningen. Den hermeneutiska förståelse-spiralen kommer inte till synes i schematiska och linjära framställningar.

Tolkningsprocessen, där förståelse för bildkonstens helande och vårdande dimension genererades successivt, framskred genom mina iakttagelser och tankar som en trilateral pendlande rörelse mellan bild (det valda konstverket), text (patientens beskrivningar) och forskare (för-förståelse). Abstraktionsnivån i tolkningen höjdes successivt genom den bildteoretiska förståelsen och det vårdvetenskapliga teoretiska perspektivet. Förståelse genererades med andra

448 Sand 2003, 39–40, 111; Jfr Grönlund & Huhtinen 1998.

449 Termen patient kommer från latinets *patiens* = den som - passivt - drabbats av lidande och är motsatsen till aktören, från latinets *agens* = den som aktivt väljer och handlar (Bischofberger 2001).

ord abduktivt i samspel mellan empiri (mellan den valda bilden och patientens beskrivning av den) och teori (forskarens tolkning av bild och patienttexter i samläsning).

Som resultat av flera samläsningar mellan text och bild identifierades grupper av bildmotiv som *meningsbärande bildteman* (steg 1). Därefter bestämdes *inlevelsedjup* (steg 2) i patientens möte. De meningsbärande bildtemana inorganiserades efter den fördjupande inlevelsen och tolkades avspegla olika former av *symboliskt meningsinnehåll och innebörd* (steg 3) hos patienten i relation till hans eller hennes existentiella lidandesituation.

Som tidigare beskrivits utgör inlevelsen enligt Rossholm Lagerlöf den kapacitet som används vid förflyttning in i konstverkets imaginära värld. Beträktarens inlevelse utvidgar verket bortom den konkreta materia som bär uttrycket.⁴⁵⁰ Inlevelsen kan ses som en transportör eller vektor som ger kvalitet och fokusering på det som uppfattas vara meningsbärande i bilden. Inlevelsens mentala sträcka uppstår mellan upplevelsen av objektiv distans och subjektiv närhet, där olika mötesdimensioner växer fram.

Vid samtal med patienterna och senare vid läsning av intervjutexterna kunde såväl objektiverande distans som imaginär närhet i patientens bildupplevelse identifieras. Från utgångspositionen där patienten var betraktande subjekt på distans och konstverket ett yttre estetiskt objekt, ett föremål med dekorativ yta, förvandlades konstverket till en dialogpartner. Denna förändring från den fasta subjekt–objekt-positionen i riktning mot det relationella tolkades som fördjupad inlevelse hos patienten.

Beroende på inlevelsestyrkan i mötet framträdde olika bildteman lik en imaginär verklighet som kunde tilltala, samtalas med, påminna om och ibland också utmana patienten. Det visade sig att i denna slags visuella kommunikation inbjöds patienten inte endast till möte utan även till resor utan begränsning i tid eller i rum, varpå performativ och narrativ mening skapades. Det som i inlevelsens imaginära ljus uppfattats vara meningsbärande gav också upphov till minnen och berättelser.

I steg 4 visas tolkningen slutligen som ett abduktivt mönster som belyser meningsskapande på tre olika nivåer av inlevelsedjup i samband med den existentiellt lidande människans möten med bildkonst.

450 Rossholm Lagerlöf 2007, 18, 108–112.

Tabell 3. Illustration av stegen i tolkningsprocessen.

<p>1. Intervjuteexterna genomlästes. De valda konstverk observerades i intervjuteexternas kontext. <i>Meningsbärande bildteman</i> i valda konstverk identifierades och grupperades.</p>	<p>2. <i>Fördjupande inlevelsenivåer</i> bestämdes på basis av förändringar i subjekt-objektpositioner eller förflyttningar i tid och rum som uttolkades i intervjuteexterna.</p>	<p>3. Det meningsbärande bildtemat tolkades som <i>symbolisk gestaltning av en inre mening/innebörd</i> hos betraktaren i relation till hennes eller hans existentiella livssituation.</p>	<p>4. Den uttolkade symboliska meningen/ innebörderna inordnades till tre nivåer, från yta till djup. Som slutresultat gestaltades ett tentativt mönster av bildkonstens vårdande och helande dimension. (Tabell 4)</p>
<p>Exemplifiering av bildteman: Blomster-stilleben</p> <p>Naturlandskap</p> <p>Violer</p> <p>Naturlandskap</p> <p>Naturlandskap</p>	<p><u>Konstverk som estetiskt objekt:</u> .. <i>den här färgläggningen är så ovanligt vacker ... tavlan passar så bra på denna vägg och till tapeterna.</i> ↓ <u>Konstverk som subjekt i dialog:</u> <i>Den [tavlan] talade till mig så starkt ... Jag småpratade också med den [tavlan], jag uppfattade den inte helt som ett möblemang i rummet</i> <u>Förflyttningar i tid och rum. Minnen:</u> <i>.. vi hade blommor och buskar. Det var så vackert. (...) Somrarna var korta, blommorna glänste, vi vårdade dem och gladdes över dem. Sedan visnade de. Men vi vårdade dem ändå, även när de blivit utblommade "krakar".</i> <u>Framtidshopp</u> <i>Den [målningen] visar hur snö skyddar liv. I den här tavlan finns det ju liv mitt i snön där. Ja.. där finns fortsättningens frön som flyger i vinden ...</i> <u>Oändlighet</u> <i>.. att se på blommorna .. och vågornas glitter. En sådan märklig längtan som inte kan beskrivas. .. längtan efter något (...) något så mycket större än mig själv.</i></p>	<p>Konstverket har en viktig estetisk funktion för patientrummet. Vackra färger och former kan öka trivsel, inge känslor av behag.</p> <p>Konstverk uppfattas som en symbolisk samtalspartner – ett Du som väcker uppmärksamhet och förmedlar ett budskap.</p> <p>Skönhet är värdefullt. Som levande varelser har blommor ett livsförlopp liknande människans. Lik utblommade växter är utblommade människor ändå värda att vårdas. Inre skönhet består även om det yttre vissnar.</p> <p>Naturprocesser visar livets kontinuitet</p> <p>Det oändliga talar genom naturen. På den djupaste inlevelsenivån avlyssnar människan det heliga i naturens språk.</p>	<p>Tabell 4, s. 105.</p>

Mötet med bildkonst – en mångdimensionell upplevelse

*To become an image that grants us an illuminating reading,
a work of art must force us into a compromise,
into a confrontation, it must provide epiphany,
or at least a place for dialogue.”*

Alberto Manguel 2002

I ljuset av den hermeneutiska tolkningen utkristalliseras existentiellt lidande patienters möten med bildkonst som ett flerdimensionellt meningsuniversum – en mångfald fasetter med olika betydelser och innebörder. Den vårdande och helande dimensionen i bilden gestaltas i olika skikt genom en rörelse från yta till djup där lidandets kamp och hälsans tillblivelse söker fäste i bildens olika uttryck. Beroende på den imaginära inlevelsen och förflyttningen i verkets bildvärld frigörs mening på tre nivåer.

1. Bilden som konstföremål

- Konstverket framträder som ett vackert föremål.
- Beträktaren som subjekt observerar konstverket som estetiskt objekt.

2. Bilden som avspegling

- I rummet:
som symboliskt självporträtt, spegling av inre värden och ideal.
- I tiden:
en narrativ dimension framträder.
Bilden som påminnelse om minnesvärda händelser i det förgångna.
Förespeglning av förhoppningar eller farhågor i framtiden.

3. Bilden som fönster mot oändlighet

- *Parousia*⁴⁵¹ – det absolutas framträdande och närvaro i synliga tingen.

Tabell 4 illustrerar helhetsmönster för bildkonstens reception i denna studie. Med utgångspunkt i patienternas val av olika bildmotiv identifierades fyra grupper av olika meningsbärande bildteman: 1) Blommor. 2) Hus och gårdar. 3) Landskap under olika årstider. 4) Religiösa figurer. De tre första grupperna var ungefär lika stora (4–5 personer) medan bilder med religiösa figurer endast valdes av 2 personer.⁴⁵²

⁴⁵¹ Gadamer (1997, 108, 109) anger *parousia*, (skönhetens ankomst och närvaro) som den estetiska upplevelsens egentliga väsen. Se s.51

⁴⁵² Abstrakt konst fanns inte till hands men flera patienter uttryckte spontant att de inte tyckte om eller förstod abstrakt konst. Detta kunde bero på den relativt höga åldern hos informanterna. Kanske inbegriper den äldre generationens bildkonventioner inte så ofta abstrakt konst.

Tabell 4. Mönster av möten med självvalt bildkonstverk.

Inlevelsedjup	Meningsbärande bildtema (exempel)	Subjekt–objekt-positioner i mötet med konstverk	Rums–tids-dimensioner i mötet med konstverk	Konstverkets uttolgade mening och innebörd
<p>1. Bilden som visuell yta. Bilden som konstföremål.</p>	<p>Kombinationer av färg och form. Stilleben.</p>	<p>Betraktaren som estetiskt subjekt, konstverk som estetiskt objekt. Bilden som den tysta andra i rummet.</p>	<p>Bildkonst som avgränsat föremål i det fysiska rummet och den faktiska tiden.</p>	<p>Dekoration av rummet. Ökad trivsel, tidsfördriv. Glädje över ägande av värdeföremål. Atmosfärskapande.</p>
<p>2. Bilden som avspegling: a) spegling i rummet. b) spegling i tiden, som berättelse.</p>	<p>Blommor. Hus, gårdar. Religiösa figurer. Naturlandskap.</p>	<p>Betraktaren och bilden som samtalspartner, den inre dialogen. Betraktaren som ögonvittne, som berättande subjekt. Betraktaren som deltagare i bilden.</p>	<p>Det utvidgade rummet. Rummet förvandlas till tid. Skapande av narration. Det förgångna förs till nuet. Det framtida förs till nuet.</p>	<p>Bildteman som symbolisk avspegling av inre värden, ideal, förväntningar, förpliktelser. Avspegling av hemmet, det förgångna, minnen, glädje, trygghet, sorg. Avspegling av framtid, hopp eller fruktan.</p>
<p>3. Bilden som fönster mot oändlighet.</p>	<p>Naturlandskap Hav, himlar. Ängel, ljus.</p>	<p>Att vara en del i ett större sammanhang.</p>	<p>Det tidlösa i tiden. <i>Parousia</i>, immanensen av Skönhetens idé. Det oändliga.</p>	<p>Skönhetens överväldigande närvaro. Transcendens Helighet, frid. Det osägbara.</p>

Som tidigare framgått uttolkades symbolisk mening och innebörd i relation till djupet i betraktarens inlevelse. I det visuella mötets begynnelse framstår konstverket i sin rumsliga och konkreta föremålslighet som estetiskt objekt. Dess vackra färger och former kan inge känslor av behag och ökad trivsel, men också glädje och stolthet över att äga ett värdeföremål. Hos somliga patienter som deltog i forskningen tenderade konstverket under tidens lopp få karaktären av en ”tyst andra” i rummet. Målningen kunde uppfattas som en gammal vän, som man inte hela tiden behöver uppmärksamma, men som finns där och som man saknar om den tas bort.

När djupare meningsskikt i bilden aktiveras kommer de fasta ’betraktaren här’ – ’bilden där’-positionerna i rörelse. Genom sin autonoma kraft drar konstverkets sceneri ner åskådaren från hans eller hennes subjektpiedestal och inbjuder till dialog. Även rums- och tidsupplevelsen förändras i relation till den imaginära inlevelsen i konstverkets bildvärld. Det konkreta fysiska rummet liksom tidsmedvetandet utvidgas och förvandlar sig. Beträktaren kan bli deltagare i bildens händelser. Vid resor i det expanderade rummet och den utvidgade tiden aktiveras tidigare minnen. Från minnen skapas berättelser. På den djupaste inlevelsenivån upplöses rum och tid till det oändliga och utsägbara. En fördjupning sker till det som enligt Gadamer kan kallas för *parousia*, skönhetsens immanens i tingen.

Något, för betraktaren avgörande, i bildens meningsmångfald vill bli igenkänt men det är inte en blek påminnelse utan ett levande möte och en iscensatt erfarenhet. Att betraktaren fokuserar på vissa avgörande aspekter i bilden betyder, att han eller hon läser sig själv och sina livserfarenheter in i bilden, men som Gadamer hävdar är det inte en enkelriktad godtycklig styrning av betraktarens subjektiva uppfattningar och tolkningar. I dialogen med bilden utvidgar sig världen för den enskilda. Bilden genomlyser människans existens och har kraften att förändra oss.⁴⁵³ I bildmötets ljus blir människans inre genomskinligt med möjlighet till ökad självförståelse. Man ser det aktuella inre sammanhang på distans i bildens spegling samtidigt som man blir medveten om dess påträngande närhet i det inre.

Inlevelsenivåer handlar emellertid inte om isolerade och klart åtskiljbara lager. Snarare utformas mötet med bilden som en rörelse från yta till djup där rörelseriktningen kan virvla och förändra sig fritt. Vid intervjusamtalen kunde inlevelsedjupet skifta och framträda i olika ordningar hos en och samma patient beroende på situationen och tiden.

I det följande beskrivs bildkonstens olika mötesnivåer separat med exemplifiering med patientcitat med referens till några av de valda konstverken.

Konstverk som upplevelse av vackert föremål

På det visuella ytplanet, som utgör den kanske mest omedelbara meningsnivån i bildkonstens reception, framstår konstverket som ett vackert föremål i och för rummet. Det är objekt för

453 Jfr Gadamer (1997, 76) som hävdar att: ”i konstserfarenhet ser vi en äkta erfarenhet i verksamhet, en erfarenhet som inte lämnar den som gör den oförändrad”.

en estetisk skönhetsupplevelse, men på en viss distans och tillsvidare utan djupare symbolisk mening. Skönheten i konstverket tjänar som dekorationens kategori, det vill säga att verket får sin betydelse som utsmyckning av miljön. Konstverket fungerar på denna nivå som rumsinredning och estetisering av omgivningen. På samma sätt som ramen runt en tavla inte är till för sin egen skull utan för att framhäva själva bilden uppfattas tavlans betydelse som dekorativ och harmoniserande designkomponent i rummets helhet.

Som ett av de vanligaste skälen till valet av konstverk angavs just dess skönhet – det som av informanten uppfattats som vackert, harmoniskt eller smakfullt i färg- och motivhänseende. Samtliga patienter betonade att färgerna var viktiga. Somliga upplevde blått och grönt som lugnande, andra åter föredrog mer ljusa och varma färgtoner. Att målningen på väggen skapar trivsel och piggar upp framfördes av flera personer. Målningens ramar och dess lämplighet i förhållande till rummets färger, tapeter, gardiner eller annan inredning uppmärksammades. På denna nivå fyller konstverket sålunda en viktig miljöestetisk funktion. Nedan ges exempel på några patienters upplevelser.

Ja, jag tycker att den här färgläggningen är så ovanligt vacker, strålande färger, oerhörd färgläggning... tavlan passar så bra på denna vägg och till bården i tapeten.
(...) och den där färgen [mörkblå] faller mig så i smaken. Ett bra arbete, den bringar glädje och många som hälsat på mig här har tyckt om den där tavlan, inte bara jag.

Exempel på en äldre kvinnas reflektioner:

Jag har en känsla av att väggar behöver tavlor, klockor och något sådant. I gamla tider stickades ju väggranor, finnväv och sådant, inte var det bara tomma furuväggar inte. Jag tycker att de ger liv, såsom denna gran mitt i målningen här.

I samband med beundran över konstverkets skönhet kunde även konstnärens skicklighet kommenteras.

(...) det är just den här förtrollningen ... och så blir man konstnär, genom att man kan fånga och se, och det är verkligen något magiskt, ett trolleri!

Under intervjusamtalen tog jag upp frågan om och varför bildkonst skulle finnas på sjukhusen. Alla patienter betonade med eftertryck att det var väldigt viktigt. Konst och skönhet som en naturlig del av mänskligt liv nämndes, likaså betonade flera patienter konstens bestående värde i kulturen. Nedan ges exempel på hur hippokratiska *vita brevis, ars longa* (konsten består, livet förgår) kunde uttryckas av patienterna:

Det har ju funnits konst från alla tiders början, och kommer väl alltid att vara så. Det hör till människans natur att vilja ha något vackert omkring sig. Varför skulle det inte vara så även på ett sjukhus!

Konstverket står sig genom årtionden, genom århundraden. Även om människor kommer och går, så består ändå konsten.

Bildkonsten ansågs i likhet med levande växter och hemliknande inredning i rummen ha stor betydelse för trivseln. Den skingrar tankar på sjukdomen, uppiggas och bringar glädje. Konsten och den estetiska miljön angavs även kunna lindra nedstämdhet och ångestkänslor. Så här skildras detta av två patienter:

(...) om det är så, som även för mig ibland, att man känner sådan ångestkänsla, att hur skall jag klara mig i denna sjukdom? ... men så piggnade man till när man kom hit [till vårdhemmet] och glömmer den där ångesten och smärtan. Kanske har vi inom oss ett behov av att man vill ha vackert omkring sig, en längtan efter skönhet ... så speciellt på sjukhus bör det finnas sådana här vackra tavlor.

Människan har många slags känslor och om hon inte har någon att prata med och hon tänker över sin situation, funderar och sjunker in i en sådan märklig apati, om det då inte finns någonting där (nickar mot väggen) ... även om det bara vore någon vas på fönsterbrädan eller något annat än tv på väggen skulle det märkbart pigga upp en ... det är viktigt för människans själsliv. Det skulle kunna främja läkning ... det ligger mycket i det.

Hos några personer gav konstverket inspiration till att vilja börja rita och måla själva eller att inreda rummet med tavlor eller andra föremål från det egna hemmet. Det kunde dock även innebära en viss svårighet att våga föra in något från det privata egna hemmet till sitt rum på vårdhemmet. Här följer ett exempel på hur denna problematik kan te sig.

Jag hade tanken att ta hit några tavlor hemifrån, där finns det massor av dem, men jag förs inte ta någon ... ramarna har blivit så dåliga ... här kanske människor skulle kritisera dem, att ta nu en sådan här hit, men de förstår inte vilket djup det finns i den.

Att själv få välja ett konstverk uppfattades av många som en ära eller gest av omtänksamhet. Flera patienter uppmärksammade en stor skillnad mellan vistelse på en ”vanlig” sjukhusavdelning och vårdhemmet. Nedan ett citat från en patient som legat på sjukhusets palliativa vårdavdelning tidigare.

Jo, så sant är det, här känns inte alls som på ett sjukhus. Patientrummen är vackra. Här är snarare, hur skulle jag kunna säga ... som på ett hotell, när man går till sjukhus så är de ju kalla och dystra platser. Här kommer de [personalen] och frågar om man har något att säga, problem eller något som skall göras. Jag var nästan tre år på ... [namn på ett sjukhus], det var aldrig någon där som frågade mig någonting!

Flera av egenvårdarna som deltog i undersökningen uppmärksammade att utöver de rent estetiska eller trivselaspekterna var det av vikt att äga ett värdefullt konstföremål. Några patienter fäste sig vid sin tavla så att de till och med ville köpa den. I det följande ett exempel på en egenvårdarens reflektion:

Det är så viktigt att liksom äga den och sedan kanske ge den vidare till sina anhöriga, som minne från sista tiden ... ja det är väl också att vilja lämna något efter sig, att lämna spår av sig själv.

Att tavlan kanske kunde skapa ”en sorts ordning i miljön” var ytterligare en av egenvårdarnas reflektioner.

Med sina färger, former, ramar och sin placering i rummet deltar konstverket i struktureringen av den fysiska miljön kring vårdandet. En tavla på väggen kan i denna mening sägas bidra till den yttre ordningen och fysiska inramningen av kontexten där vårdandet äger rum. På ett omedvetet plan bestämmer kontexten över kvaliteten i de möten som sker i dess sammanhang. Den rumsliga kontexten omkring två personer kan uppfattas som en ”tredje” i mötet.⁴⁵⁴ Som ett tyst delelement av rumskontexten färgar konstverket mötessituationen mellan patient och vårdare eller anhöriga. Stilla och obemärkt antyder målningen på väggen såväl estetiska som etiska värden. I kraft av sitt bildmässiga väsen gör den orörliga gester och ljudlösa åtbörder och bidrar på så sätt till skapandet av atmosfären vid mötet.⁴⁵⁵

Konstverk som bildlig källa för symbolisk mening

Det som redan antyds, när konstverket finns med i rummet som en tyst andra eller tredje i kontext, växer till sin fulla kraft, när konstverkets bildmotiv framträder som en imaginär spegel och dialogpartner. En förutsättning för att bilden ska kunna framstå som en livs- och världsspegel, som visar viktiga teman för den lidande människan och dessutom utvidgar det avspeglades mening, är att åskådaren öppnar sig för bildens framställande och symboliska väsen.⁴⁵⁶

I föreliggande forskning visade det sig att de flesta patienter spontant ingick i någon form av dialog med den självvalda bilden. Flera patienter uttryckte att bilden ”frambringa levande erfarenhet”, ”talar till mig” på något sätt eller ”vidrörde mig så starkt”, vilket visar att de uppfattade bilden som en symbolisk samtalspartner – ett ”du” som väcker uppmärksamhet och kanske har ett budskap. Uttryckt med Rossholm-Lagerlöfs ord fick konstverket en själ, det uppträdde och agerade som om det fick röst.⁴⁵⁷

Nedan ges ett par exempel på när konstverk ’talar till’ och ’samtalar’ med människan.

En oljemålning som tidigare varit upphängd i vårdhimmets entréhall hade ställts undan, men när forskningsprojektet inleddes togs tavlan med i forskningen, och en kvinnlig patient, som redan vid ett tidigare besök hade uppmärksammat målningen i entréhallen, valde den genast till sitt rum.

454 I sin beskrivning av *rendez-vous-etik* framhåller Ollila (1997, 145–153) betydelsen av kontext som den ”tredje” i mötet mellan två personer. Kontext är atmosfärskapande. Genom att förändra kontext förändrar vi indirekt oss själva. Kontexten som ”situationens tredje” bestämmer och utformar kvaliteten i våra möten på ett omedvetet plan. Ollila anger kyrkor och tempel som exempel på platser som fungerar som den tredje där vårt beteende och våra tal-konventioner bestäms av den omgivande kontexten.

455 Jfr Sand (2003, 126–148) som också tar upp olika aspekter rörande vårdmiljöns symboliska betydelser i sin avhandling om finsk hospicevård.

456 Till detta syftade också såväl frågeformulärens frågeställningar som intervjun, där jag uppmuntrade patienten till att levandegöra bilden.

457 Rossholm Lagerlöf 2007, 62.

Den [tavlan] var den första åsynen när jag steg in genom vårdhemmets entré (...) jag hade då sorg och dödsfall bakom mig när jag kom för att bekanta mig med detta vårdhem ... jag gick direkt fram till den där tavlan och stod där ... Den talade till mig så starkt.. [patienten gråter] Då kom vårdhemmets översköterska, ställde sig bredvid mig och frågade mig: ”är denna målning även för er något som får en att stanna upp? Den var det för henne också.

En annan patient beskrev sin relation till konstverket så här:

Alltid tittade jag på den, den ’träffade mig i ögat’. Den var där. Jag småpratade också med den, ”håll dig nu rak där”, för den hängde alltid snett. Vaktmästaren förmådde inte sätta den rak (...) Jag uppfattade den inte helt som en möbel, den var nog särpräglad där. Jo, när man nuförtiden möblerar sitt hem och låter måla en tavla för att den skall passa ihop med övrigt möblemang, då säger den ju ingenting!

Även egenvårdarna talade ibland om konstverket som en levande partner.

...det är av vikt att det inte finns bara en tom vägg som patienten apatiskt stirrar på. Tavlan ökar välbefinnandet för patienten och inger hemtrevnad. Den hänger på väggen framför sängen och kastar blickar på patienten.

Det ofullbordade i spegeln

*Vet du vad jag ser ”i spegeln” här?
Världen rättvänd! ...
Ja, eftersom den är avig i sig själv!*
August Strindberg 1902

När betraktarens imaginära inlevelse i bilden fördjupas, blir den ett uttryck för inre symbolisk mening. I sin nya kontext iscensätter konstverket sitt original i ett nytt ljus.⁴⁵⁸ Det framhäver och aktualiserar något viktigt i den betraktande personens eget liv. I en inre dialog känner betraktaren igen, om även kanske omedvetet eller som en dunkel aning, något som berör hennes eller hans eget liv. Patienten som uttolkare fokuserar och iscensätter verket så att vissa, för hennes eller hans livssituation, viktiga delar i bilden framträder. Det kan röra sig om glada förväntningar, farhågor eller olösta konflikter, men det är alltid något som tränger på med en aktualitet i människans liv ’just nu’. Det är som om bilden hade ett viktigt budskap eller en påminnelse att förmedla. Nedan ges en skildring av hur detta kan komma till uttryck hos en existentiellt lidande människa som sedan flera månader tillbaka har levt i skuggan av en livshotande sjukdom.

En patient som deltog i forskningsprojektet reste oväntat hem drygt en vecka efter det att hon fått sin självvalda tavla uppsatt på väggen i patientrummet. Intervjun genomfördes därför

⁴⁵⁸ Jfr Koski 1995, 72.

utanför vårdhemmet efter utskrivningen. Patienten som tidigare varit aktiv på många sätt och även haft oljemålning som kär hobby berättade då att hon under den långa vårdhemsvistelsen varit som handlingsförlamad och mycket ångestfull över sin sjukdom. Hon blev tvungen att äta lugnande mediciner och vågade inte besöka sitt hem fast hon gärna velat det och trots att hennes fysiska tillstånd egentligen tillät detta. I stället satt hon och grubblade i sitt rum:

Jag hade sådan..[tystnad].. jag var liksom låst, kunde inte ens läsa någonting ... det var bara sådant stirrande och grubblande, jag kunde inte göra någonting alls.

Målningen som patienten hade valt föreställde ett vårvinterlandskap med en rinnande bäck i synnerligen vaga pastellfärger. Patienten berättade om sin tavla att hon varit väldigt förtjust i den, men tyckte samtidigt att den på något sätt var ofullbordad:

(...) Jo, jag blev genast förtjust i den [tavlan] men när jag tittade mer ingående på den kändes det frustrerande. Här och där hade man kunnat sätta mer färg. När jag undersökte den närmare blev jag frustrerad över det att den var halvfärdig, så matt och blek ... visserligen var den vacker, men något saknades ... den föreställde vårvinter, och.. [tystnad].. det var någonting som inte var avslutat, den var halvfärdig, man hade kunnat göra något mera åt den.

Under den vecka som patienten hade tavlan hade hon åter samtalat med sin egenvårdare och avdelningsläkaren om sin önskan att besöka sitt hem och rädslan att inte våga göra det. Samtalet resulterade denna gång i ett plötsligt beslut att besöka det egna hemmet och väl där kände hon sig så pass bra att hon tills vidare ville stanna hemma helt.

Min utskrivning kom så plötsligt, (...) läkaren kom och frågade mig: nå, vad tro du? ... Först var det svårt att våga fara hem eftersom jag varit borta så länge, men det funkade nog bra i alla fall efter en tid. Jag tänkte att det inte ännu var dags för mig att stanna kvar där [på vårdhemmet]. Det har gått rätt så bra för mig hemma.

När forskningsprojektet några månader senare avslutades återsåg jag tillfälligtvis patienten på sjukhusets dagcenter. Hon berättade att hon nu klarade sig bra hemma och hade kommit i gång med olika aktiviteter. Bland annat hade hon börjat färdigställa några målningar som hon fått lov att lämna kvar där hemma i halvfärdigt skick, då hon togs in på vårdhemmet.

En möjlig tolkning av detta händelseförlopp kunde vara att patienten, då hon såg ”sin” tavlas ofärdighet och matthet, på ett omedvetet plan igenkände något i sitt eget liv. Genom sin symboliska likhet kunde det vackra men ofullbordade i konstverket spegla något av det ofullbordade i denna lidande människas eget liv. Med andra ord: vårvinterlandskapet, som upplevdes halvfärdigt, hade symboliskt sett samma meningsstruktur som patientens egen livssituation och kunde därför åskådliggöra den för henne.

Bilden av vårvinterlandskapet visade symboliskt, liksom på avstånd, denna patients egen problematik när de båda möttes. Bilden så att säga synliggjorde och bekräftade att ”här och där

hade man kunnat sätta mer färg”, det vill säga, ännu kunde något göras åt det egna livet. Det mest avgörande för patienten i denna situation var kanske möjligheten att hon fick stöd för och kunde samtala med läkare och egenvårdare om sin hemlängtan. Tolkningen ovan exemplifierar hur mötet med bilden iscensätter symbolisk inre mening och skapar förvandlingspotential i riktning mot handlande.

I det följande ges en annan skildring om hur en äkta inlevelse i bildens imaginära värld kan iscensätta händelser som bidrar till att patienten blir bekräftad som person och återfår sin förmåga att vara aktör i sitt eget liv.

En mors förpliktelser

Patienten, en 70-årig kvinna med långvarig sjukdom, valde en tavla som föreställer en ung kvinna med ett litet barn i famnen (Bild 15). Båda har en helgongloria. Mor och barn omgärdas av en grönskande blomsterbåge och framför dem breder ett av hav blommor ut sig i alla färger. Modern ser ömt på barnet.

Patienten ser Jungfru Maria och Jesusbarnet i bilden. Som motiv till varför hon valde just denna tavla anger hon att den vände tankarna till Jesus. Tavlan inger henne en känsla av något heligt och påminner henne om bödens kraft:

Den [religiösa konsten] har en lugnande, kraftgivande inverkan på mig. Man skall komma ihåg att läsa bön. Bön ger kraft. Den här bilden ger sådan frid till själen.

