

Marianne Marcussen

”Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich”

De estetiske vetenskapernas særarter: Attribution og stil i nogle kunsthistoriske forfatterskaber fra Morelli til Gombrich

Stilanalyse er et særkende ved kunsthistorisk forskning, og stil og stilbegreb er reflekteret i en lang række kunsthistoriske forfatterskaber især fra det 19. århundrede og frem til i dag.¹ Men, det må medgives at kunsthistorikere kan have skjult eller ikke tænkt over at skulle redegøre for deres intellektuelle inspirationskilder i samtiden eller fortiden. Måske baserer de ligefrem deres refleksioner på en række tavse forudsætninger eller har måske ikke ment det rimeligt at komme med længere redegørelser for de konkrete, videnskabshistoriske grunde til deres fokusering på bestemte træk i kunstens fremtrædelsesformer. Iøvrigt et forhold det næppe vil være relevant altid at medtænke i konkrete analyser.

Stil som begreb har været behandlet i flere hundrede år, især fra det 18. århundrede og frem, hvor man peger på Winckelmann, (1717-1768) som den, der først formulerede en karakteristik af stilen i den antikke, græske kunst.² En klassiker i nyere tid er Ernst H. Gombrichs *Art and Illusion*. Han tager den etymologiske rod til ordet

¹ Citatet i titlen er fra Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1 1915, udg. inst. s. 24.

² Winckelmann anskuer forholdet mellem original og kopi. Udviklet i *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden 1775.

op, ligesom han gør en vis reverens til stilforskningen i den sene romantiske kunsthistorie inden for det kontinentale område.³ Dog, Gombrich analyser snarere kunsten end kunsthistorien.

I det følgende skal det sidste belyses ved at karakterisere *connaissance* praksis og stilanalyse praksis hos en række kunsthistorikere fra Morelli til Gombrich, for at anskue på hvilken måde de anvender visuelle kriterier i analyserne af kunstværker.

Indledningsvis må den antagelse præciseres, der siger: at en periodes stil er bundet i tiden og i princippet ikke kan imiteres. At kunsthistorikere ikke altid daterer eller placerer kunstværker korrekt ved en stilanalyse er ikke kunstværkernes skyld, men en manglende evne hos kunsthistorikerne til at erkende eller opfatte nogle i værkerne bundne tidsparametre.

Stilanalysens art har næppe, i konkret forstand, ændret sig væsentligt siden kunstkenderen og politikeren Giovanni Morellis (1816-1891) dage. Udgangspunktet er derfor hans forfatterskab, hvorfra udtrages nogle passager for at markere de problemstillinger, der knytter sig til stilanalysen dengang og nu.

Stilanalysen har kunsthistorien til fælles med andre æstetiske videnskaber: litteratur, retorik, dans, skuespil, musik og arkæologi m.m. Vi kan ikke undvære den i kunsthistorien og heller ikke afskaffe den.

Inden for kunsthistorien er der til stadighed brug for at bestemme kunstværker i tid og sted med en stilanalyse, da der ofte mangler historisk dokumentation for kunstværkerne. Men stilanalyse er mere end blot indplacering i tid og sted. Den har igen fået aktualitet for moderne kulturhistorie, idet vi ved, eller antager, at stil repræsenterer en bestemt kulturs kollektive tankesæt. Den visuelle, ikke verbale, udtryksform karakteriseres, nu som førhen, verbalt, for at formidle de visuelle fund. Den skjulte forudsætning er her, at man antager at udtryksformerne kan erkendes og forstås non-verbalt. Sådan at forstå at de ord man karakteriserer den non-verbale udtryksform med, giver mening ved en betragtning af kunstværket.

Når Giovanni Morelli og vi med ham, i hans spor, bruger øjnene til at "argumentere" med kan det karakteriseres således: hver

³ Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, (1959), udg. London 1977, indledningen.

eneste gang vi ser på et kunstværk tager det ganske få øjeblikke at tage stilling til værkets tid, sted og hånd. Vi bestemmer uden videre argumentation med det samme værkets forskellige tilhørsforhold: perioden det er gjort i, stedet og dets indflydelse og kunstneren. Vi kan faktisk sige umiddelbart f. eks., at værket er gjort af en tysker, der sandsynligvis har været i Italien eller har set værker af italienske kunstnere, og dateringen vil ofte være vurderet korrekt inden for en margen af plus minus 10 år eller mindre. Dette gøres ordløst og for det meste med høj sikkerhed. Bagefter verbaliseres og påpeges de visuelle fund ved en række sammenligninger med andre værker, således at afgørelsen kan accepteres også af andre end kunsthistorikere. Man vil kunne hævde, at vi ikke gør andet end det trivielle at genkende noget én gang set i vor naturlige perception og en vis sandhed er der måske i dette. Men der sker også andre ting i denne proces, som ikke alene beror på en sådan umiddelbar genkendelse, blandt andet ud fra den enkle betragtning at det kunstværk har til fælles er at de aldrig er ens.