Målningen för sedan hennes tankar till moderskapet. Barnet på bilden ser ut att vilja bli ammat. ”Det skulle vilja få bröstet, eller hur”, säger hon. Under samtalet berättar patienten om sina egna förlossningar och oron över hennes vuxna handikappade barn, som nu bor ensam hemma och saknar mamman. En vecka senare blev patienten utskriven. Hennes hälsa hade förbättrats så att hon bestämde sig att åka hem till sin son ett tag. Vid ett senare samtal med kvinnans egenvårdare framkom, att de via målningen kommit att samtala om patientens omsorg om och ansvarskänsla för den handikappade vuxne sonen, som ofta hade frågat när mamman skulle komma hem. Ett år senare när jag besökte vårdhemmet fick jag höra att hon fortfarande var hemma.

Beskrivningen visar hur betraktaren kontextualiserar sin livssituation i konstverkets bildtema. Målningen avspeglade det rätta sammanhanget för patienten och kunde i symbolisk gestalt synliggöra hennes förpliktelser och värdighet. Värdigheten visas i den religiösa Maria-gestalten och i blommornas prakt, förpliktelserna i associationen om att barnet behöver ammas.

En ytterligare innebördsrik grupp av bildmotiv som kan tolkas avspegla betraktarens inre värden, förväntningar eller förhoppningar var olika blombilder.

Blommor som bärare av värdighet och livskraft

När ett konstverk möts distanserat och objektivt kan en tavla med blommotiv avläsas med rationell blick utgående ifrån botanikens kategori såsom växten blåsippa från släktet *Ranunculacea* eller den kan bestämmas utifrån den konstvetenskapliga stilforskningens kategori som stilleben, hörande till en bestämd stilepok. När inlevelsen drar betraktaren närmare ett möte med konstverket, börjar symboliska innebörder göra sig gällande. Genom bildsymbolik erbjuder sig blommor att gestalta det sköna och älskvärda vid såväl olika livssituationer som hos personer själv. Blommetamorfin finns väl utvecklad även i språket: ”Min älskling du är som en ros” sjunger Evert Taube och visar på hur kärleken och skönheten sammanfaller.

Blommor ger uttryck för människans skönhet och värdighet i olika högtidliga sammanhang under livet, från vaggan till graven. I sin art- och färgrikedom har bilder av blommor möjligheter att förmedla verkligheten metaforiskt och symboliskt ur många aspekter eller, som Gadamer kanske skulle säga, blommor presenterar och förklarar sitt ”vara” i varierande aspekter när de möter betraktarens blick.⁴⁵⁹

En aspekt av blomvärldens symbolik som framkom i föreliggande studie är att blomman, som i sin glans och skönhet visar på egenskapen att vara värd skydd och vård, analogt visar att människan som patient också har denna egenskap. I det följande ges några berättelser om blommor som bärare av värdighet och skönhet.

Ett av de konstverk av en okänd konstnär, som valdes om flera gånger, var en oljemålning som framställde blåsippor på vit botten med vita ramar (Bild 16). Möten med blåsipporna framkallade barndomsminnen om vårens ankomst och högtidliga stunder vid morsdag:

(...) ja, blåsippan är ju den första som blommar upp på våren i naturen... Jag kommer från landsbygden. På den tiden hade vi alltid morsdagsfest. Det var väldigt fint, vi barn fick vara med och sätta fast en blåsippa på mammas och mormors bröst ... det minns jag som en händelse som rörde mitt hjärta ... blått är ju en kall men högtidlig färg, egentligen ganska kall men värdig, den har högtidlighet.

Att blommor är så värdefulla att de skall skyddas beskrivs i följande rader som inspirerades av samma målning hos en annan patient. Patienten som gav tavlan namnet *Vårens glädje* berättar:

Det växte inte några blåsippor på våran gård. På den tiden var det ännu inte förbjudet att plocka dem. På våren grävde vår mamma alltid upp en tuva blåsippor med spade och planterade den på gården (...) De [blåsippor] är så vackra.

Till frågan om vad som skulle hända härnäst om tavlans blåsippor vore levande svarade hon spontant: ”jag skulle vilja skydda dem!”

⁴⁵⁹ Jfr Gadamer 1997, 97.

Som levande varelser har blommor ett livsförlopp liknande människans. De föds, växer, har sin blomstringstid och vissnar sedan bort. Men när skönhetsens *parousia*, närvaron av den oförgängliga skönhetsens väsen, bosätter sig i människors hjärtan kan den göra blommorna värda att vårda även när de håller på att vissna. Likt blommor är också borttynande människor värda att vårdas. Nedan en berättelse av en sängliggande patient som inspirerades av en blomtavla med violer (Bild 17):

Jag växte upp i Nordfinland, det är kargt land där men vi hade blommor och buskar. Mamma drev många slags blommor på gården, även violer, och vi hade till och med en rosenbuske! Det var vackert. Somrarna var korta, blommorna glänste, vi vårdade dem och gladdes över dem. Sedan vissnade de. Men vi vårdade dem ändå, även när de blivit utblommade krakar.

Som motiv för val av tavlan angav patienten målningens intensiva härliga färger. Det är anmärkningsvärt att violerna på målningen hon valt är närmast fulländade i sina former. De glänser i intensiva färger och är nästan idealt stiliserade. I sin bestående ofelbarhet bildar de en tydlig motsats just till vissnande blommor i naturen som förlorat sin livskraft. Här visar bildkonsten sin ontologiska valens och sitt, på visualitet grundade epistemiska värde. Bilden ger en direkt och icke-verbal förmedling av formens och färgernas fullkomlighet. Skönheten lyser rakt in i betraktarens inre, möter en klang av igenkännande och bekräftar den inre skönheten och värdigheten, som aldrig förgår. Samtidigt hörs det etiska kravet att trots synbart förfall i realvärlden vårda och älska.

Ytterligare en aspekt som sammanfaller med meningsstrukturen i den lidande människans livskamp är blommornas livskraft och fortlevnadsförmåga. Nedan skildras ett barndomsminne som framkallades av en tavla som visade en äng med rallarrosor (bild 18):

I den här tavlan är det mitt i sommaren. Sommar betyder värme och då samlar man krafter för vintern. Det finns en sådan styrka (...) I juli när det finns riktigt varma och soliga dagar blåser vinden så att vitt pollen från rallarrosen flyger i luften. Jag såg på det med min mamma, ja, jag kom att tänka på min mamma... Just nu i det här skedet kommer det upp saker från barndomen, de är verkligen väldigt viktiga ... det är väl något man ännu kan hålla fast vid när det känns som om att allt sakta bryts sönder (...) I den här livssituationen när livet har gått i spillror, består av bitar ... så är det ändå något ... värdefulla minnen som man har kvar, dem kan man gripa tag i när man har sina stunder av svaghet. Den [pekar på rallarrosen på tavlan] visar på kontinuitet, annars skulle den inte sprida sig så. Alla tycker ju inte om den här blomman för att den ökar och sprider sig så, man tycker den är ogräs, men även den för en kamp för sin existens! (...) Det är märkligt hur en tavla kan visa på en så levande erfarenhet ... den [tavlan] talar till människan.

Kanske är det särskilt blomvärldens symbolik, som trots den synliga skönhetsens skörhet tydligast pekar på fördolda möjligheter av kontinuitet och livskraft. Kanske vidrör skönheten oss starkast när den lever i förgänglighetens existentiella skuggor – skymningar där skönheten blommar upp ur sårbarhetens jord.

En och samma blomma kan symboliskt påvisa flera meningsskikt. Den kan påminna om livets törnar och skörhet men också levandegöra dofter av underbara barndomsminnen som i nästa berättelse.

(...) det fanns där på husgaveln en midsommarros ... en gammal buske ... och vad den där åldriga gömmer inom sig, om den kunde berätta om vad var och en som mött den på sin resa har sagt om den. Det skulle kunna bli en roman om den ... och så många gånger har rosens törnar stuckit, gett smärtor..., men den där underbara doften som den ger ifrån sig. På midsommarafton tog man alltid in rosor. Man tvättade stugans trägolv med sand och tog sedan in en björk som ställdes i hörnan av storstugan och på bordet ställde man en vas med en stor bukett rosor ... vita... ack, de finns i mina ögon än!

I de ovan beskrivna mötena med blommålningar iscensätts minnesvärda händelser i livet, som samtidigt anknyter, även om inte alltid medvetet eller med rationell tydlighet, till patientens aktuella livssituation. När en målnings bildinnehåll vid mötet 'blickar tillbaka' på betraktaren, tänds ett igenkännandets ljus som framkallar inre bilder som finns inom betraktaren.

Hus och gårdar som närvaro av hemmets ro och trygghet

De bildteman som i föreliggande studie, jämte blommor och naturlandskap, allra oftast fick bära vittnesbörd om patienters livs- och lidandeberättelser, var hus och gårdar av olika slag (bild 19, 20, 21, 22). Allt ifrån präktiga storgårdar i finska Österbotten, som uppmanade patienten att återgå till sina rötter, till en ensam lappkåta vid en rofull fjällsjö i Lappland. En gemensam nämnare i husmotivens symboliska meningsstruktur var hemmet och då oftast barndomshemmet eller ett barndomens mormorshus på landet. Hemmets innebörd beskrevs av patienterna som en stämning av ro och trygghet och en känsla av att ha rötter.

Nedan ges en beskrivning av barndomsminnen som iscensattes i och levandegjordes av en målning, föreställande ett hus i ett skogslandskap (bild 22).

Huset på tavlan påminner om mitt barndomshem. Där fanns sådan ro, den kan inte beskrivas med ord...det där huset [i tavlan] är i dåligt skick, men så var vår barndoms stuga också, men, ack, vilken lycklig familj som bodde där, mor och fyra ungar. På morgnarna begav sig alla som kunde till sädesåkrar eller för att rensa ogräs på kålrots- eller morotsland, så fick vi vårt bröd. Vi var lyckliga som fick vår mat därifrån. ... och där [pekar på tavlan] övertäckt av hö kunde stigen slingra som gick till vårt hus, den sprang jag barfota på många gånger ... och när jag fick sitta i skogen där och lyssna på fåglarnas sång och se på dem ... det var något så stort för ett barn!

Ovanstående illustrerar på ett levande sätt hemmets stora betydelse som platsen för gemenskap, kärlek och trygghet. Hemmet skapar en värdegrund och en grundhållning i livet som ger styrka i svåra stunder.⁴⁶⁰ Bilder av hus och gårdar bygger in något av ett hems atmosfär i patientrummet och därmed något av den egna inre värdegrunden.

⁴⁶⁰ Jfr Hilli 2007.

De platser och episoder som bilden iscensätter förtätas till minnesbilder från tidigare livshändelser som vill bli sedda och berättade. Mötet blir en erfarenhet av händelser, och ur händelser föds berättelser. På berättelsens meningsnivå blir bilden ett dokument, en evidens för minnesvärda händelser i betraktarens liv. När berättelsens kategori träder i verksamhet utvidgas det rumsligas gränser och bildrummet förvandlas till tid. Som författaren Alberto Manguell formulerar detta inför betraktaren en temporal kvalitet av narration i bilden. Han säger att man sträcker ut det som är begränsat inom ramen ”före och efter”. Bilden som hittills existerat i rummet börjar existera som berättelse i tiden.⁴⁶¹ Bilden blir nu ett fönster i tiden varigenom minnen av glädje och sorg väller in, men också framtida förhoppningar eller farhågor.

Strömmande bäck, porlande vatten

*Vila, pilgrim, ditt bröst
mot strömmande vatten
Hän till dawningens land
går din väg över hav genom natten*
Dan Andersson 1917

Några patienter som var nära döden valde målningar med sjöar eller vattendrag. En patient som dog dagen efter intervjun uttryckte ett intensivt behov av levande vatten. Hon hade valt en tavla med en bäck som strömmar genom ett skogslandskap (Bild 23).

Jag har nu bara längtan efter vatten... det är som om livet skulle porla ... ja det skulle kunna vara varmare och mera vatten i den [bäcken], och strömmen borde vara starkare... Det här behovet av vatten kanske beskriver mina känslor inför att ... människan måste dö, det där vattnet skulle vederkvicka... ja det handlar om den sista vederkvickelsen,... så jag skulle sitta på stenen där och titta upp till himlen, och njuta av det där strömmande vattnet.

Den döende patienten ger strömmande vatten betydelsen av vederkvickelse. Semantiskt ingår vederkvickelse i ett gemensamt betydelsefält för att lindra och trösta.⁴⁶² Kanske avspeglar strömmande vatten och dess porlande ton något av tröstens livgivande väsen?

Ett annat fenomen som forskningen visar är att möten med bildvärlden inte endast hämtar fram förgångna minnen. Det valda bildtemat kan också avspegla patientens framtida förhoppningar och farhågor eller till och med drömmar och önskningar som inte ännu gått i uppfyllelse. Hur det kan gestalta sig i bildens symbolik och hur situationer, som kräver forskningsetisk medvetenhet och finkänslighet kan uppstå, ges exempel på i det följande. Det valda bildmotivet var detsamma som i föregående berättelse:

(...) den [bilden] kan beskriva min framtid, den är en sådan bäck som strömmar där... man vet inte vad som finns bakom kröken där ... jag vet inte, jag tycker att den ström-

461 Manguell 2002.

462 Strömberg 2000, 947, 1013.

mar bortåt, nej min framtid vet man ju nu ... [patienten gråter].. jag vill inte tala mer om det.

Den här händelsen ställde mig inför problematiken om hur man som forskare skall hantera en sådan etiskt känslig situation. En tröstande medmänniskas närvaro blev ett tydligt krav då den sängbundna patienten bad om att få en näsduk. Jag tog fram näsduken och hjälpte henne att torka tårarna. Efter en stunds tystnad ville hon berätta om sin längtan efter att själv kunna rita och måla eftersom hon hade talang för detta. Sedan beskrev hon hur hon ännu vid valet av tavlan inte märkt ”hur bra den passar ihop med tapeten och annan inredning i rummet”. Jag tolkade detta som att patienten ville flytta samtalet till en annan nivå vilket jag respekterade. Resten av samtalet handlade om tavlans dekorativa värde.

Kampen mellan hopp och fruktan

Alla patienter som deltog i forskningen valde sitt konstverk på positiva grunder. De såg skönhet och något behagligt i bildmotiven de valde. När patienten fått sin tavla verkade meningskapandet vara som störst i början. Med tiden minskade meningskapandet via tavlans bildinnehåll för många patienter. Vid andra eller tredje intervju tillfället kunde den kommenteras i stil med:

Den är ju som en gammal vän, det känns som att den alltid har varit där. Jag skulle inte kunna tänka mig att vara utan den.

Emellertid fanns det en patient som med tiden började läsa in sorgesamma händelser, tecken på fara och annan negativ innebörd i sin tavla. Från att i början ha sett hoppfulla figurationer i bilden förändrades bildens budskap för henne så att den iscensatte hotande och negativa händelser. Till slut måste tavlan tas ner. Detta skedde i samma takt som patientens hälsa försämrades.

Hennes berättelse i det följande visar på hur bilden kan bli en plats där kampen mellan hopp och fruktan iscensätts. Den valda målningen föreställer ett vinterlandskap med några snötäckta granar (bild 24). Patienten gav tavlan namnet *Mot våren*. Som motiv till att hon valt just denna tavla angav hon att:

Det är väl någon slags känsla av hjälplöshet i den som talar till en ...

Hon skildrar vidare skeendet i målningen:

(...) snömassorna skulle ramla ner från den där utmattade granen och den skulle spritta upp och resa sig ... nu är det ju så att den där granen som den utmattade granen lutar sig mot har liksom en storebrors roll ... den skyddar den andra. Men den [andra granen som lutar snett] har inte fallit, den har böjts från toppen, det skulle kunna ha varit en tillfällig vindpust som fått toppen att vaja.

...så det finns också en stämning av förväntan i den, att få se nu hur det skall gå? och det kan ju gå tvärtom, i alla fall står vi på granens sida, nu grabbar gäller det, nog skall

det ännu gå! Där i bakgrunden smyger en sådan mörk ..[tystnad].. den är nog på väg bort ...ja, jag skulle låta den gå bort.

Denna målning visar med tydlighet en bilds autonomt visuella styrka, dvs. en av språket oberoende direkt verkan på betraktaren genom bildens komposition. Det tunga snötäcket, den böjda formen hos den ”utmattade” granen samt granarnas inbördes ställning visar en scen som finner sin motsvarighet hos åskådarens inre. Den igenkänns direkt på ett känslomässigt plan och bilden kan då spontant ges en metaforisk beskrivning som den ”utmattade lilla” som lutar sig mot ”storebrodern”.

Vid andra och tredje intervju tillfället hade patientens hälsa försämrats. Hon var trött och utmattad. Målningens skyddande gest hade gett vika och det hotande hade börjat framstå tydligare för henne:

Där [pekar på tavlan] finns en isbjörn som lurar på en sälunge som gömmer sig i den snötäckta isvaken där i mitten. På höger sida bakom granarna glimtar ljus, det är ett hus där. Som om det vore ett hem (...) Ja (...) Det inger känsla av trygghet.

Det var vårvinter då intervjusamtalen genomfördes. Ute i naturen blev det sakta vår men i tavlan fanns vintern kvar. Under tiden blev patienten led och på något sätt bitter på sin tavla. Hon sade:

Det känns som att bli tvångsmatad att behöva titta på den där tavlan. De där snöiga träden förändrar sig inte fastän snön redan har smält där ute.

På frågan om hon vill ha en annan tavla svarade hon att hon tyckte sig minnas ha sett en trevlig målning med vallmoblom i förrådet:

Vallmon är vacker, den faller sina kronblad och då kommer frökapseln fram. Där inne finns det där bedövande ämnet...

Sedan rörde sig samtalet om hennes stora kärlek till natur och årstider.

Patienten ville dock inte i fortsättningen ha någon ny tavla. När hennes krafter avtog blev hon sängbunden. Under våren ville hon dras ut i vårdhemmets trädgård. De sista orden egenvårdaren hörde henne viska var:

... träden vajar i vinden.

I bildens djup

Det kanske djupast meningsskapande sker när det stora okända vidrör oss i förmimmelser av bildvärldens hemligheter. I det djupaste inlevelseskiktet blir världen plötsligt genomskinlig och det osynliga blir synligt för människans inre ögon. Mötet med bilden får karaktär av transcendens med hoppingivande insikter.

Naturens eviga kretslopp

*Hur blommor växer kan jag höra
Och i skogen träden talar
Jag tror nu mognar drömmar
mognar sådden och flyger hoppets svarar*

Eino Leino⁴⁶³

Naturbilder med element av himmel, hav, floder, berg och skogar valdes av flera patienter. Det gemensamma för dessa möten med konstverk tycks vara att man genom dygnets växlingar och årstidernas kretslopp ser hur naturen visar något av livets oförgänglighet. I naturen manifesteras också kampen mellan liv och död. När den döende människan upplever att hon fogas samman med naturens eviga kretslopp tas han eller hon med i ett livsflöde som inte förgår. Människan blir delaktig i själva livets eviga återfödelse. Upptäckten av dolda överlevnads krafter via naturbilder kan inge patienten tröst och hopp. Så här skildrar en patient sina erfarenheter av sin tavla med ett vintrigt naturmotiv (Bild 25):

Den [målningen] visar hur snö skyddar liv. Jag kom att minnas hur jag en gång berättade för min lilla dotter hur märkliga våra årstider är. Först kommer våren och naturen slår ut i blom som vi så länge väntat på och det blir till sommarens fulla mognad. Sedan kommer hösten som klär av träden, det är i september, oktober, det står för ålderdomen, och sedan blir det vinter som är döden och täcker allt under sig. Men då sade mitt lilla barn till mig: ”nej mamma det är tvärtom, det finns liv under snön där”. Jag blev så förvånad, jag hade alltid tänkt att den [snön, vintern] är det slutliga som begraver oss. Växterna är i dödens klor och vissnar bort. Men nu har jag sett det med nya ögon [pekar mot tavlan]. I den här tavlan finns det ju liv där mitt i snön.

Ja, där finns fortsättningens frön som flyger i vinden ... sedan gror de där under snötäcket och upp stiger blommor och björkarna lövas. Det är detta som den där tavlan berättade till mig redan vid första ögonkastet.

Fönster till oändlighet

*Allt är så tyst omkring mig
allt är så ödmjukt och gott
i hjärtat blommor stora slår ut
och doftar frid så djup*

Eino Leino⁴⁶⁴

I möten med naturbilder beskrev informanterna upplevelser som att vara överväldigad av naturens skönhet och vishet. Som att i bildvärldens skogar, himlar och hav bli en del i ett större sammanhang – ett sammanhang som orden inte räcker till för att beskriva. I möten med naturbilder och minnen från tidigare naturupplevelser som bilden framkallar, vidrör det

463 Fri översättning av dikten ”Rauha” (Frid), vers 2, från finska skalden Eino Leino 1985, 88 [1898].

464 Fri översättning av dikten ”Rauha” (Frid), vers 3, från finska skalden Eino Leino 1985, 88 [1898].

oändliga betraktaren. Upplevelsen i mötet med bilden får karaktären av transcendens, där den sinnliga världens gränser överskrids. Det allomfattande och heliga omhöljer människan när *parousia*, det absolutas närvaro anländer. I gränsöverskridandets moment avlyssnar hon det heliga i naturens språk – i fågelsången, i skogsbäckens sorl, i havets dån eller i tystnad, som i finska skalden Eino Leinos dikt ovan. Ett hemligt rum öppnas i hjärtat – en kammare där stora blommor slår ut och doftar frid.

En kvinnlig patients berättelse om minnen som väcktes genom en naturmålning får visa hur det oändliga talar genom naturen till människan.

Naturen har betytt ofattbart mycket för mig ända sedan barndomen. Som liten sprang jag alltid efter blommor.. jag kröp och plockade ...och kom alltid hem med våta knän. På havsstranden växte en primula som var violett och doftade alldeles bedövande underbart... och sedan de där havsklipporna. Det var så oerhört underbart att få sitta alldeles ensam mellan klipporna och se på blommorna ... och vågornas glitter. Det var sång och det var dikt, det var en sådan märklig längtan som inte kan beskrivas. Det är längtan efter något som man inte vet att det finns.. något så mycket större än mig själv. Där [vid havsstranden] finns Guds natur så nära, så handgripligt, sådan glömmer man aldrig. Det finns ett hemligt rum här inom mig som ingen ser...

Ovan beskrivna upplevelser i anknytning till naturbilder kan tolkas som andliga erfarenheter. I naturmåleri förenas realistisk avbildning av naturobjekt med uttryck av andlig stämning – en förmimelse av att bli vidrörd av det oändliga.

Änglar, himlar, ljus

Beskrivning av konfessionellt kristen-religiös mening i samband med det valda konstverket förekom hos tre patienter. En av dessa personer, som valt ett landskap med ljusgenomträngda moln, angav sig ha valt det på grund av upplevelsen av det intensiva ljuset. Hon gav sin tavla namnet *Guds vackra natur* (Bild 27). Hon ville inte säga annat om sin tavla än att bilden förde hennes tankar till Lapplands fjäll där jord kommer nära himmel. Upplevelsen av ljuset var också överväldigande för en annan av patienterna som valt ett applikationsarbete med en ängel. Hon gav tavlan namnet *Ljusets ängel* (Bild 26) och skulle bilden bli levande så ville hon höra änglarnas sång. När bildmöten sker på denna meningsnivå är det som om det inre ögat vill sikta djupare. Likt en förgylld ikon börjar bilden stråla intensivt av en inre menings ljus.

Bildkonstens innebörder vid ”lidandets kamp” i relation till ”livsfaser” hos patienter som får vård vid livets slut

Här relateras de i det föregående presenterade hermeneutiska tolkningarna av patienters möten med självvald bildkonst till Sands analys av livsfaser hos patienter som får vård vid livets slut (tabell 5, s. 122). Hos en patient som inför döden befinner sig i en existentiell livssituation aktiveras en ”lidandets kamp” – en kamp som också avspeglar sig i möten med bildkonst.

Kontextualisering av bildsymboliken vid patienters lidandekamp i Sands livs- och identitets-faser gör det existentiella lidandets djup mer transparent. En döende patients ”livsfaser” utgör här den yttre konkreta aspekten som sätts i samband med den inre symboliska mening som tolkats utifrån patienters bildmöten.

I sin etnografiska forskning om finska hospicehem redogör Sand för hur patienten genomgår olika faser med påföljande identitetsförändringar under sitt kvarvarande liv på vårdhemmet. Hon beskriver händelseförloppet linjärt med kulminationspunkter vid insjuknande och diagnosingivning av obotlig sjukdom, liksom från intagning på vårdhem, till faser i dödens närhet.⁴⁶⁵ Emellertid visar den framkomna performativa och narrativa meningen vid patienters möten med bildvärldens imaginära verkligheter, att tidens kausallinjära gång och rummets gränser tenderar att upplösas. Genom inlevelsen i konstverket förflyttas betraktaren via bildvärlden bortom det konkreta rummets begränsningar. En existentiell tid skärs in i den linjärt framskridande och fas-indelade tiden när ”lidandets kamp”⁴⁶⁶ gör sig gällande i bildvärldens figurationer.

Sand framhåller också att det är problematiskt och delvis omöjligt att formulera stämningar och personliga upplevelser enbart i ord. Hon påpekar att hennes forskningsresultat i form av texter och tabeller oundvikligen ger endast en ”blek skugga” av den mångfacetterade verklighet som hospicevårdens patienter upplever.⁴⁶⁷ Nedanstående tolkning använder också ord och tabell men strävar efter att från hermeneutiska utgångspunkter frigöra språkets inneboende bildlighet, det vill säga att levandegöra något av det existentiella ”lidandets kamp” som förpliktar forskaren att försöka göra förståelsen både klar och närvarande.⁴⁶⁸ I tabellen och beskrivningen eftersträvas en genomlysning av och närhet till patientens värld. Den döende människans livssituation närmas genom bildsymboliken från en insida – ett skeende som inte låter sig uttömmande förklaras utifrån en linjär tidsuppfattning. Den medicinska förståelsen utgår från en fysikalisk tidsuppfattning, där människans fysiologiska funktioner gradvis förstörs och, inom en mer eller mindre förutsägbar tidsrymd, slutar i *exitus letalis*. Även många psykologiska förklaringsmodeller, kristeori m.fl, som tar hänsyn till det subjektiva, har dock utgångspunkten i den fysikaliska tidsförståelsen, när de beskriver fas-mässiga linjära förändringar av psykiska upplevelser och identitet.

465 Sand 2003, 80–92.

466 ”Lidandets kamp” är ett metaforiskt uttryck som kommer från lidandeforskning vid Åbo Akademi. Eriksson 1993; Wiklund 2000.

467 Sand 2003, 80. Sand beklagar sig här uppenbarligen över den vårdvetenskapliga forskningens positivistiska odysse, som inneburit försök att göra förståelsen klar genom rationella och empiri-nära metodtekniker och språk men då på bekostnad av en djupare förståelsens närvaro. Ord och begrepp kan som bekant kategorisera och reducera verkligheten så, att väsentliga delar faller ur synfältet. Samma fenomen i vårdverkligheten kan gestaltas ur olika perspektiv eller utgående från olika kategorier då någon aspekt av verkligheten framhävs eller utesluts.

468 Jfr Lögstrup (1994, 236) som skriver om den poetiska livsförståelsens etiska kvaliteter och jämförelse med filosofin som på sin höjd kan göra förståelsen klar, medan diktningen förmår göra den närvarande.

Tabell 5. Bildkonstens innebörder i lidandets kamp.

FASER I DEN PALLIATIVA VÅRDEN	PATIENTENS IDENTITET	KONSTVERKETS BILDMOTIV	BILDENS SYMBOLISKA INNEBÖRD	EXISTENTIELLA TIDS-DIMENSIONER I LIDANDETS KAMP
1	2	3	4	5
ATT HAMNA I PARADOXER	Som ”obotligt sjuk”	Ofullbordad akvarell med naturmotiv. Kvinna som håller barn i famnen.	Ofullbordad Nyttighet för andra Plikter, ansvar.	Lidandekampen mellan framtidens utopi och dystopi.
ATT LÄMNA DET EGNA HEMMET	Att bli ”vårdhemspatient”	Hus, gårdar, trädgård.	Hemmet Anhöriga och vänner. Trygghet, rötter, ro. Saknad.	Det förgångna blir närvarande i nuet som hus och platser.
ATT LEVA SOM PATIENT PÅ VÅRDHEMMET	”Vårdhemspatient” i väntan	Blommor: Violer. Blåsippor. Rosor. Rallarros.	Bekräftelse av värdighet Att vara värd att få: Vård och skydd. Kärlek. Fest.	Det förgångna blir närvarande som värdefull självbild.
ATT LEVA I DÖDENS NÄRHET	”Döende patient” ”Uppgivande av liv”	Årstider: vinter- sommar- vårlandskap. Vattendrag Himmel. Ljus. Ängel.	Hot, fruktan, sorg ----- Livets kontinuitet Hopp om ett nytt liv. Vederkvickelse. Längtan efter ljus, Gud, frigörelse.	Kampen mellan utopi och dystopi. Framtiden blir närvarande i nuet.

De symboliska innebörder, som jag uttolkat med utgångspunkt i den mening och de narrationer som patienterna skapade vid sina besök i bildernas värld, kan ses som en genklang från de livs- och identitetsfaser som patienter genomgår på ett hospicehem – ett svar som tonar från djupet och upp mot den linjära tidens yta. Av de bildmötens inlevelsenivåer, som framkommit tidigare i denna forskning, gör sig här främst de symboliska speglingarnas (den andra) och transcendens (den tredje) nivåer gällande.

Att få besked om en sjukdom med dödlig utgång, innebär för människan en fruktansvärd situation. Det är en gränserfarenhet där livsförståelsen och identiteten kommer i gungning. Enligt Sand hamnar människan i *paradoxer*: Som levande person har hon livssammanhang, framtidsplaner och önskningar men samtidigt är hon som den döende bestämd till ingenting. Att sedan *lämna det egna hemmet* och inställa sig i en ny miljö är ytterligare en förlust i patientens liv. *Att leva som patient på ett hospicehem* och få en identitet som den *döende patienten* väcker fruktan men också hopp – en intensiv pendling mellan utopins önskebild och dess motbild dystopi som utgörs av skräckens och sorgens välde.⁴⁶⁹

Hos honom eller henne som har blivit medveten om den annalkande döden, mäts tiden inte enbart i linjär och kvantitativ utsträckning. När lidandets kamp intensifieras tränger en kvalitativ dimension med personliga värden, känslor och frågor om livsmening in och utformar patientens upplevelse av tid. När den personliga, existentiella, tiden blir inflettad i den fysikaliska tiden, flyter den inte längre i en strid ström från det förgångna mot det kommande utan möter motstånd genom mänskligt medvetande och vilja. Den lidande människans existentiella tid är en dramatisk sammanträngd tid, en tid som drivs inifrån av en oemotståndlig kraft och vill upphäva den fysikaliska tidens kronologi. I ljuset av ett sådant existentiellt tidsperspektiv utspelas lidandets kamp som kampen mellan det goda och det onda – en vågbrytande dialektik som i enlighet med Blochs terminologi skulle kunna kallas en fejd om rätten till utopi istället för underkastelse i dystopi.⁴⁷⁰

Vid det dramatiska mötets första ögonblick, som kan sägas motsvara den första av Sands livsfaser, uppstår en paradoxal situation, där den framtida utopins 'goda' och dystopins 'onda' samtidigt strömmar in i nuet. Det är en fram-och-tillbaka-vällande vågrörelse, där den dramatiska tiden forsar i svallvågor och slår sönder den linjära tiden.⁴⁷¹

Framtiden som dystopins skräckbild innebär hot mot livet men den möts av lika intensiv utopi, hoppet om det goda. Kampen pågår mellan en ljus livsförståelse som signalerar att man är eller kan bli en frisk människa, att man kan återfå sina förmågor, och en annan förståelse som bär mot mörker. Föreliggande studiens bildmöten visar hur utopins önskedrömmar frigörs under en pågående existentiell lidandekamp på många olika sätt. Utopin innebär hopp som ingalunda gäller enbart önskan om att bli av med fysiska sjukdomssymtom. Hoppet spirar ur livsmål. Det kan visa sig i önskningar och drömmar som ännu inte blivit infriade. Det kan vara drömmar om saker som man har velat göra men aldrig kommit att förverkliga eller om platser i världen man drömt om att besöka. Så t.ex. valde en patient en tavla som framställde finska fjäll i ett intensivt blådunkel med motivationen att hon aldrig varit i Lappland men ofta längtat efter och drömt om att få åka dit.

469 Motsatsparet utopi och dystopi härstammar från den marxistiska hermeneutikern Ernst Bloch (Rahkonen & Sironen 1985).

470 Jfr Rahkonen & Sironen 1985.

471 Jfr Lundmark 1993.

Hoppet kan visa sig i modet att våga försöka återvinna sina tidigare förmågor. De kan vara stora eller små. Mest intensiva är de då de hänger samman med det tidigare livets förpliktelser och ansvar, ett tjänande av en annans liv. För en patient som lämnat det egna hemmet och till synes redan blivit vårdhems-acklimatiserad i sin nyvunna identitet som ”den som väntar på döden”, kan konstverkets bildfigurer iscensätta utmaningar och påminnelser. Det kan gälla om olika förpliktelser som t.ex. arbete, ”att ännu vara till någon nytta”, som en manlig patient uttryckte det eller påminnelse om ansvar för ett barn som hos en annan kvinnlig patient.

Sätten att vända rörelsen bort från en döendes identitet är många. Som tidigare beskrivits kunde det vid sådana tillfällen hända att patienten kände sig i bättre vigör och flyttade hem för en kortare eller längre tid. En sådan omvändelse eller förbättring av patientens hälsotillstånd bör dock inte förenklat tolkas kausalt, orsakad av bildkonstens terapeutiska verkan. Snarare visar bilden ett skeende som står i analogi till dynamiken i patientens livsförståelse. Bildens symboliska innehåll iscensätter med andra ord någonting som redan är i färd att formas i människans inre, då bilden möjligen förstärker eller bekräftar detta.

Den andra fasen, där patienten lämnat det egna hemmet och strävar efter att inställa sig som boende på vårdhemmet, uttrycker sig i val av bilder som föreställer hus och trädgårdar. Det förgångnas trygga platser, orter och människor blir närvarande i nuet. Det kan vara mormors hus på landet, en österbottnisk storfamiljs gård, en sommarstuga med ljuva minnen om strövtåg i skogar och hagar eller en lappkåta vid en rofylld och fiskrik sjö. Bilderna stöder patienten i hans eller hennes försök att inställa sig i den nya och främmande miljön. Genom det självvalda konstverkets bildtema för hon eller han in ett stycke eget hem och trädgård med innebörder av ro och trygghet, men ibland också av sorgsen saknad. En patient, som hade en egen tavla med grönskande lantgårdsmotiv, grät vid minnena av sin mormor och dennas varma hus.

vi lekte på gården där det fanns träd och buskar omkring huset, som i den här tavlan ...
och min mormor ... det var ingen som hade en så underbar mormor.

När patienten vid ett reparationsarbete tillfälligt måste flytta från sitt rum under en vecka berättade hon efteråt att hon längtat och gråtit efter sin tavla som var kvar i rummet.

Den tredje fasen, att leva sitt liv på vårdhemmet med vetskap om den annalkande döden, gör sig gällande när patientens krafter avtagit så att han eller hon inte längre kan identifiera sig som aktör i någon form, trots att han eller hon ännu är levande som person och värdig som människa. Denna fas, som jag tolkar det, avspeglas i val av olika blommor. De ger patienten livskraft och värdighet. Mellan den andra och tredje fasen finns naturligtvis ingen tydlig skiljelinje. Faserna fluktuerar och glider samman många gånger. Val av bildkategori hus eller blommor följde med andra ord ingen kronologisk ordning i relation till hur länge patienten hade vistats på vårdhemmet eller hur bra eller dålig hans eller hennes hälsa var. Snarare avspeglar bildvalet vad som är mest aktuellt för stunden när patienten kämpar för att skapa ny

struktur i sin livsförståelse och i sin tillvaro. Såväl manliga som kvinnliga patienter valde blomtavlor. I likhet med bilder av landskap och hus liknar också blommor patienten själv. De porträtterar viktiga drag i personligheten eller visar symboler för viktiga värden i livet.⁴⁷² I rosors, blåsippors, violers och andra blommors sken lyste de av sjukdomen härjade patienternas ansikten upp av skönhet och värdighet. De innebörder som jag tolkar in i deras berättelser är, såsom redan beskrivits i det föregående, att likt blommor vara värd kärlek, omsorg och skydd, och att vara värd hyllning och fest.

”Lidandets kamp” – kampen mellan utopins ljusa hopp och dystopins mörka skräckbild intensifieras under den sista livsfasen. När ”döden nafsar i hälarerna” och det kommandes hotfullhet ”bankar på dörren” tenderar tiden att brista. Då kan den ”bristande tidens icke-tid”⁴⁷³ kasta sina grymma och hotande blickar ut ifrån målningen. En symbol för den annalkande döden kan framstiga ur tavlan i form av en isbjörn som lurar på rov i snödrivan i den vintriga skogen. Dock, i nästa stund kan utopin frammana en stuga med varmt trygghetsgivande ljus i fönstren, som glimtar fram mellan träden i samma vinterskog. Frukthan och ovissheten om framtiden kan upplevas i mötet med en skogsback vars strömmande blir osynligt, när strömmen försvinner i en krök. Å andra sidan kan åsynen av levande vatten verka vederkvickande och få själva livets porlande att höras. Några patienter som kommit mycket nära döden beskrev behov av strömmande vatten med förvånansvärt likartade ord. Det levande vattnets betydelse för patienter som lever nära döden vore säkerligen värd fortsatt forskning.

Som tidigare framkommit fäste många patienter uppmärksamhet på årstiden i konstverket. Vinter, vår, sommar och höst relaterades till människolivet. I årstidernas eviga kretslopp kunde själva livets mening förankras. Under vinterns tjocka snötäcken gömmer sig frön som väntar på att få börja gro igen – ett hopp om nytt liv. När människan befinner sig mycket nära döden, bebdar det utopiska seendet ljus i mörker, det möjligas framblivande i nuet. Då fokuseras den åskådandes blick på himlar och ljus. I vida, öppna landskap och i himlens ljusa moln möter människan naturen som Guds gåva. Framtiden blir närvarande som hopp om ett nytt liv - ett liv i ljus, fyllt av änglasång.

Beskrivningarna ovan åskådliggör hur bildernas meningsinnehåll anknyter till patienternas livsfaser, vilka gör sig gällande i den fysikaliska tidens förlopp vid sjukdomens patologiska fortskridande. Bildvärldens budskap böjer sig inte för den fysikaliska tidens linjära framskridande och rummets begränsningar. I bildens ontologiska valens ligger makten att framställa både det förgångna och det kommande i nuet. ”Det tidlösa i tiden” framträder och innebär möjligheten att öppna en port som leder ut från lidandets isolering.⁴⁷⁴

472 Jfr Biezais (1978, xxv) som framhåller att symboler bär på starka livsvärden och kan synliggöra något av en människas djupt liggande värdegrund.

473 Citaten är hämtade från litterära patientberättelser i Nurminens (2009, 130, 141) avhandling om tiden som vårdvetenskapligt begrepp.

474 Jfr Nurminen 2009.

Som tidigare framgått, deltog några av patienternas egenvårdare i forskningsprojektet. Syftet var att få fördjupad förståelse för bildkonstens betydelse i vardaglig vårdpraxis och se om den eventuellt bidrog till kommunikationen mellan patienten och vårdaren. I det följande presenteras egenvårdares upplevelser tankar och erfarenheter.

Egenvårdarnas perspektiv

Sju egenvårdare deltog i forskningen. Samtal med dem strukturerades kring frågorna:

Vilken betydelse har tavlan för din patient?

Upplever du att konstverket eller dess bildmotiv på något sätt färgar er dagliga kontakt, och på vilket sätt i så fall?

Det framkom tydligt att vårdarna uppfattade konstverket som ett viktigt delelement i skapandet av en estetisk och hemliknande vårdmiljö. Det ansågs vara av stort värde att patienterna själva fick påverka utformningen av sin omgivning. Nedan ges några exempel på detta.

Bildkonst som ett inslag i skapandet av en estetisk och hemliknande vårdmiljö

De flesta av egenvårdarna kommenterade den stora skillnaden i miljöns gestaltning mellan vårdhem och palliativ sjukhusavdelning. De ansåg att tillsammans med patientrummets övriga inredning såsom egna möbler, färgglada textilier och tapeter bidrar en tavla till att skapa ett trivsamt ”icke sjukhusliknande” boende för patienten. Konstverket piggar upp och ger patienten annat att tänka på än sjukdomen. Hur miljön inklusive konsten kan inverka på vårdrelationen reflekterades över av en vårdare som arbetade växelvis på vårdhemmet och sjukhusets palliativa vårdenhet:

Visst har konsten och skönheten en stor betydelse. I jämförelse med ett vanligt sjukhus tilltalar vårdhemmets miljö på ett helt annat sätt (...). Här är rummen varma, det finns gardiner och färger. Då blir även mötet med patienten mera hemligt. När jag jämför med det anstaltsliknande på sjukhuset, där är det så kallt, sterilt, och rent. Det är dystert, det finns inga saker där (...). Här är vi inte vitklädda, det vita framhäver sjuksköterskerollen på något sätt, utan vi klär oss med färger. På så sätt framkommer människans äkthet. Där på sjukhuset arbetar du mer som en tjänsteman. Ibland känns det att det uppstår en sådan ”mur” mellan patient och mig. Ibland tänker jag att det kanske är någon slags försvarsmekanism för vårdarna.

Konstens möjligheter vid skapandet av en estetisk vårdmiljö på ett hospicehem hänger intimt samman med möjligheten att gestalta boendet utifrån patientens personlighet och föra in något av det egna hemmet. Att patienten själv fick välja konstverket ansågs vara av stor vikt eftersom den individuella smaken och skönhetsupplevelsen då fick komma till uttryck. Egenvårdarnas kommentarer visar att de ser hänsynstagande till personliga skönhetsbehov som ett bekräftande av patientens värdighet. Patienten ses på ett naturligt sätt som trovärdig och kapabel att göra egna estetiska val. Nedan ett exempel på detta:

Det är ju förstås viktigt att man får välja [tavlan] i enlighet med sin smak, att man har tagit hänsyn till en, att man blir hörd. Jag tror att människan själv förstår vad som är välgörande för henne. Annars skulle vi ju inte inreda våra egna hem heller. Varje människa har en egen stilkänsla.

Flera egenvårdare beskrev, att i likhet med fotografier och andra personliga saker, gjorde det självvalda konstverket boendet mer likt det egna hemmet. Tre patienter som deltog i forskningen inspirerades också på uppmantran av egenvårdaren eller volontären att hämta en egen tavla hemifrån. En av vårdarna betonade betydelsen av att ha personliga egna saker som viktiga för patientens identitet:

(...) här på vårdhemmet betonar man att man [patienterna] skall ha något eget (...), att det inte bara är sjukhusets ägodelar man har (...) Ja, den [målningen] avspeglar den här människan: jag finns till, jag har en egen bakgrund, livshistoria...det är hemskt viktigt att vi vet något om människan som kommer hit, att det inte bara är något, ett namn eller sjukdom, utan att den där människan själv får existera.

Flera egenvårdare framförde att konstverket bidrog till harmonin och skönheten i omgivningen samt kunde ge trygghet och lindra ångest inför döden:

Relationen till egenvårdare och den här vackra miljön, som den där tavlan här, kan inge trygghet i dödsångesten. Att man inte har endast tomma väggar. Patienterna tittar också ut, många säger att de tittar på naturen genom fönstret, att naturen är som en naturmålning.

Det tidigare påtalade fenomenet att miljön fungerar som den tysta tredje i kontexten, det vill säga att miljön kan inverka på kvaliteten i de möten som äger rum där, blev bekräftat på följande sätt:

Den [tavlan] skapar en trygg, hemliknande stämning (...) på något sätt blir samtalet med patienten mycket tryggare och öppnare, i jämförelse med om man tar människan till något dystert undersökningsrum eller till annat kalt ställe. Det känns som om det vore lättare att närma sig den andra i en sådan omgivning som hon själv har fått påverka inredningen av. Även om det inte är ens eget hem har man på något sätt fått vara med om att skapa sin egen plats.

Konstverk som porträtt av personen

Flera egenvårdare jämställde det valda bildmotivet med patientens personlighet. Konstverket så att säga framställer porträtt av personen själv. Nedan några exempel på detta.

... den [målningen] föreställer rosa nejlikor. Målningen är lika känslfull och romantisk som Einar [fingerat namn på patienten] själv.

Maria [fingerat namn på patienten] är en mycket öppen och ljussinnad person, men samtidigt känslig. I den där tavlan finns ju också en sådan känslfull stämning, medan hennes granne [en annan patient] valde en snöig vinter-vy, klar och rak som hon själv

är (...) ja, när jag nu sett de här tavlorna som valts, så nog ser man människan i dem, att de är liksom samma, att tavlan man väljer avspeglar personen.

... Jag sade till henne [patienten] att nu ser det [rummet] ut som du. Hon svarade mig att det börjar bli mer hemligt med fotografier, blommor och den där tavlan...vi prövade på olika ställen, var den skulle passa bäst. Så jag tänker att den är som en del i den där helheten (...) det är ju sorgesamt för henne att hon inte kan få bo hemma, det är ju en försakelse bland de många andra nu.

Samtal kring konstverk som bidrag till kommunikation mellan egenvårdare och patient

Som förväntat visade sig konstverket i enlighet med tidigare forskningsresultat bidra till kommunikationen mellan patient och vårdare.⁴⁷⁵ Detsamma gäller förmodligen även i kommunikation med anhöriga. Anhöriga inkluderades inte i denna studie men flera patienter nämnde vid intervjun att de samtalat om sitt konstverk med vänner eller anhöriga. Egenvårdarna angav att de särskilt i början samtalade om tavlan med patienten. Samtalen rörde sig till exempel om målningens estetiska värde i allmänhet, om skönheten eller skickligheten i utförandet, och om konstnärens möjliga intentioner.

Det andra temaområdet i kommunikationen var minnen som framkallades genom konstverkets bildmotiv. När det förgångna blir starkt närvarande, träder konstverket som föremål i bakgrunden. Patienten och vårdaren kallas till ögonvittnen för händelser som konstverkets bildtema framställer. I konstverkets sken förtätades viktiga händelser och erfarenheter till minnesbilder. Händelser som ville bli berättade för berättelser är alltid skapade för en lyssnare. Likt levda erfarenheter av lidande och sjukdom vill också en konsterefarenhet få bli berättad, ty den bär på vittnesbörd om den enskildes liv. Genom berättande skapas mening. Patienten evaluerar sitt gångna liv, gestaltar och ordnar sin plats i nuet.⁴⁷⁶ Så här berättar en egenvårdare:

Vi samtalade om den där tavlan ... och jag sa att vilken vacker tavla du valt. Hon [patienten] sa att den framställer bekanta blommor för henne. Den väcker minnen hos henne, att ha plockat sådana [blommor] vid hemorten i barndomen. Det är ju betydelsefullt. Patienten speglar på så vis sitt tidigare liv. Den egna barndomen blir viktig, man vill minnas sin mamma och pappa. Man går igenom sitt hittills levda liv... man ordnar sin egen plats på det viset. Just nu är hon [patienten] väldigt intresserad av sina rötter. På det sättet förbereder man sig för att lämna sitt liv ... De där tavlorna eller bilder över huvudtaget framkallar minnen som man också bör gå igenom.

Ett annat exempel belyser hur platser och människor från det förflutna återkallas vid samtal med egenvårdare:

... när hon [patienten] hade valt tavlan och den hängdes på väggen berättade hon en glädjande nyhet; hon hade valt en tavla som en god vän från tidigare år hade målat ! ...

475 Jfr Wikström 2005, 2008.

476 Att berätta sin sjukdomsberättelse är att placera sig själv i relation till andra. Lindström & Lindholm 2003, 42.

det hade hon gjort utan att först veta det ... den där gamla vänskapen med konstnären blev som viktigare än själva tavlan. Samtalet rörde sig kring deras gemensamma resor ... Det kan tänkas fungera så att målningen på sätt och vis öppnade upp så att hon började tala om sina resor. Kanske underlättar målningen att gå tillbaka till sitt gångna liv, att återuppleva (...) Att den där tavlan kom och ställde sig bredvid henne [patienten], kunde det vara lite som en port? ... jo, en port till gamla minnen.

Att bildmotiv kan hjälpa patienten att få kontakt med obearbetade saker i det förgångna livet och därigenom bli mera hel uppmärksammades på följande sätt av en egenvårdare.

När Reinar [fingerat namn på patienten] tittar på den där tavlan så får han tillgång till sitt förgångna liv anser jag. Tavlan kan väcka sådana tankar som han inte ännu kunnat gå igenom (...), på sätt och vis kan de fysiska gränserna tydligen överskridas då [genom bilden]. Han har haft svåra saker i sitt liv och kanske inte kunnat bearbeta dem (...), människan som är inne i dödsprocessen måste någon gång gå igenom dessa saker för att bli hel. Har man då svårt att finna en väg så kan bilden väcka minnen eller tankar som hjälper en att komma dit.

Alla patienter valde sitt konstverk på positiva grunder, men som tidigare framgått speglade bilden i ett fall med tiden negativa innebörder och upplevdes till slut av patienten som om den hade svikit henne. Detta skildras av en egenvårdare så här:

Patienten kom till vårdhemmet under vårvintern och hon valde ett vintermotiv. Någon hade sagt till henne att hon skulle ha bara några veckor kvar att leva. Då samtalade vi ofta kring tavlan. Den frambringade hennes barndomsminnen (...). I början blev hon hoppfull och hennes hälsa förbättrades. Vårens ankomst gav henne hopp. Ute smälte snön, men inte i tavlans landskap. Hon blev på något sätt besviken på tavlan och till slut måste tavlan tas ned. Hon kapslade in sig och ville inte ha någon ny tavla. Hon blev sedan ångestfull och gråtande (...) och blev allt svagare.

Några egenvårdare framförde tanken att det valda konstmotivet på något sätt kunde en stund befria patienten från det lidandets isolering som sjukdom kan innebära. Det som jag tolkat som en transcendent eller andlig erfarenhetsdimension i patienternas möten med bilden framkom däremot inte i egenvårdarnas beskrivningar, även om en antydning om detta kanske kan tolkas in i skildringen nedan:

Tavlan hänger just där man bäst ser den från sängen (...) man kan göra som en fantasiresa genom den där bilden (...) det är en sådan befriande sak att man liksom kommer ut från den där sjuka kroppen, man kan glömma sin sjukdom och det där tillståndet en stund. Genom bilder kan man komma till helt andra världar (...) Hon [patienten] sade att det är som våren där [i tavlan] ... hon fick en sådan som jag kan tänka mig 'inlevelse' av att en bäck porlar, att vatten rinner och sorlar under isen, att solen värmer snödrivorna. Människan kan ju få sådana förnimmelser, de kan blixtra till mitt i samtalet, men något egentligt djupsinnigt utifrån den där tavlan pratade vi inte om.

Egentligen beskrev vårdarna något som kan liknas vid imaginär förflyttning eller transcendentens fenomen men de uppfattade fenomenet snarare intellektuellt och beskrev det i tekniska

eller praxisorienterade termer, såsom att patienten med hjälp av bilden kunde förflytta sina tankar någon annanstans, och att detta hade rehabiliterande effekt.

Sammanfattningsvis kan sägas att egenvårdarna huvudsakligen uppfattade den självvalda bildkonstens betydelse som en viktig komponent i skapandet av en estetisk och hemliknande vårdmiljö som bekräftar patientens identitet som person och underlättar tillägnet av den nya miljön i vårdhemmet. I kommunikationen mellan egenvårdare och patienter låg symboliskt meningsskapande via bilden i bakgrund, medan tavlan som estetisk rumsdesign betonades. Orsaken till detta kan antas ha att göra med det faktum att dagens vårdkontext saknar talkonventioner vilka skulle göra det möjligt att samtala om fenomen som är metaforiska och symboliska. Likaså reserveras visuellt meningsskapande eller bildtolkning vanligtvis för psykoterapeutisk specialverksamhet. Därtill betonade några egenvårdare att de inte hade så mycket tid att fördjupa sig i konstverkets betydelse för patienten. Detta kan tolkas ha sin grund i dagens effektivitetsoorienterade vård, där man ser de praktiska åtgärderna som viktigast och mest förpliktigande.

Mitt intryck av samtalen med egenvårdarna är, att deltagandet i patientens ”lidandeberättelse” och den ”lidandets kamp” som konstverket på ett eller annat sätt strävar att synliggöra, är en känslig situation som kräver respekt för patientens integritet. Den självvalda bildkonsten framkallade viktiga minnen hos patienter, vilka egenvårdarna delvis uppfattade som hörande till deras privata sfär. ”Jag tror att målningen framkallar saker som patienten vill begrunda för sig själv”, som en av vårdarna uttryckte det. Å ena sidan krävs finkänslighet inför det privata som blottas genom bildens narration och å andra sida lyhörddhet för en etisk skyldighet att erbjuda sig som samtalspartner, när patienten vill ta steget från erfarenhet till berättelse.⁴⁷⁷ Bildkonstens möjligheter att bidra till kommunikation på ett djupare plan, ser ut att från vårdarna kräva både insikter i visuell symbolik och taktkänsla med respekt för patientens integritet.

Det vårdande och helande i möten med bildkonst – reflektioner och tentativa slutsatser

Forskningens empiriska studie i hospicevårdens kontext har gett en mångfacetterad förståelse för hur en vårdande och helande dimension kan framträda vid existentiellt lidande människors möten med bildkonst. Studien visar att ett möte med bildkonst kan erbjuda den av Alberto Manguell efterlysta ”platsen för dialog” och även tvinga åskådaren till ”konfrontation”, liksom en antydning om ”epifani” kan skönjas i beskrivningar av transcendent naturupplevelser som återgivits i det föregående.⁴⁷⁸

477 Jfr Lindström & Lindholm (2003, 42) vilka med referens till Ricoeur påpekar vikten av att ta steget från erfarenhet till berättelse, att det är en etisk skyldighet i vårdandet att låta en för patienten viktig händelse bli en berättelse. Det krävs mod att finnas kvar med öppenhet när berättelsen kallar vårdaren till ögonvittne i ”lidandeberättelsen”.

478 “To become an image that grants us an illuminating reading, a work of art must force us into a compromise, into a confrontation, it must provide epiphany, or at least a place for dialogue.” (Manguel 2002.)

Det som med tydlighet framkom är att det självvalda konstverket betyder något mer än en estetisk trivselfaktor eller uppiggande dekoration i patientrummet. Utgångsantagandet att möten med bildkonsten kan vara meningsskapande i patientens unika livssituation har bekräftats. Likaså illustreras frågan om bildmöten kan ha narrativ potential genom olika bildteman som patienterna valde och berättelser som skapades utifrån dem.

Det självvalda bildkonstverket tycks ha en dubbel uppgift, dels som ett föremål för inredning av patientrummet med estetiska och dekorativa innebörder och dels som en öppning till en inre personlig rumslighet där, uttryckt i Lassenius termer, lidandets kamp pågår i spänningsfältet mellan det ”meningslösa onda rummet” och det ”meningsfulla goda rummet”.⁴⁷⁹ Som estetiskt verk bidrar tavlan till förankringen i det yttre patientrummet och underlättar anpassningen till vårdhemmets nya miljö. Som bildtema med symboliska innebörder bidrar konstverket till det inre personliga själrummets strukturering. I sina båda aspekter stöder det självvalda konstverket personens identitet – kärnan som är bärare av människans värden och livshistoria.

Följande sex tentativa slutsatser som beskriver en vårdande och helande potential i möten med bildkonst i hospicevårdens kontext formuleras:

Självvald bildkonst skapar samklang mellan det inre personliga rummet och det yttre patientrummet. Detta åstadkommer en form av miljöestetik som bidrar till att bevara ”patientens värld” och sålunda motverkar yttre strukturella aspekter eller externalistiska influenser som skulle kunna reducera vårdandets inre kontext.⁴⁸⁰

Konstverket porträtterar patientrummet med den boendes personlighet och ger bildkonsten i vårdandets kontext en djupare innebörd än ren rumsdekoration. Som en delkomponent i patientrummets estetisering i enlighet med patientens person påverkar konstverket också samvaron mellan vårdaren och patienten. Bilden verkar som en atmosfärskapande ”tredje” i rummet. I jämförelse med en reguljär sjukhusavdelning värmer bildkonsten upp atmosfären och motverkar att en ”mur” uppstår mellan vårdare och patient. Bilden gör, måhända obemärkt, tysta åtbörder och visualiserar något av den estetiska form i vars samklang möten mellan vårdare och patient bör ske. Ljudlöst men med konstens ontologiska styrka pekar bilden emot denna estetiska samklang, som framkallar den rätta etiska hållningen – att vårda med utgångspunkt i patientens värld.

I autentiskt möte med konstverk öppnas möjligheter att komma ut ur lidandets isole-ring genom att människan förflyttas in i ett meningsfullt sammanhang i bildens imaginära verklighet.

I ”lidandets kamp” stannar inte människans inre själsrörelse vid sina kroppsliga gränser utan sträcker sig utåt. Konstverkets inbjuder patienten att stiga ut i en värld utanför hospicehem-

479 Jfr Lassenius (2005, 195) som framför tesen att i hälsans och lidandets rörelse påverkar människans inre själsliga rum gestaltningen av det yttre synliga rummet, och tvärtom.