Hvis man forestiller sig museumsmandens ofte forekommende arbejde, kan han f. eks. blive præsenteret for at skulle bestemme ægtheden af en række Rembrandt raderinger. Det tager ikke lang tid at lægge dem i ganske bestemte klare grupper, med: reproduktioner, der ofte kan dateres ret præcist, dårlige tryk af forstålede plader, og raderinger trykt fra den originale plade. Museumsmanden behøver ikke først at slå efter i digre værker for at udføre dette arbejde, men en dokumentarisk og komparativ verifikation foretages altid påfølgende. I dette tilfælde er fokuseret på det forhold at kunstværker kan sorteres efter bestemte tekniske kriterier. En anden opgave museumsmanden ofte kommer ud for er at bestemme tid og sted af en bronzestatue med henblik på køb. Den kan blive bestemt f. eks. som italiensk, nærmere bestemt fra Norditalien og dateringen omkring 1600. Men når bestemmelsen foregår med henblik på køb vil man altid vurdere kunstværkets æstetiske kvaliteter. Her bliver støbningens kvalitet også vurderet, eventuelt om man mener den kan være én blandt flere af samme slags. I et sådant tilfælde bør man diskutere dateringen meget nøje og tage den helt reelle mulighed i betragtning at statuetten kan være en kopi, afstøbning eller efterligning. Her bliver de æstetiske kriterier meget vigtige ved indpla-

ceringen af statuetten i tid og sted. Måske kan man i sådanne tilfælde ikke komme med et sikkert ræsonnement om kunstværkets placering ud fra stilistiske og æstetiske kriterier alene, men må foretage et stort opsøgende dokumentationsarbejde for at analysere værket i de mindste detaljer, vigtigst er i denne sammenhæng dens proveniens. Men mangler dokumentation er man henvist til at tage beslutninger om køb på visuelle, in casu, stilistiske kriterier alene.

Disse eksempler gives for at have et udgangspunkt for at karakterisere de visuelle kriterier hvormed vi daterer og bestemmer et kunstværk. Men også for at pointere at sammenligninger i detaljerne ikke alene kan give sikker viden. Der vil også være helt andre kriterier, der spiller en væsentlig rolle, især om kunstværket som helhed udviser det vi vil kunne kalde kronologisk kohærens.

Stilanalysen et meget sikkert middel til at placere kunstværker i deres rette kronologiske felt, men nogle kunstværker er det ikke muligt at få på plads. Laokoon er et af de allermest berømte uplacerbare kunstværker. Vi kan ikke se os frem til en sikker datering. Det er ganske umuligt, men den er i hvert fald fra før 1506, for da blev den gravet frem. Og den kan derfor ikke være barok. Var den blevet gravet frem f. eks. efter Bernini, måtte man have taget den mulighed i betragtning at den kunne være fra 1600-tallet.

Alle disse blandede oplevelser for at sætte problemet: hvad er det vi gør – og hvorfor er vi så sikre på at vi gør noget rigtigt når vi indplacerer kunstværker i en bestemt stilistisk orden – og hvorfor er vi forbeholdne over for nogle værker vi ikke synes passer i en bestemt orden? Vi kan ikke altid løse spørgsmålet om en attribution, men vi er alligevel sikre på at der ikke kan falde en afgørelse. Et eksempel er den såkaldte *Polske Rytter* af Rembrandt. Det der er galt kan faktisk ikke rigtig beskrives – det er noget i helhedsindtrykket, som er vanskeligt at definere i detaljen og dermed må man erklære sig enig med utallige analyser en række kunsthistorikere har gjort af dette værk. Der pendler man mellem til- og afskrivninger, eventuelt kan den accepteres som værkstedarbejde, men der kan ikke falde en sikker afgørelse om værkets identitet, hverken m.h.t. tid eller hånd.