480 Jfr Eriksson & Lindström 2003, 37–38.

mets väggar. Den vårdande och helande dimensionen i möten med ett självvalt konstverk gestaltas som ett meningsspeglade djup som skapas genom olika slags imaginära ”i-sammanhang-sättanden” av patientens liv och lidande. Bilden är mer än en avspiegling eller kopia av originalet. Bilden framställer sig själv som en händelse där betraktaren deltar med inlevelse, med sina förväntningar och sin verkningshistoriska förförståelse. Under bildytan öppnar sig en terräng, som doftar och smakar erfarenhet – en ”konsterfarenhet” som iscensätter sammanhang av människans unika lidande och unika livshändelser. En sängliggande patient får åter andas rosendoft när bildvärlden iscensätter det fattiga barndomshemmets rikaste skatt: vitglänsande doftande midsommarrosor på bordet i det nystädade hemmet. Den gamla kvinnan vars knä sjukdomen härjat sönder får åter känna sina släta och våta barnknän när hon kryper i gräset i de glittrande vågornas närhet vid havets strand. En patient som inte längre kan gå får i bildens landskap uppleva hur det mjuka gräset på barndomens stigar smeker åter det barfotaspringande barnets fotsulor och vinden i träden viskar hemligheter om en verklighet större än barnet själv.⁴⁸¹

Ur erfarenheter i bildvärlden föds berättelser. Visuellt meningsskapande i mötet med bilden leder till narrativa sammanhang i den enskilda patientens liv

Vid möten med bildvärlden iscensätts erfarenheter av det personliga livet. När ögats bilderefarenhet övergår till språk och samtal så utformas berättelser. Som bildmötenas gåvor leds minnesbilder längs berättelsens stig fram till lyssnarna. Minnenas inristningar avläses och nygestaltas. Berättelser målar också upp bilder om framtiden, hoppets eller sorgens bilder, som inflytas i hälsans och lidandets rörelse. Ett igenkännande och återupplevande av det förångna eller förväntan och hopp om det kommande innebär möjligheter att sätta lidandet i en ny relation till den egna livsförståelsen och därigenom finna mening i lidandet.⁴⁸² Den mänskliga berättelsens språk talar ett tungomål, som inte räknar upp, inte rapporterar fakta eller kalkylerar. Berättelser bevisas inte heller genom kausal logik, snarare uppvisar deras egentliga väsensform analogier som lever och andas med bilder och metaforer. Därför kan berättelser binda samman det som skurits av, hela det som brutits sönder och motsätta sig själva döden. Berättelser som blivit till i möten med bildkonst kan bli en källa för vårdande samtal i det ögonblick då patienten gör vårdaren delaktig i sin berättelse. Även på vårdaren ställs kravet att ha mod att närvara vid steget från erfarenhet till berättelse.⁴⁸³

Meningsskapande via bildkonst inbegriper såväl positiva som negativa innebörder. De utgör inte varandras motsatser utan poler av dynamiken i lidandets och hälsans rörelse.

Såväl negativa som positiva innebörder kan skapas vid möten med bildkonst. De förmedlas i symboliska och metaforiska former men är alltid bärare av mening och budskap. I sin mångty-

481 Patientcitats s. 115, 120.

482 Jfr Rehnsfeldt (1991, 108, 1999) som i samband med sin forskning om patienter som genomgått existentiellt traumatiska livshändelser hävdar att lidandet måste sättas i relation till livsförståelse för att bli förståeligt och få mening.

483 Jfr Fredriksson (2003) som räknar narrativiteten som en central konstituent för ett vårdande samtal. Jfr Lindström, Lindholm 2003, 23.

dighet vittnar de om genomlevda erfarenheter och förtydligar ”lidandeberättelsens” innebörder med en vädjan till den medmänniska som ser och hör. När patienten återger sitt möte med bilden i berättelsens form utgör den ett etiskt imperativ till vårdaren – en fordran att delta och närvara, både i det goda och det onda, på ett ontologiskt plan.⁴⁸⁴

I mötet med bildkonst kan patienten återfinna sina förmågor.

Bildkonstens möjlighet att bidra till hälsa, dess förändringspotential i positiv riktning, träder i kraft när återfinnande av förmågor gör sig gällande.⁴⁸⁵ Återfinnande av förmågor innebär en möjlighet för personen att åter blir aktör.⁴⁸⁶ Förmågor som frigörs i bildmötens sammanhang tolkas av mig som kraftkällor i hälsans och lidandets rörelse. De är gåvor som bildvärlden avslöjar och skänker, så att åskådaren kan fullgöra sitt öde.

Vid de två tillfällen där patienternas hälsa förbättrades, så att de skrev ut sig från vårdhemmet, kunde samtidigt symboliska uttryck som visade på detta tolkas i det valda bildmotivet. Som tidigare framgått rörde det sig i det ena fallet om förmågan att vara mor till ett barn igen, och i det andra fallet var det fråga om kapacitet att fullfölja ett oavslutat arbete. Om patienten själv satte sin förbättrade hälsa och ökade handlingskraft i samband med det valda konstverkets symbolik kunde inte följas upp eller bekräftas i forskningen.

På den djupaste nivån i mötet med bilden uppstår den gränsöverskridande rörelsen som möjligheter i vardande mot enhet och helighet. Upplevelsen av att vara en del i ett större sammanhang skapar en fördjupad förståelse för den existentiella lidandesituationen och ger livet mening med möjligheter till andlig växt.⁴⁸⁷

Antydning om liknande transcendent möjligheter med andliga valörer som visades i tolkningen av Grünewalds bildscener framkom även vid den moderna tidens bildmöten. Till skillnad från medeltidens vårdkontext där transcendensens fenomen upplevdes i anknytning till biblisk metaforik var det bilder med naturteman som oftast gläntade på dörren till en delaktighet i ett större sammanhang. Naturbilder framkallade också minnen från tidigare naturupplevelser och placerades av patienter in i ett religiöst eller andligt sammanhang. Dessa hängivna och längtansfulla beskrivningar om möten med himmel, hav, berg och skogar påminner om valörer i konstnären Philipp Otto Runge's beskrivning av sitt romantiska landskapsmåleri, där han ville skapa stämningar som fasthåller ”flyende andar” i solnedgången.⁴⁸⁸ I likhet med naturupplevelsen vidrör stämningen i en naturbild åskådarens inre och kan i vårdvetenskapligt perspektiv tolkas som en vårdande eller helande beröring.

484 Jfr Eriksson 1993.

485 Jfr Eriksson Lindström, 2007, 13–16.

486 Jfr Bischofberger 2001.

487 Jfr Rehnsfeldt 1991, 96–109.

488 Reuter & Reuter 1991, 10. I romantikens stora mästerverk, såsom i Caspar David Friedrichs klosterruiner i ett majestätiskt begrändskap, förstods naturen som uttrycket för det andliga. Där förenas avbildningen av ett realistiskt naturobjekt med uttrycket av en andlig stämning. Stämningen i en målning uppfattades under romantiken inte som en godtycklig subjektiv känsla utan som resultat av själsligt inseende, besläktat med den medeltida kontemplerationen. Jfr Gadamer 1965, 83.

Genom årstidernas kretslopp visar naturen något av livets oförgänglighet. I naturens växtkraft manifesteras överlevnadskampen och återfödelsen efter vinter. När den döende människan upplever, att hon eller fogas samman med naturens eviga kretslopp tas, han eller hon med i ett livsflöde som inte förgår. Människan blir delaktig i själva livets eviga återfödelse. Upp-täckten av dolda överlevnadskrafter via naturbilder kan inge patienten tröst och hopp, och kanske kraft. Den transcendent dimensionen vid möten med naturbilder kan beskrivas som en överväldigande all-enhetsupplevelse som paradoxalt nog sägs ha sin boning i ett hemligt rum i djupet av hjärtat. Möten på denna nivå där ”Guds natur” kommer människan ”så nära, så handgripligt”⁴⁸⁹ kan i Gadammers termer tolkas som deltagande i en *parousia* – det absoluta närvaro i skönhetens sken. Denna form av möten med bildkonstens helande dimension bekräftar också människans värdighet i djup mening och är av största betydelse nära döden, när patienten inte längre kan vara en aktivt handlande ”aktör”. Men hon är fortfarande en ”person” med en absolut värdighet.⁴⁹⁰

489 Patientcitatt på s. 120.

490 Jfr Bischofberger 2001.

DEL III Slutscener från bildernas värld

I syfte att vidareutveckla teoretisk förståelse för forskningstemat knyts trådarna här samman. I hermeneutisk mening utgör tolkningsresultaten av studierna I och II en ny förståelse som erbjuder utvidgad förståelsehorisont. I kapitel 7 utvecklas den hermeneutiska spiralrörelsen vidare och tolkningsarbetet vrids successivt upp till högre abstraktionsnivå. Tolkningen blir också mer diskursiv vilket innebär att det historiska relateras till dagens frågor i enlighet med Gadammers tanke om integration som uppgift i historisk forskning.⁴⁹¹ Resultaten av studierna I och II jämförs och kontrasteras mot varandra för att explicitgöra förutsättningar för och ytterligare klargöra strukturen i bildkonstens vårdande och helande dimension.

I kapitel 8 diskuteras den hermeneutiskt orienterade bildförståelsens möjligheter att bidra till vårdvetenskapens vetenskapsteori och substansgenerering. I kapitel 9 följer avslutande reflektioner och granskning av forskningens giltighet.

491 Se s. 58.

7. BILDKONSTENS VÅRDANDE OCH HELANDE DIMENSION

Frågan träffar det tillfrågade med bestämda avsikter framhåller Gadamer. Frågans mening är sålunda den riktning som svaret måste följa.⁴⁹² Jag har frågat efter djupstrukturer, börjat upptäcktsfärden från det historiska djupet och framhävt ett abduktivt grepp i mina tolkningar. Utifrån dessa grunder, betingade av min förförståelse och verkningshistoria, har bildkonstens vårdande och helande potentialer successivt framträtt som en rörelse från yta till djup. De metaforiska uttrycken yta och djup refererar till två slags mötesnivåer eller två möjliga poler i bildbetraktandets process.⁴⁹³ Konstverkets funktion som ytstruktur uppfattas mer instrumentellt som ett medel till vårdmiljöns estetisering. Även om möten med konstverk på denna nivå ger upphov till mer allmänna reflektioner om estetik och konst har bildkonsten här en viktig uppgift som rumsskapande element. En djupare symbolisk meningsnivå som relaterar till liandets frågor öppnas via inlevelsemässig förflyttning in i bildens värld.

I det följande diskuteras först bildkonstens funktion som designkomponent i vårdmiljöns rumsliga gestaltning. Konsten inklusive bildkonsten som strukturerande element i rummets existentiella omfång i medeltidens och modern tids vårdkontexter jämförs och kontrasteras mot varandra. Därefter redogörs och förtydligas det teoretiska mönstret i den djupare symboliska nivån som benämns för bildkonstens vårdande och helande djupdimension.

Bildkonstens potential som designkomponent i vårdmiljön

I den medeltida klostervårdens kontext sammanföll bildkonstens dekorativa betydelse med andliga och helande syften. Därför torde alla bildtytor ha förvandlat sig till ett djup redan vid mötets första ögonblick. I den religiösa vårdkontexten torde ett uppehållande enbart på konstens dekorativa nivå ha varit sällsynt eller rentav en omöjlighet på grund av den tidigare nämnda kollektiva symbolisering och allegorisering av bilder. Olikheter i bildupplevelsens nivåer kan hänföras till det i kapitel tre beskrivna historiska perspektivskiftet från en ontologisk till en estetisk bildförståelse. Det är först efter Kant och Baumgartner som bilder möts av ett estetiskt seende subjekt. Medeltidens och renässansens människor hade en bildförståelse som gjorde att de kunde uppleva ett ontologiskt djup och söka essenser i bilder.

Studien i hospicevårdens kontext visar att även om nutidens patienter och vårdare åtminstone i början betraktar bildkonst med en museibesökarens blick och betonar den dekorativa aspekten, så bidrar konstverk till något mer än ren dekoration av rummet. Självvalda konstverk medskapar rummets atmosfär på ett unikt sätt utifrån patientens personlighet och behov.

492 Gadamer 1965, 345.

493 I detta sammanhang bör påpekas, att de metaforiska uttrycken 'yta' och 'djup' vid möten med bildkonsten inte bör förstås som 'ytliga' eller 'djupa' i moralisk eller värderande mening utan med en ontologisk innebörd. Meningskapande på yt- eller djupnivån handlar om olika möjligheter att förhålla sig till konstverk. Mening skapas alltid genom någon förförståelse, som bestämmer betraktarens förväntningar och vad som är möjligt att se. Skiftningar i betraktarens förmimmelser är beroende på förändringar av tolkningskontext och perspektiv.

Också egenvårdarna som deltog i forskningen på hospicehemmet uppfattade tavlorna som ett viktigt estetiskt element i patientrummets design som bidrog till att boendet kunde gestaltas mer hemliknande och med hänsyn till patientens smak och personlighet. Ett självvaldt konstverk bidrar sålunda till att patienten skall kunna tillägna sig platsen. Detta ligger i linje med Lassenius, som med referens till Cox beskriver platsens betydelse för hälsoprocesser som innanförskap (*insideness*) och att vara hemma hos sig själv (*homeness*).⁴⁹⁴ Som tidigare framgått kan konstverket också inverka på rumsatmosfären som en tyst ”andra” eller ”tredje” i kontexten. Den självvalda bildkonsten i patientrummet bidrar således till rummets existentiella omfång och kan därmed utvidga den lidande människans livsrum.

Under medeltiden utgjordes rummets ”innanförskap”, dess djupdimension, av det heliga. Rummets helighet inom vårdkontext var spontant given eftersom såväl arkitektur som inredning i medeltidens sjukhus utformades enligt kyrkobyggnaden som modell. Rumsdesignen inklusive den sakrala konsten i vårdmiljön avspeglade tidens andliga värden och karitativa etik. Helighet gick som en röd tråd genom hela medeltidens tillvaro. Överallt eftersträvades att ses och ges uttryck för det heliga. Såväl ett enskilt människoliv som den rumsliga vårdomgivningen var heliga.⁴⁹⁵ Sakrala målningar på vårdinrättningarnas väggar bidrog till skapandet av en rumslighet som utstrålade helighet och därmed kunde verka helande. Det heliga fungerade som styrande rotmetafor som kunde underbygga vårdarnas etiska hållning och ge patienterna deras oinskränkta värdighet. Det som uppfattas som heligt blir föremål för vördnad och omsorg. En av de viktigaste betydelserna av helighet i vårdandets kontext var sålunda att den utgjorde restriktion mot oetiskt handlande.⁴⁹⁶

Historien visar att vårdkontextens utveckling har gått från ett av religion och konst konstituerat omsorgssammanhang till ett teknologiskt och tillsynes värdeneutralt verksamhetsområde.⁴⁹⁷ Den moderna människan saknar i stort de religiösa och kulturella koder som under medeltiden möjliggjorde erfarenheten av det heliga i rummet. Dagens vårdmiljöer är profana rum där rummets koder är instrumentella med fokus på medicinska symboler och funktionell nytta. Vår moderna sjukvård har utvecklats till mötesplats för rationella och högeffektiva vårdteknologier. Detta har skett till priset av såväl konst som konstnärlig kommunikation. Några vårdare som deltog i studien påpekade också hur sterila, kalla och vita sjukhusväggar på våra reguljära vårdinrättningar skapar en upplevelse av mur mellan vårdare och patienter.

494 Lassenius (2005, 24–25) påpekar att betoningen i vårdmiljöforskningen idag ligger mest på de pragmatiska frågorna. Sådana rumsliga dimensioner som i existentiell eller ontologisk mening skulle kunna belysa vårdmiljöns djupdimensioner har getts föga uppmärksamhet i vårdforskning.

495 Att också den moderna vårdkontextens fysiska omgivning har en djupdimension som öppnar sig mot det heliga, hävdas bl.a. av Nilsson (2004), som i sin forskning framhåller att rummet är medkonstituerande för människans existens och eftersom människan är helig torde rummet också vara det.

496 Det man håller heligt blir föremål för etiskt handlande. Naturens exploatering är ett bra exempel på vad som händer när heligheten tas bort. Under den moderna naturvetenskapens framsteg försvann heliga platser, såsom lundar, stenar och källor. När man inte längre kunde uppleva naturen som helig försvann också de etiska restriktioner som skyddade naturen för ekonomisk exploatering. Merchant 1994, 50–63.

497 Kathan 2002.

När en djupare insikt i omgivningens estetik byts ut mot nyttorationalistisk kalkylering tenderar den etiska dimensionen gå förlorad.⁴⁹⁸

Vår moderna tid har inneburit ett slags tecknens tragedi och symbolers förbleknande, som fördunklat insikten om den fysiska omgivningens betydelse för människans inre rum. I den medeltida klostervårdens kultur utformades vårdkontexten ur diametralt motsatta förhållanden än dagens. Där vi i vår tid har teknologiskt högfunktionella men kala och sterila sjukhus fanns då färg och formrikedom. Den gotiska kyrkoarkitekturens form och färgrikedom gav förebilder för vårdinrättningars gestaltning. Den gudomliga ljusmetaforiken belyste varje mörk hörna och lyste upp varje mörk själ.⁴⁹⁹ I stället för dagens desinficerade ytors renhet, eftersträvades då ett ideal av själars renhet. I stället för objektiverande avstånd mellan människor fanns närhet och medlidande, om dock i en tvångströja av moraliska regler och värdehierarki mellan människor. Medeltidens klosterhärbärgen och även större sjukhus kännetecknades av en nästan total avsaknad av medicinska teknologier och utbildad personal med vetenskapliga kunskaper i modern mening, men det fanns och ett förinnerligat karitativt *ethos* som kom till uttryck även i utformningen av omgivningens estetik. Den karitativa andan tonade såväl genom det praktiska vårdandet som i dekorationen av vårdplatser. *Caritas* fanns inskriven i hospitalens och klostersjukhusens bildberättande väggar. Den talade genom skulpturernas gester och åtbörder. Dess gudomliga kärlekskraft lyste i färgrika altarmålningar och glasmosaiker i klosterkyrkornas fönster, och man kanske kan höra forna ekon om karitativ hängivenhet ännu idag när man hör den liturgiska sången stiga upp mot högt välvda gotiska kyrkors tak.⁵⁰⁰

Som man ser i Isenheimaltarets bildsvit, kan medeltidens sakrala bildkonst ha betytt vida mer än en religiös utsmyckning av vårdmiljön. Den kyrkliga konsten tjänade det teologiska budskapet men den iscensatte samtidigt medlidandets kärleksretorik och narration som kunde ha budskap såväl till dem som vårdades som de som vårdade. Den sakrala bildvärlden i Grünewalds altarskåpsmålningar skapade vid sidan av annan kyrkoliknande design en helande topografi, en rumslighet, som bekräftade dåtidens patient hennes eller hans absoluta värdighet och delaktighet i det heliga. För vårdare visades symboliska idealbilder för den karitativa hållning som skulle omsättas i vårdandet. Det karitativa bildinnehållet bestämde människornas hållning och gester till ödmjukhet och tjänande – ett *caritatis officia*, människans kärleks-ämbete.

I jämförelse med dagens betraktare av bildkonst hade den medeltida recipienten av heliga bildverk förmodligen en helt annan mottaglighet för bilder. Nedstigandet till bildens djupnivå hade sina förutsättningar i den religiösa betraktarkontexten med liturgi och bön, liksom i det hängivna engagemanget i tidens sakrala bildsymbolik. Den sakrala bildvärldens symboliska gestaltningar mottogs kollektivt i en religiös gemenskap, möjligen med en hagioskopisk, heligseende, blick. Skönhetens väsen uppfattades ontologiskt som varats högre ordning och inte

498 Jfr Martinsen (2000,159) som sin idéhistoriska forskning belyser ”kampen om rummet i rummet” där vårdkontexten utvecklats i spänningsfält mellan medicin och vårdande, mellan läkarvetenskap och vårdkunskap, som gestaltar vårdens rum från skilda intressen.

499 JfrEco 1986, 2005.

500 Jfr Ritzerfelt 2007; Jfr Kupfer 2003.

enbart som sinnlig estetik.⁵⁰¹ Den kyrkliga konstens ikonografier kunde då avläsas som tecken på ontologiska realiteter. De var avsedda att upptäckas och erfaras djupt, inte enbart med 'beundran' över målningens estetiska skönhet, utan också med reflexiv 'förundran' över andliga sanningar, vilka förkroppsligades i bilderna. Möjligheten att stå frågande inför bilderna torde ha bidragit till kontemplerationen över existentiella frågor i patientens egen lidandesituation.

Människans omgivning är aldrig enbart faktisk och föremålslik utan alltid i någon mening också symbolisk. När instrumentella intressen och nyttoetik styr vårdkontextens utformning så tjänar rummet ensidigt den tekniska eller den administrativa funktionen. Estetiska rekommendationer idag tillförs ofta sekundärt. Konst, inklusive bildkonst, läggs på som dekorativt bihang till den tekniskt funktionella och ekonomiserade vårdmiljön. Att ta Casparis⁵⁰² insikt om estetiken som en etisk angelägenhet på allvar innebär å priori att vårdmiljön gestaltas med utgångspunkt i vårdandets etik, det vill säga på basis av etiska mål som tar hänsyn till patientens värld. När utformandet av den yttre rumsligheten, dess estetiska form, färg och ljusspel, får sina instruktioner från vårdandets inre etiska kärna så skapas harmoni mellan skeenden i rummet och dess yttre väggar.

Sammanfattningsvis kan sägas att som designkomponent i vårdmiljöns rumsliga gestaltning bygger bildkonsten in estetiska, etiska och andliga kvaliteter utifrån tidsmässiga och kulturella koder. Den självvalda bildkonsten öppnar dessutom ett symboliskt fönster mot patientens unika värld i den annars neutrala och aseptiska vårdmiljön. Föreliggande forskning bekräftar Casparis tidigare reflektion om estetiken i vårdmiljön som en etisk angelägenhet. Bildkonsten har på designnivå inte endast potentialer i dekorativ och rekreationsskapande mening utan gör sig också berättigad som ett etiskt incitament för aktörer i vårdandets kontext. Den medeltida hospital- och klostervården torde med sitt i estetik inbyggda ethos kunna inspirera som modell vid skapandet av helande omgivningar även inom dagens vård. Visuell konst, trädgårdar och levande vatten som ingick i medeltidens vårdmiljöer⁵⁰³ utgör kontextskapande element, vilka förhindrar att patienten reduceras som människa.

Bildkonstens djupdimension – ett svar på lidandets frågor

Bildkonstens djupnivå kan beskrivas som ett abduktivt mönster av vertikalt inre djup, där betraktaren imaginativt skapar mening i relation till bildens symboliska innehåll. Möten i bildkonstens djupdimension kräver betraktarens engagemang och inlevelse i verket. Ju mer engagemang desto mer inlevelse i bilden och desto djupare nivå i mötet.⁵⁰⁴ Konstverket för-

501 Eco 1988; Gadamer 1965.

502 Caspari 2005.

503 Landsberg 2003, 34–44.

504 En invändande fråga kan dock ställas huruvida och på vilket sätt bildkonsten kunde vara vårdande även utan medveten inlevelse och artikulation, dvs. frågan om betraktaren även styrs på ett mer omedelbart eller omedvetet plan till imaginativa förflyttningar in i bilden genom dess visuella bildvalens med påföljande hälsoeffekter? Denna fråga kan ställas på basis av bl.a. neuroanatomisk hjärnforskning Zeiki (2002) och Ulrichs empiriska forskning som visar att naturbilderna i vårdmiljön har fysiologiska hälsoeffekter.

medlar en utmaning, den kräver svar, och de kan endast ges av dem som har accepterat dess utmaning. Kärnan i den nya lidandestrategin utgörs av transcendensen, den imaginära förflyttningen, in i ett meningsfullt sammanhang i bildens verklighet.

I bildens djup överskrider den lidande människan rummets och tidens begränsningar. En paradoxal förflyttning sker in i bilden, då människan i konkret fysisk mening förblir utanför konstverket, men samtidigt subjektivt lika konkret, mentalt och upplevelsemässigt glider in i bildvärlden. För inlevelsen är bildens ontologi spontant given. Likt den kinesiske mästaren Wu Tao Tzu som en dag målade en dörr i sin målning, steg in genom den och försvann,⁵⁰⁵ dras människan in i bildens universum för att söka svar på lidandets frågor.

Den djupdimension som kunde uttolkas med tydlighet i Grünewalds altarskåpsbilder är ingalunda försvunnen idag men till skillnad från den medeltida klostervårdens kollektiva bildmöten sker dagens fördjupade betraktelser mer inom en privat sfär. Kanske har detta sina skäl i det faktum att existentiella frågor har sin hemvist ofta i den andliga eller religiösa sfären som idag uppfattas mer som ”privata angelägenheter”. Till skillnad från dagens kultur var religionen och till den intimt anknutna existentiella spörsmål en kollektiv och offentlig angelägenhet i medeltidens kultur.

Trots att de två föreliggande studiekontexterna har stora tidsmässiga och kulturella skillnader, är det mänskliga lidandet universellt. Det kläs endast i olika kulturella dräkt. I en existentiell situation föds svaren till lidandets frågor mot bakgrunden av mörker. Den vårdande och helande djupdimensionen framträder i lidandets och hälsans pendlande rörelse mellan mörker och ljus. Lidande är med andra ord den verksamma *primus motor* och förutsättning för frigörande av hälsans potentialer vid möten med bildvärlden.⁵⁰⁶

Bildvärlden besvarar den lidandes blick

Den lidande betraktarens blick fångar innebörder, som svarar an mot hans eller hennes existentiella lidandesituation. I lidandets kaos hotas existensen av förintelse. Att då uppleva sig själv som verkligt existerande, som någon, kräver närvaro och delaktighet i något sammanhang som är verkligt. Som transcenderande representation av verkligheten tycks bildkonsten kunna inbjuda till en sådan närvaroskapande kontext.

I likhet med ett gränsöverskridande möten mellan vårdare och patient tycks även möten med bildkonst kunna förlösa den existentiella tematiken. I gränsöverskridande möten mellan vårdare och patient utformas vårdandet som en etisk akt där vårdaren transcenderar i kraft av sitt ethos till patienten.⁵⁰⁷ Vid möten med bildkonst transcenderar patienten till bildens verklighet. Med huvudet i molnen och fötterna på jorden är människan en kroppslig varelse som genom

⁵⁰⁵ Lindqvist, 2002.

⁵⁰⁶ Se s. 44–45. Lidande som vårdandets grundkategori och andra vårdvetenskapliga ontologiska grundantaganden presenteras i Eriksson & Lindström 2000, 7.

⁵⁰⁷ Jfr Karteryd 2006, 138–144.

de själsliga och andliga sidorna i sitt väsen är delaktig i imaginationernas värld. Genom sitt boende både i det synliga och osynliga kan människan från konstens fiktiva bildverkligheter hämta reala svar på lidandets frågor. I mötet mellan den lidande människan i sin realsituation och bildkonstens drömlika värld iscensätts och återspeglas världen för patienten i sitt rätta sammanhang. Imaginära förflyttningar i bildvärlden öppnar en väg ut ur lidandets avskurenhet. De är paradoxer där åskådaren ”lämnar världen för att fatta världen” – för att återuppleva, erfara och förstå världen och sig själv djupare.

Avskurenhet är det onda och meningslösa lidandets signum, en avskild totalupplevelse som är svår att definiera i ord. I forskningslitteraturen förekommer dock vissa gemensamma drag rörande uttrycken av sådana lidandeupplevelser. Lidande på den existentiella nivån beskrivs ofta just i termer av avskurenhet eller isolering, söndring, avbrott och upplösning av ett livssammanhang, alternativt nedbrytning av den kroppsliga integrationen.⁵⁰⁸ Att drabbas av det rena lidandet innebär djupast en intighet, att vara utan sammanhang eller kanske rättare sagt att vara fången i ett isolerat sammanhang i sin verkande kropp eller själ, eller att uppleva brist på rätt sammanhang.⁵⁰⁹ Människan lever i världen och hon är aldrig i egentlig mening helt kontextlös. Den fullständiga upplösningen av alla sammanhang skulle innebära död.

Hälsans inriktning är liv, ju rikare livssammanhang desto mer hälsa. Att återställa hälsa och helhet betyder att åter bli förbunden med och integrerad i ett meningsfullt och frigörande sammanhang. Denna process beskrivs i forskningslitteraturen som någon form av transformation eller förvandling, en process som leder till förnyad livssyn. Den handlar om en fördjupning av livsmening, som inkluderar även en andlig eller religiös nivå och som ofta beskrivs i termer av transcendens. Hälsa och lidande utgör här dynamiska poler och varandras förutsättningar i vardandet mot högre enhet och integration.⁵¹⁰ I en aktiv dialog med konstverk och genom berättelser som skapas i dess följe öppnas en möjlighet att bemöta och integrera lidandet på ett nytt sätt. En dialog med bilden eller berättelsen som fötts ur bilden har med andra ord förändringspotential mot hälsa.

Rossholm Lagerlöfs iakttagelse att betraktarens inlevelse utvidgar verket gäller på sitt speciella sätt också när recipienten är patient.⁵¹¹ Vid resor i bildvärldens mångdimensionella tid hämtas händelser som doftar och smakar erfarenhet upp till ytan. I dialog med bilden lyssnar patienten till sin inre röst, den i människans själ förborgade ”hemliga skrift”, som i äkta möten med konst finner värdiga uttrycksformer.⁵¹² I en ”konsterfarenhet” lyfts den lidande människan upp av utopins vingar och flyger i riktning mot det som ännu inte kommit. Utopi är en form av hopp, som innebär förmågan att se världen i potentialer och brister. Den som hoppas drömmer och längtar efter något men är samtidigt medveten om den faktiska världens

508 Arman 2003, 14, 17; Eriksson 1993.

509 Jfr Antonovsky (1987) som sin sociologiska teori om ”salutogenes” framhåller att känslan av sammanhang är en av de viktigaste faktorerna för individens hälsa.

510 Jfr Arman 2003; Eriksson et al. 1995.

511 Rossholm Lagerlöf 2007, 110.

512 Jfr Lindström & Lindholm 2003, 41.

bristfällighet.⁵¹³ I denna mening är den existentiellt lidande människans berättelse också en berättelse om saknad, för saknaden finns före hoppet. Saknaden tonar ut och lever i längtan efter hoppets ekon.

Enligt Bloch förhåller sig konsten till verklighet såsom 'fullkomlighet' förhåller sig till 'brist'.⁵¹⁴ I dialog med konstverkets bildtema förlöses den utopiska medvetenhet, som bär på möjligheter att fullkomna de brister som lidandet innebär för den enskilda. I den existentiellt lidande patientens verklighet finns brister med många ansikten. Det finns ångest och rädsla, en fruktan för förintelse, smärta och död. Det finns sorg över förlorade tidigare förmågor, och kanske som det allra svåraste lidandet, finns vetskapen om att skiljas från sina käraste. Alla dessa brister visar på luckor i verkligheten – tomma hål där *memento mori*, människans dödlighet, gör sig påmind. Vid resor i bildvärlden och i berättelser som målat med bildernas färgrikedom, blixtrar förbådande ljus om hoppet, om det som ännu inte finns men som är möjligt. Bildvärldens former visar hur saknaden kan bli uppfylld och bristerna fullkomnade så att verkligheten åter kan te sig hel.

Det utopiska hoppet arbetar med metaforer och symboler. Det klagar inte över bristerna i psykologiska eller medicinska termer utan det opererar med fantasier och sviter av bilder som helar bristerna.⁵¹⁵ Hoppet som kläs i symbolers och bilders dräkt värjer sig mot uttryck på sakprosa. Det skulle förlora sin trolska bildkraft om det talade i kausallogiska satser som ” Jag hoppas på att bli av med sjukdomen men min cancerdiagnos har dålig prognos”. Det utopiska hoppet visar sig i stället som en rebus, skriven i hemlighetsfulla tecken med änglarnas språk – ett språk som den som lyssnar med hjärtat kan förstå. I det innersta djupet av människans existentiella villkor lever hennes förmåga att kunna hoppas på det omöjliga, på under. Under är hoppets barn. Det är oskuldsfullt och ovetande om kausaldeterminismens villkor. Fritt och öppet för det oförväntade flyger undret i rallarrosens frön i den heta sommarluften eller gömmer sig under vinterns snötäcke i väntan på en ny vår.⁵¹⁶ Vid möten med bildvärlden blottar det utopiska medvetandet inte endast problem. Det utvecklar samtidigt också strategier att möta brister. Hoppets former som målas fram med konstens bilder är läkande i sig. Bildvärlden besvarar den lidandes blick med en helande *symbolon*.

Det helande symbolon

Skönheten skall rädda världen
Fjodor Dostojevski 1868

I bildvärlden känner människan igen sitt *symbolon*, det saknade andra ”brottstycket” som Gadamer kallar det.⁵¹⁷ Det visar betraktaren hans eller hennes lidandes situation, men inte som

513 Rahkonen & Sironen 1985.

514 Timonen 1998.

515 jfr Timonen 1998, 27–28.

516 se patientcitat s.114, 119.

517 Se s. 51.

situationen reellt är utan hur den skulle kunna bli. Iklädd en symbolisk meningsdräkt visas vad som saknas, vad som utgör helande motbilder till olika existentiella förluster.

Symbolon är det synliga och konkreta igenkänningstecknet, ett dokument som bekräftar och legitimerar lidande samtidigt som det fullkomnar och återskapar helheten i personen eller i livssituationen.⁵¹⁸ Ett dokument kan i enlighet med sin etymologi, *documento*⁵¹⁹, också betyda 'varning'. I stället för helande *symbolon* kan då ett varningstecken, en djävulsk *diabolon*, framträda ur bilden som t.ex. i denna forskning visas i Grünewalds demonbild med djurliknande varelser, och som en av hospicevårdens patienter såg i form av ett hotande isbjörn.

I *symbolon* kommer världens läkande skönhet och harmoni människan till mötes. Det är en gåva, ett brottstycke, som brutits loss från världens universella skönhet och genom konstnärrens vision förtätats till bild för att åter levandegöras och fogas till den lidande människans bristande vara.

I Figur 3. visas några målningar som redan presenterats i föreliggande forskning. Bildteman med blommor, hus, landskap och natur under olika årstider exemplifierar *symbolon* som framkom i hospicevårdens studie och som en översinnlig kollektiv symbol visas Kristi uppståndelse från Grünewalds bildsvit. Dessa bildformer tolkas som bildvärldens genklanger, symboliskt iklädda svar, på lidandet. Bilderna iscensätter helande motbilder som utgör korrektiv i symboliska former när olika existentiella förluster hotar. När livet förbleknats av sjukdom låter symbolen lysande violer blomma upp, ge livskraft och bekräfta personens värdighet mitt i det förvissnande människolivet. När ångest och otrygghet nalkas inbjuds betraktaren att stiga in i landskapen som utvidgar sjukhusrummets väggar mot hemgårdens trygghet. När livet hotas av förgänglighet visar bildvärlden naturens eviga återfödelse och likt en mäktig soluppgång möter vi i Grünewalds Kristi uppståndelse ett kollektivt symboldrama där död och förintelse förvandlas till det eviga livets ljus. Uppståndelsen gör det osynliga synligt. På symbolisk nivå visar den patienten hans eller hennes deformerade kropp i en återställd och fullkomlig form.





I bildvärldens ankomster – i dess parousier – återförenas den lidande människan med världen i porlande bäckar, i havets brus och i vindens sus.⁵²⁰ I dödens närhet sveper taklösa himlars oändlighet den lidande in i ljuset (bild 27). Änglarnas sång från högre världar, som var en kollektiv religiös erfarenhet för medeltidens patienter, tonar till dagens patienter som en enskild och privat önskan (bild 26). Men sången stammar ur gemensamma allmänmänskliga imaginära och narrativa källor och med samma intensiva längtan till det heliga och allomfattande i tillvaron. Oavhängig kultur och tid verkar konstens bilder kunna motivera människans medvetande till transcenderande rörelse. Längtan efter det heliga har sin grund i människans existentiella nöd. Inför det mänskliga varats yttersta frågor hamnar människan i ett spänningsfält mellan sin ändliga individualitet och en oändlig universalitet.

518 Gadamer 1977, 42–44.

519 Streng 1997, 227.

520 Angående termen parousia se s.63.

Figur 3. Det helande *symbolon*.

förluster eller hot om olika förluster där människans enhet söndras	Exempel på en helande ”symbolon” Meningsbärande bildfigurer som återskapar helhet	Textcitat Verbalt spår av <i>symbolon</i>
<p>Förlust av värdighet Förlust av livskraft</p>	<p>Blommor</p> 	<p><i>Somrarna var korta, blommorna glänste, vi vårdade dem och gladdes över dem. Sedan vissnade de. Men vi vårdade dem ändå, även när de blivit utblommade krakar.</i></p>
<p>Förlust av trygghet Hemlöshet</p>	<p>Hus, gårdar</p> 	<p><i>Huset på tavlan påminner om mitt barndomshem. Där fanns sådan ro, den kan inte beskrivas med ord... ack, vilken lycklig familj som bodde där</i></p>
<p>Avskurenhet, förlust av livets kontinuitet</p> <p>-----</p> <p>Deformation av fysisk kropp</p> <p>Förlust av livet</p> <p>Förintelse, död</p>	<p>Vinterlandskap</p>  <p>----- översinnligt symbolon -----</p> <p>Uppståndelse från döden</p> 	<p><i>Den [målningen] visar hur snö skyddar liv... I den här tavlan finns det ju liv mitt i snön där. Ja där finns fortsättningens frön som flyger i vinden ... sedan gror de där under snötäcket och upp stiger blommor och björkarna lövas.</i></p> <p>-----</p> <p>[att vi] ”må ställas fram ostympade till ande och kropp inför Dig i härligheten (text från antoniternas bön)</p>

Vid möten med bildens djupnivå söker människan den förbindande länken mellan det ändliga och oändliga hos symboler och metaforer, en nivå där möten med bildkonst får karaktären av en mystisk enhetsupplevelse. Den mystiska Guds- eller enhetsupplevelsen förekommer olika i religioner men också i samband med konst och naturupplevelser. Den beskrivs som en yttersta verklighet, som samtidigt är personlig och transcendent, som en oceanisk känsla av det oändliga, det obegränsade och allomfattande. I den medeltida mystiken kallades denna slags enhetsupplevelse en *unio mystica*, en förening med Gud.⁵²¹ Det är detta jag försökt gestalta under tolkningen av Grünewalds Golgatascen.⁵²² Som tidigare framgått beskrev några patienter i hospicevårdsstudien liknande enhetsupplevelser i samband med naturbilder. Det var en blandning av handgriplig förundran och hängivenhet som dessa patienter uttryckte inför sina bilder, och vid samtalens slut såg jag ibland också frid och glädje i deras blickar. Det var upplevelser som utan tvekan gav patienterna djupa insikter i den existentiella lidandesituationen. Kanske är det idag främst naturbilder som utgör ett slags motsvarighet till medeltidens sakrala bilder.⁵²³ Patienter i medeltidens vårdande rum fick lyssna på änglasången omsluten av en muromgärdad rosenträdgård. Kanske längtar också den moderna tidens människa efter frid och vila i en *hortus conclusus*, en paradisisk och skyddande trädgård. Oberoende av kulturell tillhörighet verkar människor i gemen kunna uppleva något heligt i naturen. Olika tider skapar olika betraktare och olika bildkonventioner. Den medeltida kulturen skapade sina strategier att bemöta lidande genom korsets symbolik. I imitatio Christi, i deltagande Kristi lidande kunde den enskilda människan erkänna sitt lidande, ta emot och förvandla det till försoning. Förutsättningen för detta var en kultur som gav bildkonstens symboler en ontologisk status och ett epistemiskt kunskapsvärde, en tradition som i den sakrala konsten kunde uppleva det heligas förkroppsligande i skönhetsens sken.

Genom sin ontologiska styrka närvarandegör konstens bildvärld någonting av skönhetsens högre ordning och formernas läkande fullkomlighet. Konsten öser former ur sitt ymnighetshorn. Likt gudabarnet Zeus får åskådaren dricka nektar och odödlighetens ambrosia ur de sköna bildformernas aldrig sinande överflöd.⁵²⁴ Den har en uttrycksform att erbjuda varje lidande. Det i egentlig mening vårdande och helande anländer genom samma dörröppning som lidandet. I samma stund som det stumma lidandet, kanske ännu omedvetet och ordlöst, söker sina utvägar i bilden är den imaginativa världen redan på väg till ett helande rendez-vous. I samma ögonblick som lidandet börjar sända i väg sin vädjan om medlidande anländer den helande symbolen – iklädd skönhet.

521 Hof 2000, 239.

522 Se s. 81-85.

523 Självfallet finns det även idag traditioner där den religiösa bilden, till exempel den ortodoxa ikonen, är vägen till enhetsupplevelse och möte med det heliga, men detta ligger utanför föreliggande forsknings ramar.

524 Enligt den grekiska mytologin lät nymfen Amaltheia det lilla gudabarnet Zeus dricka nektar och ambrosia ur ett gethorn ”*cornu copiae*” ett ymnighetshorn, som aldrig sinade (Suomisanakirja, kreikkalainen mytologia: Amaltheia). Tillgänglig: http://suomisanakirja.fi/Luokka:Kreikkalainen_mytologia

Refererad 3.4.2008.

Sammanfattning

Mot bakgrund av utgångsantagandet att det kan finnas en vårdande och helande dimension i bildkonsten har avhandlingens tolkningar resulterat i ett hypotetiskt förklaringsmönster som beskriver hur en sådan dimension struktureras vid existentiellt lidande människors möten med ett bildkonstverk. I centrum av denna abduktion står *symbolon* som metaforisk förståelseansats. *Symbolon* är det meningsbärande bildinnehåll som skapas i samspel mellan betraktare och bildens symboliska funktion. Lidande är en förutsättning som väcker *symbolon* i bilden. Det innebär någon form av bejakande eller erkännande av lidandet.⁵²⁵ I ett möte med bilden ur lidandets premisser skapas motbilder som korrektiv till lidandets former. Den lidande människan fokuserar då på sådana färger, former, figurationer och innebörder i bilden som på en symbolisk nivå återger den saknade formen eller det förlorade livssammanhanget.

Förstådd på abstrakt nivå som den fullkomnande bildformen återger *Symbolon* något av en förlorad helhet och bidrar sålunda till *restitutio ad integrum*, återställande av hälsa.⁵²⁶ Den sakrala bildvärlden erbjöd i medeltidens klostervårdkontext en kollektiv lidandestrategi. Inom dagens hospicevård framvisar *Symbolon* en helande och hoppingivande ordning i lidandets kaos vid enskilda och unika möten med bilden. Det meningsskapande i möten med bildkonst är således avhängiga tidsepok, betraktarens förförståelse och kulturella kontext samt typen av bilder, vilket kan antas ge fler variationer av symboliska innebörder än som framkom i föreliggande studiekontexter.

525 Frivilligt och aktivt bejakande av lidande som utgångspunkt och villkor för helandets process uttolkades i den första scenen i Isenheimaltarets religiösa bildprogram. Om, och på vilket sätt i så fall, detsamma skulle gälla moderna icke religiösa vårdkontexter är en öppen fråga eftersom motsvarande bildmaterial inte förekom i hospicevårdens studie.

526 Begreppen hälsa och helhet ligger etymologiskt och semantiskt nära varandra. I vårdvetenskaplig mening, med utgångspunkt i mångdimensionell hälsomodell (Erikson et al. 1995a) kan helande förstås som hälsans rörelse mot kroppslig och själslig enhet och integration.

8. ”BLICKENS HERMENEUTIK” – ETT BIDRAG TILL VÅRDVETENSKAPENS VETENSKAPSTEORI?

En bild har ett epistemologiskt egenvärde som ligger i dess visualitet.

Lena Liepe 2001, 33.

I vetenskapsteoretiskt hänseende baserar sig föreliggande avhandling om bildkonstens vårdande och helande potentialer på uppfattningen om att en bild har ontologisk styrka och ett epistemologiskt egenvärde som ligger i dess visualitet. Detta kapitel inbjuder till reflektion över den mänskliga synförmågens epistemologiska natur och den hermeneutiskt orienterade blickens metodologiska möjligheter inom vårdvetenskaplig kunskapsgenerering. Syftet är att öppna förståelsen för det hermeneutiska seendets bredare betydelse i vårdande och i vårdvetenskaplig forskning. Vidare diskuteras vikten av en bildburen språklig gestaltning som skulle kunna motverka det abstrakta, distansnerande språkets tendens att göra lidandet osynligt och därmed förhindra sökandet efter lidandets mening. Sist lämnas några förslag till fortsatt forskning.

Det hermeneutiskt orienterade seendet

Som tidigare framgått karakteriseras det hermeneutiska bildbetraktandet av en dialogrationalitet, där åskådaren, i enlighet med Gadammers tankegång, utgör ett strukturmoment i själva det estetiska spelets väsen.⁵²⁷ I tolkningen av Grünewalds senmedeltida altarskåpsmålningar har jag som deltagare i bildprocessen försökt att inta rollen av en hypotetisk senmedeltida åskådare. Jag har försökt tillägna mig något av medeltidens *hagioskopiska*, heligseende, blick med vilken dåtidens patient iscensatte altarskåpsmålningarna. Jørgensen⁵²⁸ beskriver det *hagioskopiska* seendet som uttryck för en visuell kultur, som visar möjligheter för ett nytt epistemologiskt modus i konsthistorisk forskning. Han framhåller att parallellt med Gadammers hermeneutik utgör denna ”blickens hermeneutik” en visuellt betingad reaktualisering av horisontsammansmältning som föregrips och motsvaras av en hermeneutisk blicksammansmältning, där nutidens och forntidens synsätt ömsesidigt flätas in i varandra. En förutsättning för att detta slags hermeneutiskt seende skall kunna utvecklas är just att forskaren initialt överger sin distanserade position och intar en dialogisk hållning, dvs. att subjekt och objekt befinner sig i samma rum:

Når en nutidig betragter overgiver sig og sit blik til en fortidig genstand, mødes de to historiske horisonter allerede i selve synet – i princippet på et før-bevidst plan. Det forenende møde sker, forinden problemet med den beherskendevidenskabelige diskurs opstår, og forinden den fremmedgørende adskillels, mellem subjekt og objekt etableres som en tilsyneladende uoverskridelig ontologisk kløft.

⁵²⁷ Gadamer 1965, 122.

⁵²⁸ Jørgensen 2007.

Jørgensen karaktäriserar den hermeneutiska blicken som en ”samsyn” och kontrasterar den i gentemot Foucaults *panoptiska*, på avstånd bevakande, kontrollerande och maktutövande ”allsyn”. Dagens vetenskapliga blick karaktäriseras, i likhet med den *panoptiska* synen, av ett objektiverande och distansnerande seende.⁵²⁹ Vårdforskare liksom hälso- och sjukvårdspersonal får idag lära sig att göra observationer med neutral och registrerande blick, som då tenderar att ensidigt tjäna funktionalistiska och utilitaristiska intressen. Inom dagens vårdforskning liksom inom vårdens praxis finns förvisso medvetenhet om behovet av såväl objektivt registrerande och bevakande blick som subjektiv medkänsla. Hur den senare skall läras ut och förverkligas är en svårare fråga.

Det *panoptiska* synsättet har sin motsvarighet i det abstrakta vetenskapliga språket som undantränger ett mer fantasifullt och känslomässigt språk till förmån för det begreppsliga och neutralt sakliga.⁵³⁰ I den moderna vetenskapsrationalismens efterkartesianska era har känslor och förnuft liksom bild och begrepp kommit att uppfattas som motsatser, en dikotomisering som reducerar känslö- och upplevelsemässiga tillägnanden av vårdvetenskapligt relevant kunskap.

Det moderna osynliga och ordlösa lidandet

Genom det språkbruk som förhärskar kan vissa tankar och känslor uteslutas från att bli tänkta, kända och uttryckta.⁵³¹ Inom vården gäller detta framförallt lidandet som idag tenderar att bli både osynligt och ordlöst. Det vetenskapliga språket analyserar, kalkylerar och talar i statistik på ett sätt som lidandets existentiella väsen skyggar för. Dagens moderna vetenskap har gett oss en ny strategi att bemöta lidande med. Den grundar sig på uppfattningen om lidandets totala meningslöshet och onytt. Den medicinska vetenskapen har utvecklat oerhörda möjligheter att kontrollera och eliminera lidandet såväl på fysisk som på psykisk nivå, men den är tämligen maktlös i situationer som innebär ett existentiellt lidande, såsom vid långvariga eller obotliga sjukdomar och inför förestående död.

Det skapas ständigt nya sätt och nya patologiserande begrepp för att bedöva, neutralisera och slutligen eliminera lidandet. Kathan hävdar att en hierarkisk organisation och rationaliserad begreppsapparatur som bestämmer och reglerar vårdgivarens och vårdtagarens kommunikation har utvecklats för att kunna kontrollera och handskas med de irrationella och ångestväckande känslor som närheten till en lidande och sjuk människa väcker.⁵³² Lidande reduceras ofta till sjukdomsspråk eller rent fysiskt lidande vilket, som Eriksson påpekar, fråntar människan såväl möjligheten att lindra sitt lidande som möjligheten till växt och utveckling.⁵³³ Kontroll

529 Jørgensen 2007, 89–91. Panoptikon refererar till det av Bentham utvecklade bevakningssystemet för fångelser under 1800-talet.

530 Jfr Wiklund (2007, 53–54) som framhåller att det finns ett dubbelt krav på vårdvetenskaplig språkgestaltning. Samtidigt som ett vetenskapligt språk liksom begrepp med hög abstraktionsnivå och generaliseringar är viktiga för differentiering av mening och teoribildning är det en utmaning för forskare att kommunicera den vetenskapliga kunskapen på ett sådant sätt att ”förståelsen blir en händelse” och att ”förståelsen genererar handling”.

531 Jfr Lyttkens 2000, 246.

532 Kathan 2002.

533 Eriksson 1993.

och behärskning av sjukdom och smärta med hjälp av den moderna medicinen och teknologin står i direkt förhållande till den sjuka personens förlust av egen kompetens och eget språk, dvs. att förmågan att tolka och att lita på sina egna iakttagelser, känslor och tolkningar går förlorad. Priset för den högeffektiva och högteknologiska elimineringen av lidandet tenderar leda till känslolöshet, språklöshet och slutligen till förlust av mänsklighet.⁵³⁴

Bildliga och metaforiska uttryck, som refererar till upplevelsemässiga och levda erfarenheter har avsevärt förminskats eller ändrat karaktär på ett sätt som gör lidande osynligt och därmed hindrar sökandet efter mening med lidandet. I Rydahl-Hansens⁵³⁵ studie framkom till exempel att patienterna inom den palliativa vården bemästrade beskedet om sin obotliga sjukdom på ett intellektuellt plan men inte kunde acceptera dem rent emotionellt. En del av patienterna försökte bemästra sin situation, genom att på olika sätt hålla fast i nu-situationen och förneka framtiden, eftersom den för dem innebar lidande. Att inte ha andra möjligheter än ett förnekande och en avstängning av framtiden visar den tragiska följden av det moderna patologiserade lidandets språk- och bildlöshet.

Samma studie visar också hoppets avgörande betydelse i vårdande. Patienterna upplevde att ett accepterande av sin prognos med dödlig utgång fullt ut skulle innebära att de samtidigt förlorade hoppet. De kämpade med att upprätthålla hoppet för att kunna uthärda lidandet. De var övertygade om att ett liv utan hopp skulle påskynda döden. Som Kylmä visar i sin forskning är hoppet hälsans och livets grundresurs. Om hoppet kvävs krymper tiden och människan sjunker in i en reducerad verklighet utan framtid.⁵³⁶

Lidandets existentiella uttrycksformer har emellertid inte alltid varit lika tysta eller osynliga som idag. Lidandets mångfaldiga väsen har kontextualiserats och kommunicerats på olika sätt under västerlandets många kulturepoker. Grünewalds ikonografiska bildsvit visar hur senmedeltiden skapade sitt eget förhållningssätt och sina egna lidandestrategier, som traderades enligt kulturens narrationer och bilder. Isenheimaltarets frälsningshistoriska tema ger oss bilder av en vårdandets värld, som börjar i lidande, kulminerar i kärlek och medlidande, och slutar i tro och hopp.

Medeltidens religiösa semantik kontextualiserades i tidens sakrala bilder. Tillsammans och förstärkta av varandra skapade bilder och texter ett metaforiskt språk. Den metaforiska och symboliska verklighetsgestaltningen strukturerade med andra ord underliggande ontologiska relationer, som implicit bestämde och organiserade utsagor om lidandets, vårdandets och he-landets natur. Språk och bild som stod i teoretisk kongruens med varandra fungerade som byggstenar för gemensamma betydelsefält och skapade en semantik som centrerades kring karitativ tematik. Den bildburna förståelsen av kärlek och medlidande möjliggjorde för den medeltida människan att inte endast uppleva det heliga i sakrala bilder utan att också se det

534 Jfr Kathan 2002.

535 Rydahl-Hansen 2005.

536 Jfr Kylmä (1996) som beskriver hoppets struktur som dynamisk pendling mellan hopp och hopplöshet.

heliga i sina medmänniskor. Denna slags blickens bildning i heligseende innebär att man vid möten med patienter ser det heliga stråla mot bakgrunden av lidandets mörker, för det intensivaste ljuset är det som strålar ur nattens mörker. Kontemplation inför heliga bilder kan med andra ord ses som en edukativ övning i medlidandets konst.

I sin diskussion om den vårdande hermeneutiska dialogen framhåller Rehnsfeldt att i likhet med lidandet är medlidandet universellt. Ändå vet vi inte mycket om vad medlidande innebär i möten mellan vårdare och patient. Han frågar hur medlidandet går till som en levd erfarenhet.⁵³⁷ Föreliggande forskning kan fördjupa förståelsen för detta genom att belysa det hermeneutiska seendets betydelse i mötet med patienten. Nedan ges en skildring som exemplifierar hur helandets bildform alstras ur lidandets situation inför en forskarblick som strävar efter att se det heliga i den lidande patienten och hur något av det existentiella lidandets djupstruktur framträder och sänder ut ett tyst etiskt krav om medlidande. Exemplet är hämtat från ett samtalstillfälle i forskningens empiriska studie och har redan delvis presenterats tidigare på sida 114.

Som forskare har jag samtalat med patienter om deras möten med självvalda bildkonstverk och har också samtidigt 'observerat' såväl patienten som den valda bilden. Det innebär att jag inte enbart har tolkat abduktiva djupstrukturer i bilderna och relaterat dem till patientens språkliga utsagor, utan även försökt förnimma patienten med en *hagioskopisk*, heligseende, blick. Strävan har varit att se patienten som ett sakralt konstverk, för att det osägbara och *epifaniska* i patientens väsen skulle kunna tona igenom. Detta slags "blickens hermeneutik" kan ses som en etisk/estetisk förnimmelse-akt som under teoretisk styrning av vårdvetenskapens karitativa ethos skapar karitativa förståelseformer om observerade fenomen.

Kliniska observationer utgående från "blickens hermeneutik"

Skildringen börjar en ljus junimorgon när jag besökte en patient, en äldre kvinna, i hospicehemmet där forskningen ägde rum. Vårt gemensamma betraktande av konstverket och samtal omkring det skedde i patientens rum. När jag steg in rummet var min första förnimmelse tystnad och orörlighet. Dansande dammpartiklar i en ljusstrimma från gardinspringan förstärkte den kompakta stillheten. Patienten var sängliggande. Händerna vilade på sängtäcket – tunga och orörliga. Ansiktet var trött och blicken utmattad. Vårdaren hade omsorgsfullt ordnat hennes tunna vita hår inför vårt möte. "Hon vill alltid vara så prydlig och ha fint omkring sig", sa vårdaren i förbifarten till mig innan jag steg in i rummet. Tavlan som patienten valt hängde på väggen vid sängens fotända, och på nattduksbordet stod gula blommor i en rund vas. Målningen föreställde intensivt lysande och i formen perfekta och felfria violer.

Tystnaden avbröts av en röst, som var egendomligt tunn men klar och klingande: "De där blommorna har en så underbar och intensiv lyster".

537 Rehnsfeldt 2007, 85–86.

Det gemensamma betraktandet av målningens rödaktiga och blåa violer blev till en ”hermeneutisk händelse” i det ögonblick då patientens ansikte började lysa med rosa skimmer, och samma klarblåa strålning som violernas på tavlan tändes i de matta ögonen. I denna ”ansiktets epifani” förnam jag närvaron av samma lyster som i målningen och anade en skönhet och en helighet som inte kan uttryckas i ord. I de blommande violernas glans hade en skönhet som aldrig förgår slagit rot. Jag iakttog dem länge under tystnad och kände igen en inre skönhet av samma art hos patienten. Konstverket och patienten strålade samman och skapade en atmosfär av skönhet och högtidlighet i rummet.

Under samtalet kom patienten att minnas sin barndoms trädgård. Hon skildrade hur familjen hade vackra blommor på gården som ”vi gladdes så åt... Sedan kom hösten, blommorna visssnade, men vi vårdade dem fortfarande fastän de var visssnande krakar”.

Jag kunde både höra och se kontrasten mellan å ena sidan blomformernas perfektion och färgernas glans och å andra sidan de visssnande blomkrakar som patienten berättade om. Det var ett ljudlöst rop efter medlidande, en etisk appell, att ta ansvar, vårda med kärlek och värna om den andras absoluta värdighet.

I ljuset av vårdvetenskapens människobild som teoretisk referensram leddes tolkningen vidare mot det abduktiva antagandet, att tolkat i denna kontext med den döende patienten som mottagare för blomvärldens konstnärliga förmedlingar synliggör bilden, *ett symbolon*, det saknade brottstycket av inre skönhet – en form av absolut skönhet som trots yttre förfall aldrig förgår. Konstverkets bildinnehåll och patientens beskrivning utgör här empiriska data, som redan är teoriladdade genom min verkningshistoriska förförståelse, där blommor traditionellt är symboler för skönhet, värda att beundras och som ges vid högtidliga tillfällen. När målningens bildscen kontextualiseras i en vårdkontext ”nära döden”, avslöjar den estetiska bildytan sin etiska valör, den i skönhetens sken strålände absoluta värdigheten, som aldrig kan fråntas människan.⁵³⁸ Bilden pekar bort från sig själv och mot sin urbild. Den visar här en aspekt av sin essens – den odödliga skönheten. Konstverkets vackra blommor synliggör skönhet i ontisk eller sinnlig mening, men tolkning med utgångspunkt i skönhetens ontologiska tillhörighet, innebär att det sköna bär inom sig det goda och värdiga, att det estetiska avspeglar det etiskt goda och oförgängliga. En åtminstone provisorisk generalisering av tolkningen i ovan given riktning kan göras, när det vid återläsningen av hospicestudiens samtalstexter framkom, att också de flesta andra blom målningar som valdes vid forskningen, beskrevs av patienterna i termer av skönhet och högtidlighet.⁵³⁹

538 Jfr Edlund 2002, 125–126.

539 Vårdvetenskapens människobild som betonar patientens absoluta värdighet utgör här den teoretiska referensramen för sökandet efter djupstrukturerna som skulle begripliggöra de empirisk induktiva ytstrukturerna i bilden i detta enskilda fall. Det abduktiva antagandet att blom bilden symboliskt uttrycker patientens värdighet i den odödliga skönhetens sken är sålunda tolkningsresultat av ett enskilt fall som tolkats utifrån ett hypotetiskt övergripande mönster, som om det vore riktigt, skulle det förklara bildbetydelsen i fråga. Abduktiva antaganden bör bestyrkas genom nya fall, det vill säga flera iakttagelser i samma riktning, innan tolkningen i viss mån kan bli generaliserbar. Jfr Alvenson & Sköldberg 2008, 55, 57.