Stilhistorien er karakteriseret ved at være en ramme hvori vi kan indplacere et kunstværk i en bestemt kronologisk og geografisk or-

den. Det foregår som en indplacering i et felt af værker, der ligner, men ikke er identiske med det. Det skal have sin plads i en række, hvor rækken af de værker vi sammenligner med udmærket kan være meget forskellige både m. h. t. materialer og motiv. Man kan selvfølgelig anfægte vigtigheden af stilistisk bestemmelse, hvilket dog næppe vil kunne fratage stilanalysen dens rationalitet i en lang række sammenhænge. Denne indplaceringspraksis er en af Giovanni Morellis erklærede forudsætninger, for på hans tid var museerne ved at blive fyldt af billeder, som skulle give et retfærdigt billede af vor visuelle kultur på højeste niveau. Og klassifikation og identifikation af de billeder der fandtes var derfor imperativ for troværdigheden af museernes visning af kulturhistorien og en præsentation af de væsentligste kunstnere. I det 19. århundrede er vi gået ind i The Museum Age.

Vi kan derfor spørge om hvorfor dette netop sker i løbet af det 19. århundrede og hvorfor det var så vigtigt at reflektere mere og mere intenst omkring kunstens historiske fremtrædelsesformer eller stil, efterhånden som man nærmede sig århundredskiftet. Svaret er: det er fordi, den kunst, der kommer frem omkring århundredskiftet er mere anderledes i sin form eller stil, end alle andre tidsaldres kunst har været indbyrdes. Heinrich Wölfflin udtrykker det således:

"Die Kunst behält ihr Spezifisches. Gerade darin aber, dass hier auf dem Boden der reinen Anschauung immer neue Auffassungsformen hervorgerufen worden sind, ist sie in einem höchsten Sinne schöpferisch gewesen."⁴

Omkring århundredskiftet er en ganske bestemt del af kunstens stilhistorie for altid forbi. Og et repræsentationsparadigme suppleret med flere andre. Når noget forsvinder, eller er ved at forsvinde, bemærkede den danske kunsthistoriker Christian Elling i 1960'erne, registrerer vi det.

I vor tid prøver vi at komme dette forhold: at noget forsvinder, i forkøbet ved at registrere "alt" og dermed overlade til eftertiden at vælge ud af dette "alt" det, man i en given sammenhæng mener er værdifuldt. Denne registreringspraksis berører blandt andet på et ændret

⁴Heinrich Wölfflin, op. cit., 281-82.

kulturbegreb i det 20. århundrede,⁵ men tanken og praksisen er alligevel absurd. Den er unægtelig systematisk, men ikke kvalitativt søgende.

Kravet på Morellis tid er, at vi skal vide noget om kunstens art og karakter, også den der var – og for at få noget at vide om dette, så må de værker vi ejer fra forskellige perioder være bestemt i sin kronologiske og geografiske kontekst, for at repræsentere en kultur. Og hvilke metoder skal vi anvende for at få dette kæmpemateriale på plads? Det er umuligt at have dokumentation for alt. Der skal findes en anden måde at sortere materialet på. Men hvorfra kan man hente et sådant system?⁶

For at etablere en besvarelse på spørgsmålet om hvorledes stilanalysen er blevet etableret og hvorledes vi senere anvender den, vil et lille rids af Giovanni Morellis livshistorie være en nøgle til en indskredsning deraf.⁷

Han blev født i Verona i 1816, af forældre der havde en schweitsisk fortid og var protestanter. Familien sender Giovanni til en dyr privatskole i Schweits og han arbejder her især i det naturvidenskabelige felt. Han kommer til Universitetet i München og indskrives på det medicinske fakultet fra hvilket han får diplom 1836. Han praktiserede aldrig, men interesserede sig for sammenlignende anatomi, botanik og fysiologi. Selv siger han at han i disse år kom i berøring med mange videnskabsmænd og kunstnere, nemlig: "Professor der Anatomie Hofrath Döllinger; auf literarischem und philophischem Gebiet mit Rückert, Schubert, Engelhardt und Schelling, auf künstle-

⁵ Se f. eks. Hans Hauge, "Begrebet Culture. Fra Coleridges kirke til Hillis Milles dekonstruktion", Hans Hauge og Henrik Horstbøll, *Kulturbegrebets Kulturhistorie*, (Aarhus Universitetsforlag), Viborg 1988, 24-47.