Det handlar om att känna igen teoretiska begrepp i det man ser men, som Nåden betonar, förutsätter den hermeneutiska iakttagelsen också att man dröjer kvar vid synintrycken, att man utövar ”långsamhetens och tystnadens” konst.⁵⁴⁰ När man dröjer kvar vid fenomen får begreppen bildmässig gestalt. Förståelsen görs, i Løgstrups termer, ”närvarande”.⁵⁴¹ Att göra förståelsen ”närvarande”, kan hävdas vara en förutsättning för att i iakttagelsen kunna fästa sig vid och (be)gripa det essentiella. Denna tanke ligger nära Bergboms resonemang om hermeneutiska observationer som bildspel, där åskådaren blir ”uppslukad i det som försiggår, är totalt uppmärksam, utanför sig själv med en medvetenhet om att det som fäster en eller som slår en är presentationen av essensen själv”.⁵⁴² I enlighet med Bergboms reflektioner om de hermeneutiska observationernas natur siktar också den hermeneutiska bildförståelsen i vårdvetenskapliga sammanhang på att fånga den essens, som presenteras under ”närvarandets” premisser.

Föreliggande studie antyder, att ett hermeneutiskt seende och därigenom skapad hermeneutisk bildförståelse kan ge det svårgripbara lidandet ett ansikte och framförallt visa en mångfald av lindrande och helande möjligheter. Möten med bildkonst och det bildburna språket kan även ge ord åt det tysta etiska budskap som finns inbäddat i lidandets gestalter. Lidande och det lindrande hoppets frön, som bor i varje lidande synliggörs och kan därigenom bidra såväl till kliniska observationer som till den hermeneutiska vårdande dialogen där vårdarens insiktfulla medlidande tjänar det gemensamma sökandet efter livsmening.⁵⁴³

Förslag till fortsatt forskning

Föreliggande avhandling genererar i första hand teoretisk förståelse för forskningstemat. Tolkningsresultaten framförs som abduktiva slutsatser av hypotetisk natur. I likhet med kvalitativa fallstudier bör de därför styrkas genom förnyade tillämpningar på flera fall/kontexter.⁵⁴⁴ Mina begränsningar beträffande konstvetenskap har dessutom lämnat många vita fläckar i forskningsterrängen. För utvecklande av hermeneutisk bildförståelse för vårdvetenskapen vore därför tvärvetenskapliga projekt i samarbete med konst- och litteraturvetare önskvärda. Att ta den humanvetenskapliga kunskapspotentialen på allvar, skulle innebära att utforska den visuella kulturens, dvs. bilders och bildspråkets relevans även för vårdkulturen. Konst, litteratur och andra humanvetenskaper erbjuder nya kunskapsvägar och kvalitativa metodologier som kan bredda vårdforskningen och därmed bidra till mer insiktsfullt seende och språkgestaltande. Forskning som bottenar i humaniora behövs för att levandegöra vårdandets kontexter till mellanmänniska och helande mötesplatser.

540 Nåden 2007, 82.

541 Løgstrup 1994, 236.

542 Bergbom 2007, 69–71.

543 Jfr Rehnsfeldt 2007, 85–96.

544 Jfr Alvesson & Skoldberg (2008, 48, 56–58) som påpekar att kvalitativa fallstudier bör styrkas genom förnyade tillämpningar på flera fall.

I enlighet med Rehnsfeldt ser jag det viktigt med empiriska studier och forskningsdesigner som lyfter fram kontextspecifika drag (den yttre strukturella aspekten) i relation till det meningsbärande (den inre aspekten).⁵⁴⁵ Med tanke på klinisk vårdforskning vore det fruktbart med applikationsforskning eller någon jämförbar typ av implementerande forskning.⁵⁴⁶ Under föreliggande forskning i hospicevårdens kontext gav samtal med egenvårdarna insikten om att det i stort saknas sådana visuella och språkliga konventioner, som skulle kunna göra det möjligt att tala om fenomen vilka till sitt väsen är metaforiska och symboliska. Hermeneutisk applikationsforskning, där vårdpersonal deltar, torde särskilt väl lämpa sig för palliativ- och äldreomsorgskontexter. Att utveckla hermeneutiskt orienterade betraktarkonventioner skulle utgöra en verklig innovation såväl för vårdvetenskap som för vårdens praxis.

545 Rehnsfeldt 2007, 94.

546 Applikationsforskningens modell beskrivs ingående av Lindholm 2003, 47–61.

9. REFLEKTIONER OCH GRANSKNING AV FORSKNINGENS GILTIGHET

Imagination is more important than knowledge. For knowledge is limited, whereas imagination embraces the entire world, stimulating progress, giving birth to evolution.

Albert Einstein 1929

I detta kapitel görs avslutande reflektioner och forskningens giltighet granskas. Strukturen i granskningen följer Larssons⁵⁴⁷ validitetskriterier för resultat i kvalitativ forskning. Dessa utgörs av *diskurskriteriet*, *konsistenskriteriet*, *empirisk förankring*, *heuristiskt värde* och *det pragmatiska kriteriet*. Utöver Larssons validitetskriterier behandlas också frågan om *generalisering av forskningens tolkningsresultat*.

Diskurskriteriet

Diskurskriteriet handlar om hur forskningens resultat klarar sig i argumentationen inom forskarsamfundet. Föreliggande forskning utgår från en vårdvetenskaplig forskningstradition med ett inomdisciplinärt perspektiv, som utgör plattformen för forskarens argumentation och styr riktningen i tolkningarna. Genomgången av tidigare forskning om bildkonst inom vårdsektorn visar att forskning huvudsakligen har genomförts i professionsperspektiv och med biologiska eller psykologiska referensramar (t.ex. evolutionsteoretiska, neuroanatomiska eller psykologiska förklaringsmönster). Dessa ger annan intresseinriktning och kunskap på andra nivåer än föreliggande forskning med hermeneutiskt kunskapsintresse. Det gemensamma som har framkommit i såväl föreliggande som tidigare forskningsresultat är naturbildernas stora betydelse för hälsoprocesser. Med sin utgångspunkt i en hermeneutisk och ontologisk bildförståelse och fokus på symboliska innebörder i konstverkens bildinnehåll torde denna avhandling komplettera och berika kunskapen om forskningstemat. Likaså torde den historiska vinklingen av bildkonstens användning och betydelse inom vårdkontext ses som innovativ och bidra till en fördjupad aspekt i den akademiska diskursen.

De tolkningar som gjorts kan givetvis ifrågasättas. Problematiken i all vetenskaplig forskning och i synnerhet i forskning med hermeneutisk ansats gäller hur man skall handskas med risken för tolkningarnas godtycklighet. Det finns alltid en risk att forskaren lägger sitt tolkningsmaterial i en ”Prokrustesbädd”.⁵⁴⁸ All forskning vilar på förhandsuppfattningar om kunskapens natur och är såtillvida medvetet eller omedvetet perspektivistisk. I hermeneutisk forskning är medvetenheten om den egna förförståelsen och perspektivet som emanerar från den ett villkor. Trots att hermeneutiken förordar en öppen och odogmatisk kunskapssyn är såväl valet av material som kunskapssökandet beroende på forskarens förförståelse och perspektivering. Dessa skapar selektivitet som kan ha medfört ensidigheter i avhandlingen.

547 Larsson 1993, 194–210.

548 Prokrustes (utdragaren) enligt grekisk mytologi en rövare som höll till med gästgiveri där han hade bara en säng. Han drog ut eller högg av längden hos gästen så att de alltid passade till sängen. Aikio 1997, 501.

Gällande den ikonografiska studien har val av bestämda sekvenser i Grünewalds bildsvit styrts av det vårdvetenskapliga teorimönstret i "lidandets drama". Det finns dock inget säkert historiskt belägg för att altarskåpbilderna konsekvent använts som drama i tre akter, dvs. som enhetligt bildprogram i vården av patienter. Överhuvudtaget hade såväl kontextualisering som tolkningar av altarskåpbilderna säkert kunnat genomföras med större stringens med en konstvetenskapligt skolad blick. Man kan påstå att även om jag försökt beakta källkritik i möjligaste mån, kan kritik riktas mot att rekonstruktionen av målningarnas historiska ursprungskontext ger en för snäv eller onyanserad bild av en mångfacetterad och i många avseenden politiskt och kyrkligt motstridig epok, som den medeltida klostervården var.

Som Liepe⁵⁴⁹ påpekar finns det i utforskandet av historien alltid en tendens att det förflutna kolonialiseras av nuet. Utsagor om historiska skeenden kan ses som yttringar av ett "epistemiskt övervåld" gentemot dem som faktiskt levde där och då, men som inte längre kan tala med egna röster. Jag har försökt finna vägen till en representation av det förflutna som minimerar övergreppen och maximerar respekten för de faktiska historiska utsagorna, dvs. de begrepp och tankemönster som kännetecknar den tidsega livsförståelsen och kontexten vid de historiska bildernas dåtida visning. Genom att försöka uttröna och använda den betraktarfunktion som är inskriven i själva konstverket, har jag strävat efter att ge den förflutna tidens bilder en självständighet, som skulle kunna fungera som korrektiv för mig som uttolkare och därmed minska risken för godtycklighet i tolkningsarbetets subjektivitet.

En metodologisk aspekt i hospicevårdens studie som inte utvecklats är huruvida de valda målningarna är uttrycksfulla som gestaltningar, alltså som formuleringar i bild med en viss teknik. Det är bildmotiven och deras innebörder som dominerar i intervjutexterna och i beskrivningarna av de valda konstverken. Måleritekniska och konstnärligt uttrycksmässiga komponenter är givetvis av stor betydelse i skapandet av mekanismer som styr betraktarens blick och förståelse av bildens mening. Med hjälp av mer avancerade bildanalytiska tillämpningar hade man kunnat nyansera och lyfta fram speciella bildtekniska effekter som ytterligare hade kunnat fördjupa förståelsen för bilders och bildkonstens potentialer. Man kan dock hävda att dessa problem inte här haft avgörande betydelse för de abduktiva slutsatser som dragits eller för den beskrivna teoretiska grundstrukturen av bildkonstens vårdande och helande dimension. Emellertid ser jag utvecklingen av den bildanalytiska aspekten som en viktig uppgift för framtida forskning och då lämpligast i samarbete med konst och litteratur, m.fl. forskningsfält inom humaniora, så som jag föreslår i avhandlingens kapitel 8.

Generalisering av tolkningsresultat

Som tidigare framgått hävdar hermeneutiska tolkningar inte allmängiltighet i positivistisk mening.⁵⁵⁰ Tolkningarna utgör inte slutgiltiga utsagor utan hålls öppna eftersom förståelsen

549 Liepe, 2003c, 174.

550 Man kan påminnas om att en hermeneutisk studie varken resulterar i logiska propositioner eller kvantitativa empiriska effekter där allmängiltighet kan styrkas genom verifikation eller falsifikation. Tolkningsresultaten gäller sålunda inte som uttömmande och allmängiltiga utsagor. Hermeneutiska tolkningar har sanningsanspråk, men ett provisoriskt sådant. Jfr Warnke (1995, 15–17, 207) som framhåller den hermeneutiska förståelsens temporära och historiska natur. Alla våra tolkningar är traditions- och situationsbundna. Forskaren är lokaliserad i sin historiska och kulturella tradition genom erfarenheter och kunskaper, som både begränsar och konstituerar henne eller honom.

alltid kan förnyas och tillämpningsvillkoren kan ändras eller korrigeras. Den hermeneutiska förståelse som tolkningarna här abduktivt resulterat i kan beskrivas som partikulär och kontextuell. Avtäckande av det valda bildmaterialets symbolfunktion i form av djupstrukturer vilka skapas i relation till lidande har skett genom tre varv av den hermeneutiska spiralen (kapitel 5 studie I, kapitel 6 studie II och kapitel 7). Abduktioner eller tentativa slutsatser som presenteras i de respektive studierna kan ses som reflektioner över åskådliggjorda ”utvalda ögonblick” såsom tidigare beskrivits i kapitel 2.⁵⁵¹ I likhet med resultat av fallstudier strävar de efter att fånga något av det generella genom att framhäva och i detalj studera ett bestämt fenomen i en enskild kontext.

Tolkningsresultaten av studierna hävdar sålunda generalitet i det partikulära, dvs. att de utgör indicier på en möjlig generalisering vid möten med religiösa ikonografier versus landskap/naturmåleri i de respektive vårdkontexterna. Den gemensamma nämnaren som kanske mest ger enhetlighet i det tolkade bildmaterialet är den upplevda skönheten i bilderna.

I kapitel 7 som presenterar det sista varvet i den hermeneutiska förståelsespiralen har jag strävat efter en diskursiv huvudtolkning med högre abstraktionsnivå.⁵⁵² Huvudtolkningens centrala innehåll om en betraktares inlevelsemässiga förflyttningar in i bildvärlden och igenkännande av sitt *symbolon*, en bildform med symbolisk meningsinnehåll som utgör helande korrektiv till lidandets mångfaldiga former, kan argumenteras vara ett överförbart tankemönster även till andra kontexter på villkor att lidande föreligger och att behov av hopp finns, vilket torde gälla de allra flesta vårdkontexter inom hälso- och sjukvården. I andra vårdkontexter eller med annat bildmaterial hade givetvis flera eller kanske helt annorlunda symboliska former kunnat framkomma.⁵⁵³ Det är tänkbart att, beroende på variationer av vårdandets och lidandets kontextspecifika drag inom olika vårdområden, nya intressanta resultat skulle kunna framträda.

Som tidigare framgått avser föreliggande avhandling klinisk grundforskning som i första hand förväntas bidra till vårdvetenskapens teori- och substansutveckling. Ur teoriutvecklingens synvinkel har vårdvetenskapens ämne och kunskapsobjekt ”det vårdande” tematiserats här i relation till det undersökta bildmaterialet. Resultaten av patienternas meningsskapande i möten med de självvalda konstverken kan ses som variationer av vårdandets och helandets många möjligheter. Den förståelse som genererats genom forskningens hur-frågor om bildkonstens vårdande och helande potentialer avser sålunda att berika och fördjupa förståelsen för forskningens disciplinära vad-fråga, vad är ”det vårdande” för en lidande människa.⁵⁵⁴ I denna mening öppnar tolkningsresultaten en ny aspekt av den vårdande verkligheten att pröva och reflektera över.

551 Se s 13.

552 Jfr Ödman 1994.

553 Den symboliska funktionens generaliserbarhet, eller bättre uttryckt överförbarhet, är således inte begränsad till någon bestämt bildkategori eller konststil. All slags konst- och bildreception är kontextrelaterad och möjligheten till symboliskt meningsskapande torde gälla alla möjliga bilder och visuell konst i allmänhet.

554 Jfr Eriksson & Lindström (2003, 6–7) som diskuterar kunskapsökandet om ”det vårdande” i termer av ämne eller substans och dess tematisering i olika kliniska sammanhang.

Konsistenskriteriet

Detta kriterium handlar om koherens och inre logik i tolkningarna, vilket innebär att en sammanhängande helhet bör byggas upp i spelet mellan del och helhet.

Analys och tolkning som genererats utifrån de föreliggande studiekontexternas bild- och textmaterial har avancerats genom att de satts in i ett större och begripligare historiskt (medeltid) och vetenskapsfilosofiskt (hermeneutik) sammanhang. Med hjälp av den närmast idéhistoriska exkursionen och beskrivningen av hermeneutik samt det vårdvetenskapliga teoretiska perspektivet har jag försökt formulera en koherent förståelsehorisont, där fragmentering motverkas och i vars synkrets de olika delmomenten i forskningens procedur kan gestaltas sammanhängande.

Studiekontexternas historiska och kulturella olikheter, som jag uppfattat som en fruktbar form av forskningstemats kontextualisering, har samtidigt visat sig vara det mest problematiska. Särskilt materialets och terminologins mångfald, liksom valet av bakgrundslitteratur till den ikonografiska studien med andra än vårdvetenskapliga konsistensgivare (konstvetenskapliga och teologiska frågeställningar och kontext) har medfört disparata källor.

De olika tabeller och den ingående beskrivningen av tolkningsprocessen har haft till syfte att ge läsaren möjlighet att få en överblick över hur jag handskats med såväl det historiska som det kliniska empiriska materialet. Den viktigaste konsistensgivaren för att ge soliditet i tolkningarnas struktur och motverka fragmentering i resultatbeskrivningen har kanske varit Gadamers ontologiska konstsyn. Den harmonierar med medeltidens dito och med den vårdvetenskapliga karitativa ontologin. Med hjälp av dessa röda trådar har jag sammanvävt forskningsmaterialet till ett meningsbärande mönster, så att den symboliska grundstrukturen i bildkonstens potentialer har kunnat framträda. Andra perspektiveringar, kontextualiseringar och annat bildmaterial hade givetvis öppnat forskningsterrängen åt annat håll.

Empirisk förankring

Det empiriska kriteriet handlar enligt Larsson om huruvida forskarens tolkningar och förklaringsmönster är förankrade i det empiriska materialet. Att vara empiritrogen, bibehålla den logiska konsistensen och uppfylla tolkningarnas heuristiska värde men också den lovade etiska konfidentialiteten i forskningen utgör en problematisk fyrkant, en tärning med motstridiga krav, där någon av parterna hela tiden riskerar att bli åsidosatt.

Sambandet mellan verklighet och tolkning i hermeneutiska studier är som bekant en komplicerad fråga. Den symboliska djupdimensionen i forskningens bildmaterial har avtvingats sina slöjor i spänningen mellan fakta och fiktion. Det är åtminstone tre slags röster som gör sig hörda i föreliggande avhandling: konkreta nutidspatienter som betraktare av konstverk, historiska fiktiva patienter som betraktare, kanske mest som betraktare i verket, och forskarens egen röst som kritiskt filterande instans för de förstnämnda. Alla dessa röster är underkastade inlevelsens och inbillningskraftens villkor. Dock har forskarens egen röst den kanske mest krävande

uppgiften att momentant distansera sig ifrån och reflektera över sina tolkningar. Detta slags polysemi i arbetet kan ha gjort det svårforcerat att följa var till exempel ordenshistoriska/konsthistoriska källor slutar och inlevelsemässig imaginär tolkning tar vid. Samma bristande distinktioner kan gälla också hospicevårdens studie även om jag har försökt att upprätthålla närheten till empiri och öka transparensen för läsaren genom att återge patientcitats och visa några av de valda konstverken. Vad avser studien i hospicevårdens kontext kan man dessutom framföra som kritik, att individuella valörer i den empiriska intervjustudiens material kan ha förbigåtts på grund av den vårdvetenskapliga perspektivering och teoretiska styrningen.

Emellertid är utgångspunkten i hermeneutisk forskning uppfattningen att det inte finns några rent empiriska fakta. All empiri är redan mer eller mindre förtolkad och teoriladdad. Som språklig varelse har människan inte omedelbar tillgång till verkligheten, utan som Gadamer säger: ”det vara som kan förstås är språk”.⁵⁵⁵ Förståelsens språk- och traditionsbundna villkor innebär att tyngdpunkten i kunskapssökandets process förflyttas från forskarens objektiva utanför-relation och uppföljande av regelverk eller metod till reciprokt deltagande i ”sakens sanning”, som i denna forskning gällt kunskapen om bildkonstens vårdande och helande dimension.⁵⁵⁶

Vad avser hospicevårdens studie är det är sålunda fråga om en ”gemensam mening” som skapas vid integration av initialt olika perspektiv, som i denna forskning gällt samtal mellan forskare och patient, mellan forskare som läsare av texter och som recipient av bilder. De tolkningar som denna s.k. horisontsammansmältning resulterat i, kan inte helt återföras till ett manifest meningsinnehåll i empirin eftersom syftet har varit, för att använda Gadamers ord: ”uppstigande till en högre generalitet, vilken inte endast övervinner den egna partikulariteten utan också den andres”.⁵⁵⁷ Den hermeneutiska horisontsammansmältningen gestaltas av forskaren, vilket innebär att patienten som bildmötornas subjektet inte nödvändigtvis behöver känna igen sig i tolkningen trots att forskarens utgångspunkt är subjektets erfarenhet.⁵⁵⁸ Den mening, som uttolkats i avhandlingen överskrider sålunda det manifesta bildinnehållet och explicita textinnehåll i forskningens empiriska material, vilket innebär att prövning av tolkningarnas rimlighet och trovärdighet genom feedback från deltagarna i studien eller genom kontroll av texttranskriptionernas tillförlitlighet är otillräcklig. Med andra ord uttryckt kan tolkningarnas validitet i hermeneutisk forskning inte garanteras genom ”korrespondär” sanningstrategi, som går ut på att observera motsvarighet mellan utsaga och verklighet. Snarare syftar den hermeneutiska tolkningen till att finna sanning i betydelsen ”mening” eller ”signifikans”. Som tidigare beskrivits menas med detta, att jag med hjälp av abduktiv strategi strävat efter att uppdaga en djupare dold mening än det omedelbart evidenta som framkom vid intervjuamtalen och i det transkriberade textmaterialet.⁵⁵⁹ Den abduktiva forskningslogiken betyder att glimtar från människans symboliska verklighet har avtäckts i en meningssökande och

555 Gadamer 1997, 195.

556 Se s. 18-20.

557 Gadamer 1965, 288; jfr Warnke 1995, 208.

558 Jfr Szklarski, 2002.

559 Jfr Alvesson & Sköldberg 2008, 47-49, 57-61.

meningsskapande process i anknytning till en extern teoretisk referensram. Sålunda varken kan eller bör förankringen i det empiriska materialet renodlas, eftersom teorin utgör en inspirationskälla för upptäckter i forskningsmaterial. Detta innebär att rättfärdigande av tolkningarnas rimlighet nödvändigtvis måste ske i relation till den tolkningshorisont som forskaren har tillämpat i forskningsprocessen, vilken i föreliggande studie utgjorts av det vårdvetenskapliga perspektivet och Gadamers ontologiska konstuppfattning.⁵⁶⁰

Den kliniska empirin har givetvis varit en nödvändig och ytterst fruktbar utgångspunkt i teorifieringen om de existentiellt lidande människors möten med bildernas värld. Tolkningarna kan dock valideras eller invalideras först i förhållande till huruvida resultaten bidragit till vårdvetenskapens substansutveckling, en, enligt min uppfattning, heuristisk fråga.

Heuristiskt värde

*Oppgaven for forskeren er å gi det ordløse
språke ten skriftlighet som fanger opp det ordløse
meningsinnholdet relatert til saken*

Dag-Finn Nåden 2007, 80

I en vårdvetenskaplig forskning med hermeneutisk ansats är det heuristiska värdet beroende av i vilken utsträckning forskningsresultaten öppnar ett nytt stycke av vårdandets verklighet. I centrum av den öppnade nya horisonten figurerar *symbolon*, bildvärldens svar som anländer i skönhetsens sken till den lidande människan. Denna meningsbärande ikonicitet eller bildform som i Grünewalds bildsvit erbjuder en lidandestrategi med förankring i medeltidens världsbild och karitativa ethos har upptäckts även i den moderna tidens bildmöten med konstbilder från naturen. Upptäckten av denna djupstruktur, som utformar kärnan i tolkningen av bildkonstens vårdande och helande dimension, kan anses utgöra något av ett heuristiskt bidrag till den vårdvetenskapliga substansen.

Bildkonsten är ju ett innebördsrikt tema med stor retorisk övertygelsekraft, där paradoxalt nog, ”mening” till stor del ligger fördold i det ordlösa. Den hermeneutiskt betingade bildförståelsen börjar med en visuell tolkningsakt, men för att uppnå epistemisk mättnad, dvs. för att göra forskningens kunskapsbehållning tillgänglig och bedömbär, måste den mening som skapas i mötet med bilder uttryckas och kommuniceras språkligt i text eller tal. Den ordlösa bilden måste, i likhet med Nådens citat om hermeneutiska observationer ovan, ges en skriftlighet som fångar upp det ordlösa meningsinnehållet. I presentationen av mina tolkningar har jag genom metaforiskt och stundom poetiskt språkbruk försökt ge mina ordlösa observationer en sådan ”skriftlighet”, som fångar upp det meningsinnehåll som relaterar till saken, dvs. det vårdande och helande i mötet med bildkonst.

⁵⁶⁰ Jfr Szklarski, 2002.

Avsikten med den stundom ”blommiga”, bildspråkliga, gestaltningen har varit att orden inte skall förstumma bilden, att de verbala tolkningarna inte skall utsläta bildens innebördsrikedom. På ett sätt handlar språkgestaltningen här om ett försök att tala bildens modersmål, en strävan att skapa ett hermeneutiskt orienterat bildspråk, som har samklang med bildkonstens symboliska väsen så att också läsaren kan bli deltagare i de ”konsterfarenheter” jag beskrivit. Föreliggande avhandlings såväl heuristiska som pragmatiska värde hänger samman med frågan huruvida textens metaforiska och poetiska formuleringar förmår vidröra läsaren. Att tolka möten med bildkonst enbart via ett abstrakt begreppsligt språk skulle riskera att leda till kategorisammanblandning, där det bildmässigas egenart och autentiska meningsinnehåll kan gå förlorat.

Det pragmatiska kriteriet

Det är min förhoppning att de glimtar av lidande människors symboliska bildverklighet, som avhandlingen presenterar, skall fördjupa förståelsen för bildkonstens fenomen i den vårdande verkligheten och även medverka till ökad användning av bildkonsten inom hälso- och sjukvårdens praxis.⁵⁶¹ Studien kan bidra till utvecklandet av en bildförståelse, som ger vårdarna färdigheter att bistå den lidande människan under den odysseé, där han eller hon söker efter sina helande symboler i bildernas universum. Forskningsresultaten kan också tänkas komma till användning i vårdutbildningssammanhang.

Föreliggande arbete bör närmast ses som ett utvecklingssteg i forskning som ännu är i sin begynnelse, men vars syfte är att i framtiden skapa möjligheter till fler djupkvalitativa möten inom vårdkontext med utgångspunkt i patientens värld. Bildkonstens potential för vårdande och vårdvetenskap ligger i dess möjlighet att levandegöra patientens värld i hela sin vidd, även bortom den empiriskt tillgängliga världen. I likhet med poesi och skönlitteratur utgör bildkonsten en humanvetenskaplig källa, varifrån begrepp och tankemönster som bär på för vårdvetenskapen viktiga kvaliteter kan utvecklas. En i människans mänsklighet och historicitet grundad teori- och begreppsbyggnad med ett humanistiskt språkbruk som följd är nödvändig för att skapa humana applikationer i vårdens praxis. Genom konstens bildverkligheter kan insikt skapas om lidande, om vårdande och om helande på ett sätt som inte endast ”säger mer än tusen ord” utan även ger orden bildens vingar.

561 En studie med hermeneutisk ansats syftar inte till forskningsresultatens tillämpning i instrumentell teknisk mening. Snarare handlar det pragmatiska värdet om en ny insikt och en fördjupad förståelse med applikationsmöjligheter som tillägnas vårdens aktörer. Jfr Eriksson & Lindstöm (2000, 13) om skillnader i konnotationer av begreppen tillämpning och tillägnan.

SUMMARY

The caring and healing image – Encountering works of visual art in the caring context

The background and aim of the thesis

Art is said to originate in an existential need in humans. Throughout all ages art images, mystical or natural, exceeding or depicting perceptual reality, have been able to heal and give meaning to suffering humans. In situations of difficult suffering, people may find it hard to find words often succumbing to an attempt to convey their message through metaphorical and symbolical imagery (Eriksson 1993, 25). The aim of the present study is to bring light to a caring and healing dimension through encounters of suffering humans and works of art.

The search for potentials of visual artworks stems from the image world of an altarpiece from the late Middle Ages and its meaning in the caring context of that time. In an iconographic study (study I) of Matthias Grünewald's Isenheim altarpiece (painted ca.1506-1515/16) the symbolic expressions of suffering, caring and healing are interpreted in selected parts of the altarpiece (pictures 1–9). Today the Altarpiece is on display at the Musée d'Unterlinden, in Colmar, Alsace, France (picture 2). The interpretation originates from the reconstruction of the altarpiece's original context, the Antonite hospital monastery in Isenheim, Alsace, where patients who were seriously ill and dying were cared for (Mischlewski 1973, 1981; Hayum 1993; Engel 1999). This implies that the iconography is interpreted as a figurative narrative about and staging of suffering and caring, intended to be observed by someone who feels oneself in a similar situation of existential suffering and in need of care. The interpretation, in other words, is shaped by the contextual observers perspective, a *period eye*, to use Baxandall's term, which denotes the contemporary observers' horizon of understanding within a given context, through which, a work of art is understood (Aavitsland 2003, 57)

Earlier art historical studies and sources of the Antonite order's history constitutes the empirical base, from which; the caring scientific interpretation is advanced. (Bauer 1973; Hauym 1993; Marquard 1996; Spath, 1997; Mischlewski 1973, 1976, 1981) The sacred works of art were an integral part of the charitable care in medieval and renaissance monastery hospitals, a fact which has been forgotten. Along with their religious function, the medieval paintings in monastery and hospital churches and other sanctuaries held a health potential (healing of the soul as well as the body) for patients, also providing ethical role models for the people who cared for them (Kupfer 2003; Hendersson 2006; Ritzerfeld 2007). The medieval hospital and monastery care was in its entirety constituted by an ethos of *caritas*, i.e. mercy and compassion, which were built in the practical care, as well as in the design of the environment. The loving charitable spirit infiltrated both the medieval caring and the decoration of caring facilities (Ritzerfeld 2007).

The visit to the image rooms of the past strives toward providing a deeper historical understanding, from which, the exploration journeys forward into the present day caring context. In the second empirical study: “The patient’s gaze – encounters with works of visual art in the context of hospice care” (study II), the search continues within a modern care context, with the help of a qualitative interview study, which explores patients’ encounters with works of art. The study involved 15 patients, who chose themselves a work of visual art from a collection of about 50 paintings (oil paintings and water colors by Finnish artists donated to the hospice home). The study emanates from the supposition that the patients will choose themes of images that carry meaning in their own unique life situation, i.e., that the content of the art image constitutes a potential source for bringing a measure of topicality of meaning in relation to suffering and health. In addition, this study includes interview with seven primary nurses. They were asked what meaning the chosen work of art could have for the patient and how it possibly adds to the communication in the daily practice of care.

Methodological approach.

The overall research approach is inspired by Hans-Georg Gadamer’s (1901–2002) hermeneutics, more precisely of his ontological perception of arts and esthetics, along with newer current theories of visuality and interpretation of images within the history of art (Liepe 2001, 2003; Jørgensen 2003, 2004, 2007; Rossholm Lagerlöf 2007). Gadamer’s hermeneutics allow for an approach based on human science, endeavoring to integrate ethical and esthetical understanding with empirical knowledge of experience in a deeper way. The hermeneutical interpretation of the art image material within both studies (I and II) and the transcripts of the patients’ interviews, attempt to uncover meaning on the level of deeper experiences. The road to the depth of an image and of a text is opened up through the power of empathy and imagination. Instead of coming to a ceasing at an inductively collected empirical data or producing deductively analytical conclusion, knowledge is generated through an abductive logic, which entails that the researcher seeks towards revealing a symbolic, hidden meaning beyond the immediately evident (Alvesson & Sköldberg 2008).

Results

The results of the present research contexts show that the visual arts have potential on both an environmentally decorative level, as well as on a deeper individual and symbolical level. The world of images motivates the viewer’s consciousness to the transcendent movement. A caring and healing dimension in the encounter with the work of art is successively opened in a movement from the surface to a deeper level.

In the medieval caring context the visual arts’ decorative “surface” function coincides with spiritual and healing purposes. The ethical and esthetical levels are merged together in the sacred images. The medieval and renaissance humans possessed an ontological understanding of the visual output and images, which made possible the experience of a deeper symbolical content in the pictures. The altarpiece by Grünewald shows that the medieval sacred paintings signified far more than a religious adornment of the caring environment. They served as the

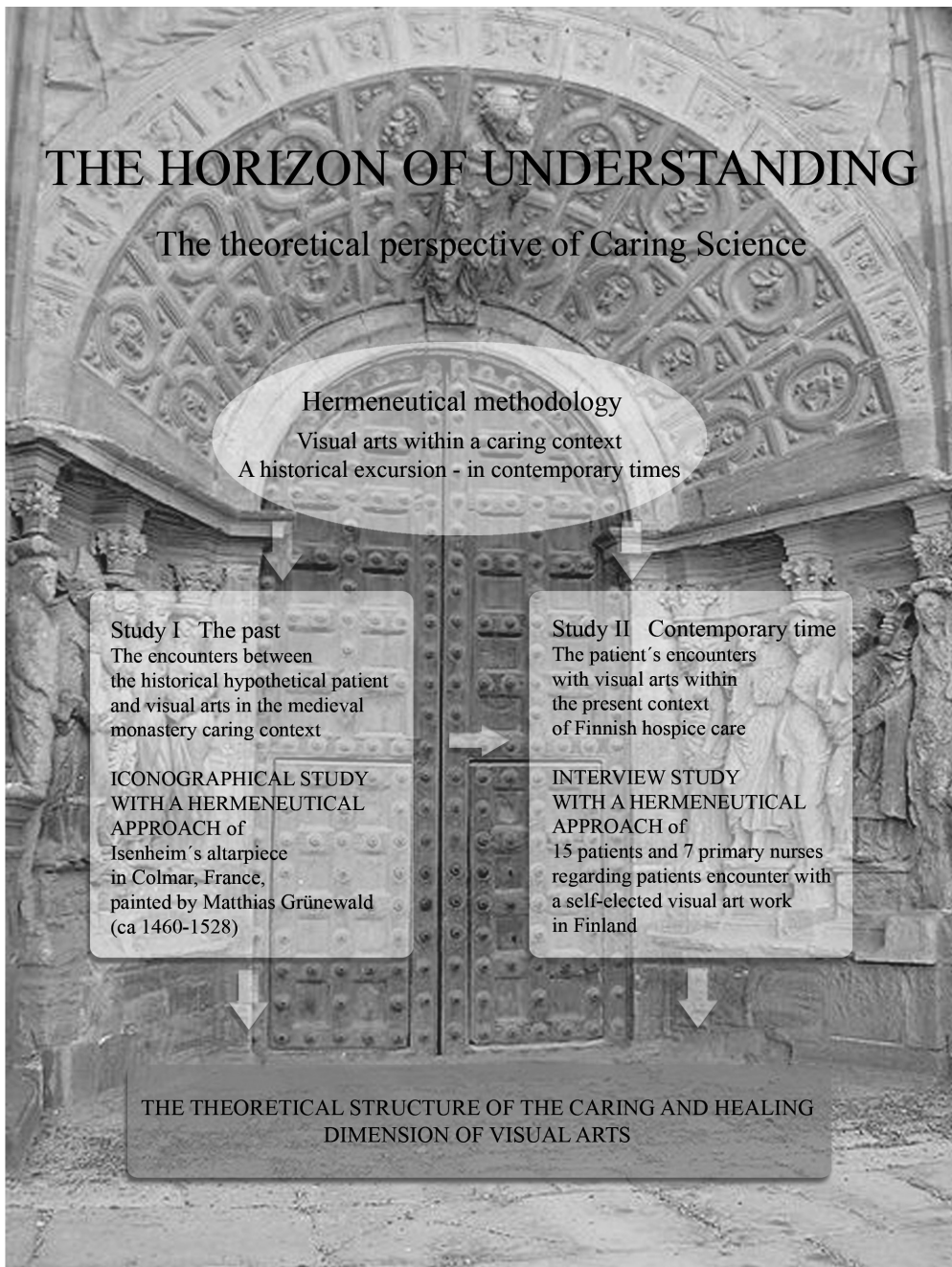


Figure 1. The research design

theological message, but simultaneously staged the rhetoric of suffering and compassion that could carry messages both to those who were cared for, and, to those, who were providing care. The sacred world of altarpiece created a caring and healing topography, which confirmed the patient's absolute dignity and participation in the holy (pictures 11–12).

In study II, in present day hospice context, patients initially regarded the works of art with the gaze of the museum visitor which evaluates the esthetical value of the art image. This involves a more distanced consideration and more general reflections on esthetics and art. The decorative design function of the art work is emphasized. Although the function of art image as perceived more instrumental as a means for a design to the environment, it has an important role creating the atmosphere of the room. The works of visual arts in the patient's room in the current hospice context can add to the creation of an esthetic atmosphere in compliance with the patient's personality.

Different times create different observers and different images, but the symbolical depth of the image in the situation of existential suffering has by no means disappeared today. Though the two present studies have great temporal and cultural differences, human suffering is universal, however, assuming various cultural attires. Independent of culture and time, the visual arts motivates the human consciousness to a transcendent movement. On a deeper level, the observer is imaginarily transported into the world of the art image, where meaning is created in relation to the symbolical value of the image. This implies that the content of meaning in the art image is deepened through insight. The more engagement; the more insight in the image; the deeper is the level of the encounter. In an existential situation in life the human being searches for the answers to the questions of suffering. The gaze of the suffering individual then catches forms and significations which correspond to his or her existential situation of suffering.

Patients who participated in hospice study (II) often chose images of three kinds of themes: flowers, houses, landscapes/nature in different seasons (pictures 16–25, 27) and less often themes of religious subjects (pictures 15, 26). In interaction with the analysis of the transcribed texts from interviews, these themes of images could be interpreted as a different kind of symbolic forms that show healing correctives when threats of existential loss occur. In life situations, when illness and death threaten existence, the observer searches for figurations and gestures in the world of image, which could restore health or provide alleviation for suffering. When life diminishes and pales through illness, the symbolic world of the picture answers the gaze of the suffering individual, with shining violets. The blooming and glowing flowers give vitality and confirm the person's dignity when life is withering away. When agony and insecurity draws near the observer is invited for a visit to a landscape of a picture which expands the walls of the hospital room toward the safety and protection of the home. When life is threatened by perishableness, the world of the image shows the eternal rebirth of nature. The experience of being a part of a greater whole paves the way out of the isolation of suffering. In the medieval caring context, the sacred image of the resurrection of Christ constituted a collective *Symbolon*, a healing form, which made the invisible visible and showed the deformed human body in restored shape at a symbolic level (picture 14, figure 3, 192).

During journeys into the world of images and into stories, which have been painted with the colorfulness of the images, heralding light of hope of what is not yet, but what is possible, flash by. The suffering human is lifted on the wings of utopia and flown in the direction of

which has not yet arrived. Utopia is a form of hope, which contains the ability to see the world in potentials and flaws. That means that those who hope and dream for something are simultaneously aware of the flaws of the actual world. According to Timonen (1998, 26), who quotes Bloch, art relates to reality as *perfection* relates to *flaw*. In a dialogue with the theme of the art image, the utopian awareness is delivered, which carries possibilities to perfect the flaws, which the suffering means to the individual. In the reality of a patient, who is existentially suffering, flaws exist with various faces. There is the existence of anxiety and fear of destruction, pain and death. There is the existence of grief over previously lost abilities and there is, as perhaps the most difficult type of suffering, the knowledge of having to part from the loved ones. In the encounter between the suffering human in his or her real situation and the dreamlike world of the image, a symbolic answer to these existential threats and flaws is given. The imaginative world of picture shows a counterpart to the situation of suffering. It presents and stages the opposite of suffering and opens the world in new and hopeful context.

The utopian hope is expressed in images with metaphors and symbols. The chosen works of art with nature themes in the study within hospice care context show how the suffering human is reunited with the world in rippling streams, in the ocean's surge and to the wind's singing in forests. In the arrivals of the image world – in its *parousia's* – the roofless heavens wrap up the suffering in the infinite light when he or she is in close proximity to death. The song of angels from higher worlds, which constituted a collective religious experience for the medieval patient, sounds to the present day patient as a singular and private wish (pictures 11, 26). The song, however, stems from imaginary and narrative sources common to all mankind with the same intensive longing for that which is holy and all-embracing in our existence. (regarding the term *parousia* see Gadamer 1965, 118-122, 452-464).

The longing for the holy originates from the existential need of mankind. Faced with the ultimate questions of being, the human is thrown into a field of tension between his or her finite individuality, and an infinite universality. In meetings with the image in deep level, the human is looking after a connecting link between the finite and infinite in symbols and metaphors. The medieval culture created its own strategies to meet suffering through the symbolism of the cross (pictures 8–9). In *imitatio Christi*, participating in passion of the Christ, the individual human could admit her suffering, receive and transform it to reconciliation. The experience of being a part of something greater and a holy connection paves the way out of the isolation of suffering. In the contemporary hospice caring context, nature images can more closely add to the rendering of the caring room, with a part of the beauty and holiness which it possessed during the Middle Ages. A man, overall, seems to experience something holy and healing in nature.

Even though the creation of caring and healing dimension in an encounter with the works of art is dependent upon the epoch, social values, context and the type of images, an abductive assumption can be made, that the symbolic significance of image can, at general level, display a healing and hopeful order in the chaos of suffering.

Discussion

Within systematic caring science, the foremost heuristic finding of this study is the corrective and cohesive function of the symbolical meaning of art images in a situation of existential suffering. This abductive assumption opens up understanding of the theoretical structure of the caring and healing dimension in visual arts. In deepening the understanding of the potentials of the symbolical meaning in visual art work, the present research adds to the development of a human science oriented epistemology and methodology for Caring Science. A theory and concept based on arts, humanities and man's historicity, with a humanistic parlance as a consequence are necessary in order to develop the caring context into interpersonal and healing places.

In a clinical and pragmatic sense it is my hope that the glimpses of the suffering human's symbolic reality, which the thesis presents, could inspire and contribute to the increased use of visual arts in health care practice. The research contributes to the development of the understanding of an image, which hopefully provides nurses with the skills to assist in the suffering man's odyssey, in which, she or he searches for his healing symbols in the world of images. Further research for art / image's symbolic function in different care contexts is certainly needed. Collaboration with art and literature researcher would be desirable. The research results can possibly be of use in the context of Caring Science education.

REFERENSER

Alberti, L. B. 1972. *On painting and on sculpture*. Cecil Grayson, London.

Alvesson, M. & Sköldberg, K. 2008. *Tolkning och reflexion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Studentlitteratur AB, Lund.

Andrews, G. 2006. Geographies of health in nursing. *Health and Place*, **12** (1), 110–118.

Antonovsky, A. 1987. *Unraveling The Mystery of Health - How People Manage Stress and Stay Well*. Jossey-Bass Publishers, San Fransisco.

Aristoteles. 2008. *Nikomakhoksen etiikka*. Gaudeamus Helsinki University Press, Helsinki.

Arman, M. 2003. *Lidande och existens i patientens värld. Kvinnors upplevelser av att leva med bröstcancer*. Doktorsavhandling. Åbo Akademis förlag, Åbo.

Augustinus. 1981. *Tunnustukset*. Suom. Otto Lakka. Gummerus Oy, Jyväskylä.

Baumgarten, A.G. 1986 [1750]. *Aesthetica. Texte zur grundlegung der ästhetik*. Meiner Felix Verlag GmbH, Hamburg.

Behrman, P. 1997. Medicine and art. Art in hospitals: why is it there and what is it for? *Lancet*. 350 (9077), 584–585.

Bergbom, I. 2007. Klinisk vårdvetenskap – Hermeneutiska observationer. I: Eriksson, Lindström, Matilainen, Lindholm (red.) *Gryning III. Vårdvetenskap och hermeneutik*. Enheten för vårdvetenskap, Åbo Akademi. Vasa, 61–72.

Bibeln eller Den heliga skrift. 1959. I överensstämmelse med den av konungens år 1917 gillade och stadsfästa översättningen. Svenska Missionsförbundets förlag, Stockholm.

Biezais, H. (red.) 1978. *Religious symbols and their functions*. Scripta institute donneriani aboensis x. Almqvist & Wiksell, Stockholm.

Bischofberger, E. 2001. Etiken som grund och utgångspunkt. I: SOU 2001:6, *Döden angår oss alla - värdig död vid livets slut*. Kommittén om vård i livetsslut. Huvudbetänkandet. Socialstyrelsen, Stockholm, 35–52.

Boehm, G. 1978. Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: H-G. Gadamer/Boehm, G. (Hg.) *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt am Main, 444–471.

Boehm, G. 2005. Das Bild und die hermeneutische Reflexion. In: Martin-Heidegger-Gesellschaft (Hg.). *Dimensionen des Hermeneutischen. Heidegger und Gadamer*. Schriftenreihe, Band 7, Frankfurt am Main, 23–35.

Brukwitzki, G. A. 2006. *Inquiry into the cognitive and emotional responses of community dwelling older adults when viewing artwork*. Dissertation. University of Wisconsin, Milwaukee.

Carlson, A. 2008. *Nature and Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics*. Columbia University Press, New York.

Caspari, S. 2004. *Det gyldne snitt. Den estetiske dimensjon, en kilde til helse og et etisk anliggende*. Doktorsavhandling. Åbo akademi. Åbo Akademis förlag, Åbo.

Chinn, P. & Watson, J. 1994. *Art and aesthetics in nursing*. University of Colorado Health Sciences Center. Center for Human Caring. Jones & Bartlett Publishers. U.S.

Coelho Ahndoril, A. 2003. *Stjärneborg*. Bonniers förlag, Stockholm.

Cornell, P., Dunér, S., Millroth, T., Nordström, G. Z., Roth-Lindberg, Ö. (red.) 1999. *Bildanalys. Teorier-metoder-begrepp. Uppslagsbok*. Tredje upplagan, Gidlunds Bokförlag, Värnamo.

Darbyshire, P. 1994. Understanding caring through arts and humanities: a medical/nursing humanities approach to promoting alternative experiences of thinking and learning. *Journal of advanced nursing*, **19** (5), 856–863.

Daykin, N. Byrne, E. Soteriou, T., O'Connor, S. 2008. The impact of art, design and environment in mental healthcare: a systematic review of the literature. *Journal of the Royal Society for the Promotion of Health*, **128** (2), 85–94.

Denscombe, M. 2000. *Forskningshandboken*. Studentlitteratur, Lund.

Devlin, A.S., Arneill, A.B. 2003. Health Care Environments and Patient Outcomes. A Review of the Literature. *Environment and Behavior*, **35** (5), 695–711.

Dostojevski, F. 2008. *Idiootti*. Karisto, Finland.

Edlund, M. 2002. *Människans värdighet – ett grundbegrepp inom vårdvetenskapen*. Doktorsavhandling. Åbo Akademis förlag, Åbo.

Edvardsson, D., Sandman, P-O., & Rasmussen, B. 2006. Caring or uncaring – meanings of being in an oncology environment. *Journal of Advanced Nursing*, **55** (2), 188–197.

Einstein, A. 1929. Citat hämtad från: "What Life Means to Einstein. An Interview by George Sylvester Viereck". In *The Saturday Evening Post* (26 October 1929).

Elovirta, A. & Lukkarinen, V. 1998 *Katseen rajat*. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, Lahti.

Eriksson, K. 1987a. *Vårdandets idé*. Almqvist & Wiksell, Stockholm.

Eriksson, K. 1987b. *Pausen. En beskrivning av vårdvetenskapens kunskapsobjekt*. Almqvist & Wiksell, Stockholm.

Eriksson, K. (red.) 1993. *Möten med lidanden*. Vårdforskning 4. Institutionen för vårdvetenskap, Åbo akademi, Vaså.

Eriksson, K., Bondas-Salonen, T., Herberts, S., Lindholm, L. & Matilainen, D. 1995. *Den mångdimensionella hälsan – verklighet och visioner*. Slutrapport. Vaså sjukvårdsdistrikt SKN, Institutionen för vårdvetenskap, Åbo Akademi, Vaså.

Eriksson, K. (red.) 1995. *Mot en caritativ vårdetik*. Institutionen för vårdvetenskap. Åbo Akademi, Vaså.

Eriksson, K. & Lindström, U. Å. 1997. Abduction- A Way to Deeper Understanding of the World of Caring. *Scandinavian Journal of Caring Sciences*, **11** (4), 195–198.

Eriksson, K. & Lindström, U. Å. 1999. En vetenskapsteori för vårdvetenskapen. *Hoitotiede*, **11** (6), 358–364.

Eriksson, K., Nordman, T. & Myllymäki, I. 1999. *Den trojanska hästen. Evidensbaserat vårdande och vårdarbete ur ett vårdvetenskapligt perspektiv*. Rapport 1: 1999. Institutionen för vårdvetenskap. Åbo Akademi. Helsingfors universitetscentralsjukhus. Vaså sjukvårdsdistrikt skn, Vaså.

Eriksson, K. & Lindström, U. Å. (red.) 2000. *Gryning – En vårdvetenskaplig antologi*. Institutionen för vårdvetenskap, Åbo Akademi, Vaså.

Eriksson, K. & Matilainen, D. (red.) 2002. *Vårdandets och vårdvetenskapens idéhistoria. Strövtåg i spårandet av "caritas originalis"*. Vårdforskning 8/2002. Institutionen för vårdvetenskap, Åbo Akademi, Vaså.

Eriksson, K. & Lindström, U.Å. (red.) 2003. *Gryning II. Klinisk vårdvetenskap*. Institutionen för vårdvetenskap, Åbo Akademi, Vaså.

Eriksson, K., Lindström, U.Å., Matilainen, D. & Lindholm, L. (red.). 2007. *Gryning III. Vårdvetenskap och hermeneutik*. Enheten för vårdvetenskap, Åbo Akademi, Vasa.

Eriksson, K. & Lindström, U.Å. 2009. Vårdvetenskap som Caring Science. *Pro Terveys*, 4, 9–13.

Flaming, D. 2004. Nursing theories as nursing ontologies. *Nursing Philosophy*, 5 (3), 224–229.

Forskningsprogrammet för vårdvetenskapen vid Åbo Akademi 2007–2010 vid Enheten för vårdvetenskap. Tillgänglig: <https://www.abo.fi/student/vardvetforskning>
Refererad 2.11.2009.

Fredriksson, L. 2003. *Det vårdande samtalet*. Doktorsavhandling. Åbo Akademi förlag, Åbo.

Foucault, M. 2003. *Die Ordnung der Dinge*. (Original utgåva Les mots et les choses – Une archéologie des sciences humaines 1966) Verlag Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Foucault, M. 1989. *The birth of the clinic. An archaeology of medical perception*. Routledge, London.

Gadamer, H-G. 1965. *Warheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen hermeneutik*. 2 Auflage. Verlag J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.

Gadamer, H-G. 1977. *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Verlag Reclam Philipp Jun, Stuttgart.

Gadamer, H-G. 1979a. Wirkungsgesichte und applikation. In: Warning. *Rezeptionsästhetik. theori und praxis*. Wilhelm Flink Verlag, München, 112–125.

Gadamer, H-G. 1979b. *Kleine schriften II, Interpretationen*. J.J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.

Gadamer, H-G. 1987. *Neuere philosophie II*. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.

Gadamer, H-G. 1997. *Sanning och metod i urval*. Daidalos, Göteborg.

Gadamer, H-G. 2004. *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteesä ja filosofassa*. Vastapaino, Tampere.

Galleria Orton. 2008. Tillgänglig: <http://www.invalidisaatio.fi/galleria> Refererad 13.9.2008.

Grondin, J. 2007. Gadamer und die Metaphysik. Conférence lors du colloque « *Gadamer: il cammino filosofico/ Gadamer: der philosophische Weg* », organisé par le Goethe-Institut et l'Università di Roma Tre, tenu à Rome, 15 et 16 mars 2007 (à paraître dans les Actes). Tillgänglig: <http://www.philo.umontreal.ca/prof/documents/GadamerunddieMetaphysik2007.doc> Refererad 12.9.2008.

Grönlund, E. & Huhtinen, A. 1998. *Läheimmäs kuolevaa*. Tammer-Paino Oy, Tampere.

Gurevitj, A. 1997. *Den svårfångade individen*. Ordfront förlag, Stockholm.

Gurjewitsch, A. 1982. *Das weltbild des mittelalterlichen menschen*. Verlag C. H. Beck, München.

Hathorn, K. A. & Nanda, U. 2008. Guide to Evidence-based Art. The Center for Health Design. Tillgänglig: http://www.healthdesign.org/advocacy/adgroups/documents/Hathorn_Nanda_Mar08_001.pdf Refererad 2.3.2009.

Hathorn, K. A. 2009. Why Have Art In Hospitals?
Tillgänglig: <http://www.splashesofhope.org/sitefiles/.../HospitalArtBluePearl.pdf>
Refererad 5.1.2010.

Heidegger, M. 1995. *Taideteoksen alkuperä*. Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki.

Helenius, R. 1990. Hermeneuttinen tieto positivistista tietoa älykkäämpänä tietona. *Tiedepoliittika*, **15** (2), 17–24.

Helin, K. 2001. *Offrandets mysterium. En hermeneutisk studie*. Pro gradu-avhandling. Institutionen för vårdvetenskap, Åbo Akademi, Vasa.

Hilli, Y. 2007. *Hemmet som ethos. En idéhistorisk studie av hur hemmet som ethos blev evident i hälsosystemens vårdande under 1900-talets första hälft*. Doktorsavhandling. Åbo Akademis förlag, Åbo.

Holly, M.A. 1996. *Past looking. Historical imagination and Rhetoric of the image*. Cornell University Press, Ithaca, London

Homicki, B. & Joyce, E.K. 2004. Art illuminates patients' experience at the Massachusetts General Hospital Cancer Center. Boston. *Oncologist*, **9** (1), 11–12.

Horowitz, S. 2008. Optimal Healing Environments: A Prescription for Health. *Alternative and Complementary Therapies*, **14** (6), 300–305.

Hummler, G. 2004. *Himmlisches licht. Von der heilenden kraft der ikonon*. Kösel Verlag GmbH & Co., München.

Jairath, N. 1999. Myocardial infarction patients' use of metaphors to share meaning and communicate underlying frames of experience. *Journal of Advanced Nursing*, **29** (2), 283–289.

Jaspers, K. 1994. *Philosophie*. Drei Bände: Philosophische Weltanschauung (1), Existenzerhellung (2), Metaphysik (3), Serie Piper, München.

Jonas, W.B. & Chez, R.A. 2004. Toward Optimal Healing Environments in Health Care. *Journal of Alternative and Complementary Therapies*. 10, Supplement 1,

Jonas, W.B. & Chez, R.A. 2006. Implementing and evaluating optimal healing environments. In: Rakel, D. & Faass, N. (eds.) *Complementary Medicine in Clinical Practice*. Jones and Bartlett publishers, Boston, 517–522.

Juhantalo, L. 2007. *Taide hoitaa*. Sarja B, Raportit 5/2007. Satakunnan ammattikorkeakoulu, Pori.

Karterud, D. 2006. *Den etiske akten - Den caritative etikken når pasientens fordringer er av eksistensiell art*. Doktorsavhandling. Åbo Akademis förlag, Åbo.

Kathan, B. 2002. *Das elend der ärzlichen kunst. Eine andere geschichte der medizinen*. Kulturverlag Kadmos, Berlin.

Koski, J.T. 1995. *Horisonttiensulautumisia. keskustelua Hans- Georg Gadamerin kanssa hermeneutiikasta, kasvamisesta, tietämisestä ja kasvatustieteestä*. Väitöskirja. Tutkimuksia 149. Helsingin yliopiston opettajan koulutuslaitos, Helsinki.

Kraft, H. 1976. *Das geeignete Krankenzimmerbild. Ergebnisse einer Patientenbefragung*. *Med. Welt* **27** (16), 761–763.

Kronström-Johansson, R. 2008. *Pitkäaikaispotilaan esteettinen ympäristö*. Pro gradu – tutkielma. Taiteiden- ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Kvale, S. 1997. *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Studentlitteratur, Lund.

Kylmä, J. 1996. Toivon dynamiikka. Inhimillisen olemassaolon uudistuksen lähde. Kirjayhtymä Oy, Helsinki.

Landsberg, S. 2003. *The Medieval Garden*. The British Museum Press.

- Larsson, S. 1993. Om kvalitet i kvalitativa studier. *Nordisk Pedagogik*, 4, 194–210.
- Lassenius, E. 2005. *Rummet i vårdandets värld*. Doktorsavhandling. Åbo Akademis förlag, Åbo.
- Leino, E. 1985[1898]. Sata ja yksi laulua. Rauha. I: *Eino Leino Runot I*. Kustannusosakesyhtiö Otava, Helsinki.
- Lévinas, E. 1996. *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Gaudeamus kirja, Tammer-Paino, Tampere.
- Liedman, S.E. 1997. *I skuggan av framtiden. modernitetens idéhistoria*. Albert Bonniers förlag, Stockholm.
- Lindholm, L. 2000. Livet och döden i den unga människans vardande. I Eriksson, K. & Lindström, U.Å. (red.) 2000. *Gryning. En vårdvetenskaplig antologi*. Institutionen för Vårdvetenskap, Åbo Akademi, Vasa, 61–76.
- Lindholm, L. 2003. Klinisk applikationsforskning – en forskningsapproach för vårdvetenskapens tillägnande. I: Eriksson, K. & Lindström, U.Å. (red.) *Gryning II. Klinisk vårdvetenskap*. Institutionen för vårdvetenskap, Åbo Akademi, Vasa, 47–61.
- Lindqvist, S. 2002. *Myten om Wu Tao-Tzu*. Albert Bonniers Förlag, Stockholm.
- Lindström, U. Å., Lindholm L. 2003. Kontext och meningssammanhang. I: Eriksson, K. & Lindström U. Å. (red.) *Gryning II. Klinisk vårdvetenskap*, Institutionen för vårdvetenskap Åbo Akademi, Vasa, 35–45.
- Lundmark, L. 1993. *Tiden är bara ett ord*. Bokförlaget Prisma, Stockholm.
- Lyons A.S. & Petrucelli R.J. 1987. *Medicine. An Illustrated History*. Harry N. Abrams, New York.
- Lyttgens, H. 2000. Analysspråk och – Upplevelsespråk. I: Modée (red.) *Tro vetande mystik. Svensk religionsfilosofi 1900–1999. En antologi*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm, 243–250.
- Lögstrup, K.E. 1994. *Det etiska kravet*. Daidalos, Göteborg.
- Mahoney, C. 2004. Seeing through patients' eyes. Healing Design. *The journal for healthcare design and development*, 35 (6), 18–19.

- Manguel, A. 2002. *Att läsa bilder. En historia om kärlek och hat*. Ordfront, Värnamo.
- Martinsen, K. 2000. *Øyet og kallet*. Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS, Bergen.
- MacDougall, E.B.1986. *Medieval gardens*. Dumbarton oaks trustees for Harward university, d.c. UK.
- Mc Clelland, ML. 1997. *Human care transactions between nurses, patients and families in acute and chronic health care situations*. Dissertation. Wayne State University, USA.
- Merchant, C. 1994. *Naturens död*. Bokförlaget Symposion, Stockholm.
- Mitchell, W. J. T. 1994. The Pictorial Turn. In: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, 11–35.
- Mitchell, W. J. T. 2005. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. The University of Chicago Press, Chicago/London.
- More T. (Der Heilige Thomas Morus, 1477/78-1535). .Tillgänglig:www.zitate-online.de/.../tradition-ist-nicht-das-halten-der-asche.html Refererad 2.2.2007.
- Munsterhjelm, R. 2002. Kuvataiteesta hoidon voimapotentialiaali? *Invalidisäätiön tiedotuslehti Orton (1)*, 30–34.
- Myllylä, M. 2004. Diakonisen hoitotyön mallin rakentaminen. *Diakonian tutkimus – aika-kauskirja 1*.
- Nanda U., Hathorn K., Neumann T. 2007. The art-cart program at St. Luke's Episcopal Hospital, Houston. *Healthcare Design*, 7, (7), 10–12.
- Nightingale F. 2005 [1860]. *Notes on Nursing: What It Is and What It Is Not*. Michigan Historical Reprint Series.
- Nilsson, B. 2004. *Savnets tone i ensomhetens melodi. Ensomhet hos aleneboende personer med alvorlig psykisk lidelse*. Doktorsavhandling. Åbo Akademis förlag, Åbo.
- Nåden, D. 2007. Hermeneutikk og observasjon – en diskussion. I Eriksson, Lindström, Matilainen, Lindholm (red.) *Gryning III. Vårdvetenskap och hermeneutik*. Enheten för vårdvetenskap, Åbo Akademi, Vasa, 73–84.