⁶ Man bør nok indskyde at det antal billeder der er havnet på museerne udgør en forsvindende lille del af det samlede antal producerede billeder, men at procenten af det ældre er forholdsvis større end procenten af det nyere. Og at det derfor er interessant at se hvad af det nye, der får plads i et museum. Man kan selvfølgelig spørge om det nye eller noget af det i det hele taget skal på museum. Eller om The Museum Age i den gamle form i sig selv er blevet et museum. Det er i denne sammenhæng en anden diskussion, dens eksistens må blot nævnes.

⁷ Morellis liv har han selv beskrevet og nok mystificeret noget. Se derfor Jayne Andersson, "Giovanni Morelli et sa définition de la 'scienza dell'arte'", *Revue de l'Art*, 75, 1987, 49-55, en artikel der også repræsenterer den første pålidelige oversigtsartikel over Morellis kulturhistoriske og videnskabshistoriske bagland.

rischem mit Genelli, Cornelius und Kaulbach.⁸ Hans professor i anatomi i München var altså Ignatius Döllinger (1770-1841), der dyrkede den komparative anatomi. Jayne Andersson⁹ har påvist at han også interesserede sig for den bildende kunst, og at der derfor er en mulighed for at Döllinger, og dermed Giovanni Morelli, som en overgang var hans assistent, har kunnet se nogle muligheder for at overføre en beskrivelses-kanon for de anatomiske træk hos mennesker og dyr til kunstværker. Döllinger har oven i købet skrevet om kunst i flere tilfælde.

Det, hans elever fokuserede på, var først og fremmest den præcise iagttagelse af genstandene med dertil hørende beskrivelse, for at danne sig en forestilling om karakteren af det studerede. Og dermed er de måder hvorpå det iagttagne er nedfældet blevet omsat til en beskrivelseskanon- eller konvention. Vi er derfor som kunsthistorikere i videnskabshistorisk båd med den komparative anatomi, men også med det felt i videnskabshistorien, der har en forestilling om den nøjagtige iagttagelses potentiale, som grundlag for slutningsprocesser om det iagttagnes karakter. Og dermed indfører vi os i den lange linie i videnskabshistorien, der stoler på sanserne. Leonardo er et eksempel. Han siger ligefremt, at al sand videnskab grunder sig på de erfaringer vi får gennem sanserne.¹⁰ Man kan derfor straks spørge, med Morelli, om deskriptive analyser af menneskers eller dyrs biologi, der ikke ændres væsentligt, eller i hvert fald meget langsomt, over tid kan sættes i spil over for kunst, der er karakteriseret netop ved hele tiden at ændre sig. Når Morelli derfor i en vis forstand overfører den biologiske iagttagelsespraksis til kunsten kvalificerer han det således:

"Diese Methode (til kunstbestemmelse) kann, wie ich glaube, nur die experimentale sein, welche von dem grossen Galileo Galilei, Baco bis auf Volta und Darwin zu den herlichsten Entdeckungen geführt hat. Für die Erkenntnissen von

⁸ Giovanni Morelli, Die Galeri zu Berlin. Von Ivan Lermolieff. Nebst einem Lebensbilde Giovanni Morelli's, herausgegeben von Dr. Gustav Frizzoni, Leipzig 1893, XIV.

⁹ Jayne Anderson, op. cit., 52.

¹⁰ Leonardo da Vinci, *Paragone*. Marianne Marcussen, "Leonardo da Vinci og naturvidenskaberne", artikel in print til Det kgl. danske Kunstakademi, København.

Kunstwerken kann dieselbe allerdings nur ein *Hilfsmittel* sein". (Min udhævning).¹¹

Der er derfor hos kunsthistorikeren andre erkendelser bundet i den visuelle registrering. Parallelt med den anatomiske videnskab findes også for kunsthistorikeren i det 19. århundrede en forestilling om en evolutionisme, som hos Darwin eller i mere konkret form hos Haeckel.