Norevik Landmark. 1997. Ett skjerpet blick – observasjonens kunst. Bildende kunst som kilde till kunnskap. I Ida Berntsen (red.) *En Albatross i stuen. Kunst i helse- och sosialfagutdanningen*. Tano Aschehoug AS, Oslo, 59–83.

Nurminen, M. 2009. *Tid och det tidlösa i tiden. En frammbrytande vårdvetenskaplig teorigestaltning*. Doktorsavhandling. Åbo Akademis förlag, Åbo.

Ollila, M. R. 1997. *Moraalin tuolla puolen*. WSOY, Helsinki.

Opetusministeriön julkaisuja 2008:12. *Kulttuurin ja hyvinvoinnin välisistä yhteyksistä. Näköaloja taiteen soveltavaan käyttöön*. v.Brandenburg, C. Kulttuuri-, liikunta- ja nuorisopolitiikan osasto, Opetusministeriö.

Panofsky, E. 1987. *Meaning in the Visual Study of Renaissance Art*. Harmondsworth.

Pirinen, H.1996. *Luterilaisen kirkkointeriöörin muotoutuminen Suomessa. Pitäjänkirkon sisustuksen muutokset reformaatiosta karoliinisen ajan loppuun (1527–1718)*. Tohtorin väitöskirja. SMYA 103, Helsinki.

Pirinen, H. 2000. Reformaation jälkeinen kirkkotila – jatkuvuutta ja muutosvaatimuksia, Kirjassa: Lempa, N. (Toim.) *Kirkko kulttuurin kantajana*. Kirkkohallitus, Helsinki.

Platon. 1992. *Platon teokset. Viides osa (Valtio)*. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki.

Polit D.F., Hungler B.P. 1995. *Nursing Research: Principles and Methods*. J. B. Lippincott Company, Philadelphia.

Popper, K. 1995. *Arvauksia ja kumoamisia. Sir Karl popper ja kriittinen rationalismi*. (Org. Conjectures and refutations 1963) Ltd Gaudeamus kirja, Helsinki.

Rahkonen, K. Sironen, E. 1985. *Ernst Bloch. Utopia, luonto, uskonto. Johdatusta Ernst Blochin ajatteluun*. Kansan sivistystyön liitto, Helsinki.

Rapp, B. 1999. *Kultur i vården visavi vården som kultur*. Slutrapport. Stockholms läns museum, Stockholm.

Reed, P. G. 1997. Nursing: The Ontology of the Discipline. *Nursing Science Quarterly* **10**, (2), 76–79.

Rydahl-Hansen. S. 2005. Hospitalized patients experienced suffering in life with incurable cancer. *Scandinavian Journal of Caring Sciences* **19**, (3), 213–222.

Redwood, S., Todres L. 2006. Exploring the Ethical Imagination. Conversation as Practice Versus Committee as Gatekeeper. *Forum for qualitative research*, 7, (2), Art. 26.

Rehnsfeldt, A. 1991. Existentiellt livsmöte under existentiellt traumatisk livshändelse. I: Eriksson, k., Barbosa da Silva (red.) *Vårdteologi*. Vårdforskning. Institutionen för vårdvetenskap, Åbo akademi, Vasa, 96–114,

Rehnsfeldt, A. 1999. *Mötet med patienten i ett livsavgörande skede*. Doktorsavhandling. Åbo Akademis förlag, Åbo.

Rehnsfeldt, A. 2007. Den vårdande hermeneutiska dialogen. I: Eriksson, Lindström, Matilainen, Lindholm (red.) *Gryning III. Vårdvetenskap och hermeneutik*. Enheten för vårdvetenskap, Åbo Akademi, Vasa, 85–96.

Reuter, B., Reuter, E. 1991. Näyttelyn saateeksi. Zur ausstellung. Kirjassa: *Kaipuu maisemaan. Saksalaista romantiikkaa 1800–1840. Alles drängt zur landschaft. Deutsche romantik 1800–1840*. Tampereen taidemuseon julkaisuja 41, Tampere, 10–12.

Ricoeur, P. 1988. *Från text till handling. En antologi om hermeneutik redigerad av Peter Kemp och Bengt Kristensson*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB, Stockholm/Lund.

Rossholm Lagerlöf, M. 2007. *Inlevelse och vetenskap. Om tolkning av bildkonst*. Förlag Atlantis, Stockholm.

Sand, H. 2003. *Sateenkaaren päästä löytyy kultaa. Tutkimus suomalaisesta saattohoidosta*. Tohtorin Väitöskirja, Tampereen yliopisto.

Samueli institute research 2006. *Survey of healing environments in hospital. Nature and prevalence*. Tillgänglig: <http://www.siib.org/research/421-SIIB/version/.../Reportwithinstrument9-18.pdf>. project. Refererad 10.3.2008.

Schelling. f. W. J. 1988 [1802]. *Föreläsningar om metoden för akademiska studier*. Bokförlaget Daidalos, Göteborg.

Schweitzer M., Gilpin L., Frampton, S. 2004. Healing spaces: elements of environmental. *Journal of Alternative & Complementary Medicine. (suppl.1)* 10, 71–83.

Simpanen, M-R. 2007. *Terveyttä taiteesta: taideteoksia Keski-Suomen sairaanhoitopiirin kuntayhtymän taidekokoelmasta*. Keski-Suomen sairaanhoitopiirin kuntayhtymä, Minerva Förlag, Helsinki, Jyväskylä.

Shinkman, R. 1997. They've gotta have art. More hospitals are acquiring artwork to build patient-friendly collections. *Mod. Healthcare*, 27(45), 106–110.

Sivonen, K. 2000. Vården och det andliga. En bestämning av begreppet 'andlig' ur ett vårdvetenskapligt perspektiv. Doktorsavhandling. Åbo Akademis förlag, Åbo.

Skirbekk, G. & Gilje, N. 1995. *Filosofins historia*. Bokförlaget Daidalos, Göteborg.

Staricoff RL. Duncan J. Wright M. Loppert S. Scott J. 2001. A study of the effects of the visual and performing arts in healthcare. Chelsea and Westminster Hospital Arts, Chelsea and Westminster Hospital. *The Journal for Healthcare Design & Development* 32, (6), 25–28. _

Staricoff RL. 2004. Arts in health: a review of the medical literature. *Research report 36*. Arts Council London, England.

Staricoff RL. 2006. Arts in health: the value of evaluation. *The Journal of the Royal Society for the Promotion of Health*, 126 (3), 116-120.

Strindberg, A. 2005 (1902). *Till Damaskus. Ett drömspel*. Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm.

Swanson, K. M., Wojnar, D. M. 2004. Optimal Healing Environments in Nursing. *Journal of Alternative and Complementary Medicine* 10, supplement 1, 43-48.

Stewart, S. 1966. *The Enclosed Garden: The Tradition and Image in Seventeenth-Century Poetry* University of Wisconsin Press, Madison.

Szklarski, A. 2002. *Den kvalitativa metodens mångfald*. Rapport NR 15:2002, Institutionen för pedagogik, Högskolan i Borås.

Timonen, S. 1998. Jos ois mulla linnun siiveet... utopiasta kansanlyriikassa. Kirjassa: Bardy, M. (red.) *Taide tiedon lähteenä*. Ateena kustannus OY, Jyväskylä, 25–38.

Tse, M. M., Ng, J. K., Chung, J. W., & Wong, T. K. (2002). The effect of visual stimuli on pain threshold and tolerance. *Journal of Clinical Nursing*, 1, (4), 462–469.

Ulrich, R. S., Lundén, O., Eltinge, J. L. 1993. Effects of exposure to nature and abstract pictures on patients recovering from heart surgery. Paper presented at the Thirty-Third Meetings of the Society for Psychophysiological Research, Rottach- Egern, Germany. *Psychophysiology*, 30, (Suppl. 1), 7.

Ulrich, R.S. & Gilpin, L. 2003. Healing Arts. Nutrition for the Soul. In: I S.B. Frampton, L. Gilpin and P.A. Charmel (eds). *Putting Patients First. Designing and practicing patient-centered care*. San Francisco, CA: John Wiley & Sons, 117–146.

Ulrich, R. S., Simons, R. F., Miles, M. A. 2003. Effects of environmental simulations and television on blood donor stress. *Journal of Architectural & Planning Research*, **20** (1), 38–47.

Ulrich R.S., Quan X., Zimring G., Joseph A., Choudhary R. 2004. The Role of the Physical Environment in the Hospital of the 21st Century: A Once-in-a-Lifetime Opportunity. Report to *The Center for Health Design. Designing the 21st Century Hospital Project*.

Tillgänglig: www.rwjf.org/files/.../other/RoleofthePhysicalEnvironment.pdf

Refererad 1.3.2007.

Vainikkala, E. 2008. *Murtuva kertomus? Kertomusmuodon kulttuuriset ja teorettiset haasteet*. Luentomateriaali. Kertomuksen tutkimuksen päivät 1–2.2.2008. Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

Valve, K. 2005. Exposure-valottumismenetelmä tiedon tuottamisen ja toiminnan strategisena työvälineenä. *Diakonians tutkimus – aikakauskirja* 1, 168–181.

Warnke, G. 1995. *Hans-Georg Gadamer, hermeneutik, tradition och förnuft*. Bokförlaget Daidalos AB, Göteborg.

Wiklund, L. 2000. *Lidandet som kamp och drama*. Doktorsavhandling. Åbo Akademis Förlag, Åbo.

Wiklund, L., Lindholm, L., Lindstöm U. Å. 2002. Hermeneutics and narration: away to deal with qualitative data. *Nursing Inquiry* **9** (2), 114–125.

Wiklund, L. 2007. När begreppen tar gestalt – hermeneutisk tillägnelse genom språk och metaforer. I: Eriksson, Lindström, Matilainen, Lindholm (red.) *Gryning III. Vårdvetenskap och hermeneutik*. Enheten för vårdvetenskap, Åbo Akademi, 47–60.

Wikström, B-M., Theorell, T., Sandström, S. 1993. Medical health and emotional effects of art stimulation in old age, a controlled intervention study concerning the effects of visual stimulation provided in the form of pictures. *Psychotherapy and Psychosomatic* **60**, 195–20.

Wikström, B-M. 2002. Social interaction associated with visual art discussions: a controlled intervention study. *Aging and Mental Health*, **6**, (1), 80–85.

Wikström, B-M. 2003. *Eстетik och omvårdnad*. Studentlitteratur, Lund .

Wikström, B-M. 2005. *Samtal kring konstbilder utifrån en pedagogisk struktur. En meningsfull väg till stimulans och hälsa*. Vårdalinstitutets Tematiska rum: Demens.

Tillgänglig: <http://www.vardalinsitutet.net>, Tematiska rum Refererad 12.8.2008.

Wikström, B-M. 2008. *Tillämpning av bildsamtal i praktiskt vårdarbete*. Vårdalinstitutets Tematiska rum: Kultur i vård och omsorg.

Tillgänglig: <http://www.varDALINSTITUTET.NET>, Tematiska rum Refererad 6.4.2010.

Wolff, H-P, Wolff, J. 1994. *Geschichte der Krankenpflege*. Recom Verlag, Basel.

Zeki, S.1999. *Inner vision. An exploration of art and the brain*. Oxford, UK and Oxford University Press. USA.

Zeki, S. 2002. Vision and art. The biology of seeing, *Nature*, 418, 6901, 918–919.

Young-Mason, J. 2000. Nursing and the arts. The art of healing and the healing power of art. *Clinical Nurse Specialist*, 14 (4), 196–7.

Ödman, P-J. 1994. *Tolkning förståelse vetande. Hermeneutik i teori och praktik*. Nordstedts förlag, Stockholm.

Ordböcker

Aikio, A. 1997. *Uusi sivistyssanakirja*. Kustannusyhtiö Otava, Helsinki.

Nationalencyklopedin – svensk upplagsbok. Tillgänglig: www.ne.se Refererad 5.2.2007.

NF, *Nordisk familjebok, Encyklopedi och konversationslexikon*. Förlagshuset Norden AB, Malmö. Degeberg – Egyptolog, 1907, 287–287. Stockholm-Nynäs järnväg – Syrsor 1918, 1405–1406, 1409–1410.

Schels, P.C.A. 2002. *Kleine Enzyklopädie des deutschen Mittelalters*.

Tillgänglig: <http://www.mittelalter-lexikon.de> (index A–Z) Refererad 12.9.2007.

SAOB – Svenska Akademiens ordbok i elektronisk form (A–TYNA). 2010. Svenska Akademiens. SAOB spalt: S15549; tryckår: 2000. Svenska Akademiens. SAOB spalt: D1147; tryckår: 1911. Tillgänglig: <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/> Refererad 11.12.2009.

Streng, A. 1997. *Latinalais-suomalainen sanakirja*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki.

Strömberg, A. 2000. *Nya stora synonymordboken*. Strömbergs bokförlag, Stockholm.

Svensk upplagsbok, 1935. Band 24, satrap–skogsvecka, 948–950. Carlquist. G. (red.) Svensk upplagsbok AB, Malmö.

Suomisanakirja, kreikkalainen mytologia: Amaltheia. Tillgänglig: http://suomisanakirja.fi/Luokka:Kreikkalainen_mytologia Refererad 3.4.2008.

Söderwall, F. F. 1884–1918. *Ordbok öfver svenska medeltidsspråket*. Band I–II. Berlingska boktryckeri och stilgjuteri-aktiebolaget, Lund.

Wessén, E. 1969. *Våra ord deras uttal och ursprung. Kortfattad etymologisk ordbok*. Kungl. boktryckeriet. P. A. Norstedt & Söner, Stockholm.

Litteratur vid rekonstruktionen Isenheim-altarets ursprungskontext

Aavitsland, K. B. 2003. Meningsmanfold i middelalderens billespråk. Metodiske refleksjoner. I: Danbolt, G., Laugerud, H. & Liepe, L., (red.) *Tegn, symbol og tolkning – om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*. Museum Tusulanums förlag, Köpenhamn, 53–66.

Anderson Tuft, K. 2006. *The birth of sacrifice. ikonografic methaphors*. Master of art. Brigham Young University, UK.

Bauer, V.H. 1973. *Das Antonius-Feuer in Kunst und Medizin*. Springer Verlag, Berlin–Heidelberg.

Belting, H. 1981. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Mann Verlag, Berlin.

Belting, H. (Hg.) 1985. Das verk im kontext. In: Belting, H. *Kunstgeschichte. Eine einföhrung*. 2 auflage. Dieter Reimer Verlag, Berlin, 186–201.

Belting, H. 1991. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. C.H. Beck, München.

Birkedal Bruun, M. & Istoft, B. (red.) 2004. *Undervejs mod Gud. Rummet og rejsen i middelalderlig religiötiötet*. Museum Tusulanums förlag. Köpenhamns universitet, Köpenhamn.

Buklijaš, T. 2008. Medicine and Society in the Medieval Hospital. *Croat Med J.*, **49** (2), 151–154.

Burrow, J.A. & Wei, I.P. (eds.) 2000. *Medieval futures: attitudes to the future in the Middle Ages*. The Boydell Press, Woodbridge.

Clementz, E. 1995. *Les Antonins d'Issenheim (l'essor et dérive d'une vocation hospitalière à la lumière du tempore)*. Doctoral Thesis. Université de Franche-Comté, Besançon, France.

Curley, M. J. 1979. *Physiologus*. Austin, London.

Danbolt, G., Laugerud, H. & Liepe, L. (red.) 2003. *Tegn, symbol og tolkning - om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*. Museum Tusulanums Förlag, Köpenhamn.

Drossbach, G. (Hg.) 2007, *Hospitäler in Mittelalter und Früher Neuzeit. Frankreich, Deutschland, Italien. Eine vergleichende Geschichte*. Pariser Historische Studien; Bd. 75, München, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, GmbH, München.

Dupré, L.K. 2000. *Symbols of the sacred*. W.m. B. Eerdmans publishing company, UK.

Eco, U. 1986. *Art and beauty in the middle ages*. Yale University Press, New Haven, London.

Eco, U. 1988. *The aesthetics of Thomas Aquinas*. Harvard University Press, Cambridge.

Eco, U. & de Michele, G. 2005. *Om skönhet*. Brombergs bokförlag AB,

Elovirta, A. 1998. Katseen kuvitelu viattomuus I: Elovirta, A. & Lukkarinen V. (red.) *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, Lahti, 77–94.

Engel, G. 1999. Das Antoniusfeuer in der kunst des mittelalters: die Antoniter und ihr ganzheitlicher terapiansatz. In: *Antoniter-Forum* 14–16.

Geels, A. 2000. *Kristen Mystik. Ur psykologisk synvinkel*. Bokförlaget Norma, Skellefteå.

Gniodorsch, I. 2004. *Die Grenzen des Sagbaren. Philosophische Grundlegungen religiöser Kunst: Ästhetik - Theologie - Liturgik* Bd. 19. LIT Verlag Berlin–Münster–Wien–Zürich–London.

Gurjewitsch, A. 1982. *Das weltbild des mittelalterlichen menschen*. Verlag C. H. Beck, München.

Gurevitj, A. 1997. *Den svårfångade individen*. Ordfront förlag, Stockholm.

Haas, A.M. 1997. Sterben in text und bild. Über die Kunst des Sterbens im ausgehenden Mittelalter. *Archiv Unimagazin Zürich* 2/97.

Habenicht, G. 1999. *Die ungefassten altarwerke des ausgehenden mittelalters und der Dürerzeit. dissertation*. Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität, Göttingen.

Hammerstein, R. 1990. *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. Francke Verlag, Bern.

Hayum, A. 1993. *The Isenheim Altarpiece. God's Medicine and the Painter's Vision*. Princeton University Press. U.S.

Henderson, J. 2005. Medizin für den Körper und Medizin für die Seele - Hospitäler im Florenz der Renaissance, In: Mattheus, M. (Hg.) *Funktions- und Strukturwandel spätmittelalterlicher Hospitäler im europäischen Vergleich*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 29–58.

Henderson, J. 2006. *The Renaissance hospital. Healing the body and healing the soul*. Yale University Press, London.

Helander, B.H. 1999. *Enheten i mångfalden enligt Nikolaus Cusanus*. Norma Bokförlag, Skellefteå.

Hof, H. 2000. Att säga det outsägliga. I: Modée (red.) *Tro vetande mystik. Svensk religionsfilosofi 1900-1999. En antologi*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm, 227–242.

Huizinga, J. 1986 [1919]. *Ur medeltidens höst. Studier över 1300- 1400-talens levnadsstil och tankeformer i Frankrike och Nederländerna*. Bokförlaget Prisma, Stockholm.

Härdelin, A. 1996. *Munkarnas och mystikernas medeltid*. Artos förlag, Skellefteå.

Härdelin, A. 2003. Mysterieteologi i Floda. I: Edgren, H., Roos, M. (red.) *Bild och berättelse. Föredrag framlagda vid det 17:de nordiska symposiet för ikonografisk forskning, Kakserta, Finland 19–24 september 2000*. Picta nr. 4, Åbo, 127–138.

Johnston, W. 1994. *Upplyst av kärlek*. Katolska bokförlaget, Stockholm.

Jørgensen, H.H.L. 2003. Åbenbaringens retorik. Middelalderens historiografi som reception og synskultur. I: Liepe, L., Danbolt, G. & Laugerud, H. (red.) *Tegn, symbol og tolkning*. Museum Tusulanums Forlag, København, 137–154.

Jørgensen, H.H.L. 2004. Fra sløret glimt til åbenbaret syn. Kirkerummet som en ramme for den visuelle oplevelse af det hellige fra tidlig til sen middelalder. I: Birkedal Bruun, M. & Istoft, B. (red.) *Undervejs mod Gud. Rummet og rejsen i middelalderlig religiositet*. Museum Tusulanums förlag, Köpenham, 169–187.

Jørgensen, H.H.L. 2007. Post-historicisme – På vej mod en ny visuel epistemologi i historieskrivningen? I: Philipsen, L. & Wamberg, J. (red.). *Kunsthistorie og/eller visuel kultur? Fem foredrag fra et seminar på Afdeling for Kunsthistorie, Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet, 28. februar 2006*, 71–96.

Kemp, W. 1985. Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz. I: Belting, H. (Hg.) *Kunstgeschichte. Eine einföhrung*. Dieter Reimer Verlag, Berlin, 203–221.

- Korkman, P. & Yrjönsuuri, M. 1998. *Filosofian historian kehityslinjoja*. Oy Yliopistokustannus, university Press, Helsinki.
- Kupfer, M. 2003. *The Art of Healing: Painting for the Sick and the Sinner in a Medieval Town*. Pennsylvania State University Press, US.
- Landsberg, S. 2003. *The Medieval Garden*. The British Museum Press.
- Lehtonen T.M.S. 1997. *Keskiajan kevät. Kirjoituksia eurooppalaisen kulttuurin juurista*. WSOY, Porvoo.
- Liepe, L. 2001. Konst som historiskt källmaterial? Om bildens epistemologi. I: Andersson, L.M., Bergren, L. & Zander, U. (red.) *Mer än tusen ord. Bilden och de historiska vetenskaperna*, Lund. 19–36.
- Liepe, L. 2003a. Bilden, den historiska tolkningen och verkligheten. Om ikonografins teori och praktik. I: Edgren, H., Roos, M. (red.) *Bild och berättelse. Föredrag framlagda vid det 17:de nordiska symposiet för ikonografisk forskning*, Kaksikerta, Finland 19–24 september 2000. Picta nr. 4, Åbo, 147–156.
- Liepe, L. 2003b. *Den medeltida kroppen. Kroppens och könets ikonografi i nordisk medeltid*. Nordic Academic Press, Lund.
- Liepe, 2003c. Inledning: Att förstå och tolka medeltidens bilder och Att göra det förflutna främmande. I: Liepe, L., Danbolt, G., Laugerud, H. (red.) *Tegn, symbol og tolkning – om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*. Museum Tusulanums Forlag, Köpenhamn, 9–14, 171–186.
- Losman, B. 1996. Några senmedeltida auktoritetens syn på kvinnan i samhälle och kyrka. I: Damsholt, N., Jacobsen, G. & Henrik, N. (red.) *Kirkehistorier: rapport fra et middelalder-symposium*. Museum Tusulanums Förlag, Köpenhamn, 29–46.
- Marquard, R. 1996. *Mathias Grünewald und der Isenheimer Altar. Erläuterungen - Erwägungen - Deutungen*. Verlag Calwer, Stuttgart.
- MacDougall, E.B. 1986. *Medieval gardens*. Dumbarton oaks trustees for Harvard university, d.c. UK.
- Mehtonen, L. 2006. Taito ja taide modernia maailmaa rakentamassa. I: Königsberg. Filosofisia painokirjoituksia vol. 1, 2, Tampereen yliopisto. 44–57.
- Mischlewski, A. 1976. *Grundzüge der Geschichte des Antoniterorders bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*. Bonner Beiträge zur Kirchengeschichte, 8, Köln–Wien.

Mischlewski, A. 1973. Die Antoniter und Isenheim, In: Max Seidel, *Mathis Gothart Nithart Grünewald, Der Isenheimer Altar*. Stuttgart, 256–266, 281–288.

Mischlewski, A. 1981. Die Frau im Alltag des Spitals, aufgezeigt am Beispiel des Antoniterordens. In: *Frau und spätmittelalterlicher Alltagsleben*. Sitzungsberichte 473. philosophisch-historische Klasse. Institut für mittelalterliche Realienkunde Österreichs 9. Österreichische Akademie für Wissenschaften, Wien. (Internationaler Kongress Krems an der Donau 2. bis 5. Oktober), 586–615.

Mollat, M. 1978. *Die Armen im Mittelalter*. Verlag C. H. Beck, München.

Montagnes, B. (red.) 2004. *The Doctrine of the Analogy of Being According to Thomas Aquinas*. Marquette Studies in Philosophy 25, Marquette University Press.

Nordberg, M. 1988. *Den dynamiska medeltiden*. Tidens förlag, Stockholm.

Reichenberger, A. 2001. Was wissen wir über die mittelalterlichen Vorstellungen von Kunst und Schönheit? Ein Beitrag zur aktuellen Diskussion über das Ästhetikverständnis im Mittelalter. In: *Concilium medii aevi*, Bd. 4, Verlag Duehrkohp & Radicke – Text- und Informationslogistik, Göttingen, 49–79.

Richter, M. 1979. Antonitordens verklighet speglad i Grünewalds Isenheimaltare. I: *Katolsk Årsskrift*. Katolska teologförbundet, Stockholm, 182–232.

Richter, M. 1981. Zur Entstehung und Bestimmung des Isenheimer Altars. *Konsthistorisk tidskrift* 2 (L), 87–100.

Ritzerfeld, U. 2007. *Pietas – Caritas – Societas. Bildprogramme karitativer Einrichtungen des Spätmittelalters in Italien*. Band 1 und 2. Dissertation. Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn.

Ringbom, S. 1989. Hartauskuvia ja mielikuvia. Huomioita taiteen merkityksestä myöhäiskeskiajan yksityisessä hartaudenharjoituksessa, I *Pinta ja syvyys. Esseitä*. Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki.

Schroeder-Sheker, T. 1994. Music for the Dying. *Journal of Holistic Nursing* 12, (1) 83–99.

Seppänen, L. 1967. *Zur Liebestermiologie in mittelhochdeutschen geistlichen Texten*. Acta Universitatis Tamperensis, ser A, vol II. Tampereen Yliopisto.

Signori, C. 1990. Marienbilder im Vergleich: Marianische Wunderbücher zwischen Weltklerus, städtischer Ständevielfalt und ländlichen Subsistenzproblemen 10-13-Jahrhundert. In:

Röckelein, H., Opitz, C., Bauer, D., (Red.) *Maria abbild oder vobild. Zur socialgeschichtlichen mittelalterlicher marienverehrung*, 58–90.

Southern, R. W. 1990. *Western society and the church in the middle ages*. Penguin Books, London.

Spath, E. 1991. *Geheimnis der Liebe. Matthias Grünewald – Der Isenheimer Altar*. 6. Auflage, Freiburg.

Spath, E. 1997. *Isenheim - Der Kern des Altarretabels - Die Antoniterkirche*. Band I, II, Freiburg.

Suso, H. 1987. *Den eviga vishetens ur. Horologium eterne sapientie*. Översatt och med inledning av Tryggve Lundén. Artos förlag, Skellefteå.

Tikkanen, J.J. 1916. *Madonnabildens historia och den kristna konstuppfattningen*. Lilius & Hertzbergs förlag, Helsingfors.

Työrinoja, R. 1997. Hyvä ja kaunis transsendentelisinä ominaisuuksina. *Synteesi. Taiteidenvälisen tutkimuksen aikakauslehti*, Suomen estetiikan seura.

Weixelgärtner, A. 1961. *Grünewald*. Neue Sammlung, Scholl 3. Wien/München.

Wingård, S. 1997. *Folktro Blomsterspråk: svenska blommor - Fakta och folkliga namn*. SR förlag, Stockholm.

Wrede, G. 1974. *Unio Mystica. Probleme der Erfahrung bei Johannes Tauler*. Studia doctrinae cristianae uppsaliensia, 14. Acta Universitatis Uppsaliensis. Uppsala Universitet, Uppsala.

BILAGA 2.**KYSYMYKSIÄ KUVATAIDETUTKIMUKSEEN OSALLISTUJALLE**

Nimi _____ **Syntymäaika** _____ **Taulun koodi** _____
Nr. _____
Sukupuoli: nainen mies **Ammatti** _____

1. Mikä teoksessa sai sinut valitsemaan juuri tämän taulun?

2. Minkä nimen antaisit taululle?

3. Tuoko taulu mieleesi jonkun tuntemasi henkilön, paikan tai tapahtuman elämässäsi?

4. Jos kuva olisi elävä mitä siinä tapahtuisi seuraavaksi tai miten se muuttuisi?

Kiitos avustasi !

Kaija Helin
Hoitotieteen tutkijaopiskelija
Hoitotieteen instituutti, Åbo Akatemia

Bildkonst inom vården kan betyda mer än dekorativ miljödesign.

I bildkonsten finns en vårdande och helande dimension förborgad. När existentiella förluster hotar söker människan i bildvärlden symboliska former som svarar an mot hans eller hennes lidandesituation. I konstens bildvärld möter betraktaren skönhet som skapar helande och hoppingivande ordning i lidandets kaos.

I en inledande studie belyses den vårdande och helande dimensionen i Matthias Grünewalds (1460–1528) altarskåpmålningar som ursprungligen visades i ett senmedeltida klostersjukhus. I efterföljande studie undersöks hur natur- och landskapsbilders förborgade symbolik kommer till uttryck i patienters bildmöten inom dagens hospicevård.

Åbo Akademis förlag
ISBN 978-951-765-570-5