Morellis naturvidenskabshistoriske baggrund er da lokaliseret. Han låner et visuelt klassifikationssystem, hvor hvert enkelt individ har sine særkender, men også er led i en gruppe med visse fælles karakteristika. Disse karakteristika gælder også endnu ikke sete eksempler. De visuelle klassifikationssystemer udvikles eksplosivt i det 19. århundrede. Også inden for kunsthistorien, men her er identifikationerne inden for systemet mindre eksakte end inden for anatomien. Kunstværkernes farver og former beskrives, og der må være etableret et system for klassifikation af de visuelle fund, der kun kan give mening når vi har billedet og det vi sammenligner med for øjnene, eller i forstanden, samtidig med ordene. Det der bliver udpeget må være synligt verificerbart. Det må forekomme sikkert for dem vi taler til, og derfor må der være en klar og vedtagen terminologi, en kanon. Altså at man forstår ord som perspektiv, kontrastfarver, symmetri etc. Men disse aspekter af kunstværkerne kan have store varianser og derfor har den kunsthistoriske praksis i analysen nogle særkender, selv om den (stadig) ligner den analysepraksis vi finder i naturvidenskaberne.

De sammenligninger vi foretager i kunsthistorien er baseret på en række paradigmeeksempler, kunstværker, der er veldokumenterede dvs signeret/opført i inventarier etc. I dette felt kan alle tekniske aspekter af kunstværket gøres til genstand for sammenligning. Men det næste i den stilistiske analyse er vurderingen af kvalitet og udtryk. Morelli siger i forbindelse med en tilskrivning til Correggio af et billede af den bodfærdige Magdalena: "Meine Ansicht nach gehört also diese *kokette*, auf der sinnlichen Reiz *berechnete* liegende Magdalene nicht der erste Hälfte des 16. Jahrhunderts und folglich auch nicht dem Correggio an"¹². (mine udhævninger). Denne vurdering holder endnu.

¹¹ Giovanni Morelli, *Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden, und Berlin*, Leipzig 1880, 2.

¹² Giovanni Morelli, op. cit. , 1880, 161.

Konklusionen er at de sammenligningsværdier vi indplacerer efter ikke kun er kvantitative, som i naturvidenskaberne, men også kvalitative. Og var de ikke det, ville stilanalysen for kunsthistoriens vedkommende bryde sammen. Ud fra den betragtning, at af det enorme antal kunstværker, der fremstilles udvælges en forsvindende lille del som repræsentative for et bestemt kvalitativt kunst- og kulturbegreb. Og enigheden er, måske overraskende, også i forhold til mængden af mulige valg, stor.¹³ Den kvalitative vurdering er således paradigmatisk, men kan ikke umiddelbart udledes af den konkrete analyse af detaljen. Den har ikke en traditionel logisk systematik, hvilket dog ikke kan anfægte hverken dens rationalitet eller dens sandhedsværdi.

Vi må kunne kende forskel på godt og skidt i det æstetiske felt, både i attribution og kulturhistorie, for at præcisere eller måske snarere udnytte de kvantitative fund.

Det kan ikke nytte f. eks. at vi sammenligner et rædsomt billede af noget der ligner en Botticelli med en ægte Botticelli og kalder den rædsomme for en Botticelli. Vi kan gerne kvantificere de visuelle fund i sammenligningen, men det rædsomme billede bliver ikke til en Botticelli lige meget hvor meget det ligner. I stilen findes altså, metaforisk udtrykt, kunstnerens hånd og ånd, altså den kunstneriske kompetance, der gør at to billeder, der visuelt ligner hinanden ikke får samme plads i hierakiet af kunstnerisk kompetance. Det er *connaissanceurs* vigtigste opgave at kunne skelne ikke bare kvantitativt, men også kvalitativt. Selve beskrivelsen giver således ikke kvalitet til værket – det gør noget andet. Og her kan vi, som analytikere, kun gøre det at vi vælger, ligesom Morelli, mellem forskellige typer af adjektiver, der enten er pejorative eller rosende. Det er ikke karakteristikkene af f. eks. et øre, negl eller næse, som er Morellis metodiske ide, der fuldt retfærdiggør den kvalitative vurdering. Alligevel er beskrivelse og vurdering bundet sammen. Den kvalitative vurdering sætter vi ord på, deskriptive adjektiver, og disse adjektiver indgår i en kanon, om hvilket vi kan sige, der eksisterer en rimelig konsensus.

¹³ Efter min opfattelse kan et ændret kulturbegreb ikke ændre hverken f. eks. matematikhistorien eller andre "historiers" påpegnings af de opdagelser eller udtryksformer, der kvalitativt er de mest betydningsfulde i en vis, absolut og historisk irreversibel forstand. I disse tilfælde vil man netop påpege de logiske og reelt effektuerede resultater af forskningen.

Morelli mener, at der i sammenligningen af to billeder, hvor det ene har en sikker attribution, er så megen identitet mellem to (tekniske) udførelser, altså en karakteristik af kunstnerens måde at arbejde på, at der også må være identitet mellem de to billeders ophavsmand. Og dermed argumenterer han for kvaliteten. Men som det senere har kunnet konstateres er Morelli ikke altid korrekt i sine vurderinger. I dette ligger et uløseligt analyseproblem, idet hver tidsalder har en paradigmatiske, kollektiv forestilling om hvad der f. eks. er "typisk" barok, impressionisme eller kubisme. Den styrer vurderingen af det, der før blev karakteriseret som kronologisk kohærens og som, længere fremme, skal uddybes med Rafael som eksempel.

Alle museumsledere, kunsthistorikere, kunstkere og kunstkritikere er fuldt bevidste om problemet. Alligevel må man erkende at efterligninger og kopier med jævne mellemrum bliver fejlvurderet som originaler, berømtest er den såkaldte "Holbeinstreit" eller Vermeer-forfalskningerne.¹⁴

Desuden må det påpeges at indsigter i én periodes kronologiske kohærens ikke umiddelbart kan overføres til en anden periode. Bernard Berenson vil her være et typisk eksempel på dette. Han siger nemlig:

"(August 1948): So long then as we want to have, as we need, as we must have, contact with others of our own species, we can have it only through conventions"... "Provided of course that the object is not distorted or besmirched or even befouled so that it raises displeasure or even disgust"... "Anglo-American literature certainly is now overshadowed by the glossolaly of Gertrude Stein and still more by the polyglot etymological puns and soap-bubbles of James Joyce".¹⁵

Og han lamenterer over at professorer i litteratur tager sig alvorligt af den moderne litteratur og han siger: "indeed...Finnegan's Wake was compared to the deepest Shakespeare. It is worse in the visual arts. Words drip with sub-meanings."¹⁶

¹⁴ Mark Roskill, *What is Art History*, (1976), udg. London 1992, 155-168, og Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, (1966), München 1990, 136ff.

¹⁵ Bernard Berenson, *Seeing and Knowing*, London 1953.

¹⁶ loc cit.

Han mener sproget er blevet forvredet for at give muligheder for at man kan danne et nyt sprog der kan matche den moderne (non-figurative) kunst. Her hersker forvirring og ubeslutsomhed hos Berenson, fordi æstetik og udtryk synes uforenelige for ham. Desværre anerkendte han heller ikke andres vurderinger af modernismen.

Morelli og Berenson har mange ting til fælles, men vi må nok erkende at Morelli er mere bevidst teoretisk funderet end Berenson. Og forskellen ligger formentlig i karakteren af deres uddannelse, idet Berenson er filolog og Morelli er anatom. Morelli har en uddannelse i visuel analyse, en ting Berenson langsomt måtte tilegne sig efter at have skiftet interessefelt fra filologi til billedkunst, altså uden, i sin intellektuelle bagage, at have den naturvidenskabelige kunskabssystematik, der i modsætning til filologien i høj grad basere sig på visuelle klassifikationssystemer, man kan nævne: geometri, biologi, geografi, botanik og astronomi.

For at belyse hvorledes kronologisk kohærens skal forstås vises to billeder. Sammenligner vi dem overfladisk, er de ret ens. For at demonstrere de deskriptive adjektivs brug og betydning i stilanalysen, er det umiddelbart lettest at karakterisere udtrykssiden, for at få skilt de to værker kvalitativt ad. På det ene billede er kvinden alvorlig og indadvendt, i det andet er hun provokerende og koket. Den første har rundet, afslappet holdning, sidder i et lue-varmt lys, den anden er anspændt og rank og lyset er hårdt og ukonkret. Den første har kontemplativ udstråling, den anden er demonstrativt appellerende. Men, strengt taget, er dette kvantificeringer eller kvalificeringer? Lad os skære igennem og sige: det ene billede er faktisk ikke rigtig godt, det sidste nemlig. Det mangler ånd. Her er vurderingen fuldstændig parallel til Morellis. Udtrykket i det sidste billede er uforeneligt med Rafaels udtryksmåde. De to værker må være udført i to kulturelle sammenhænge hvor forskellen i ekspressivitet og sanselighed har to helt forskellige værdier eller grænser. Og det er ikke en nyfortolkning på Rafaels niveau.

For både Morelli og Berenson gælder det at de arbejder i et lille felt af historien, oven i købet den samme periode, nemlig italiensk renæssance, og dertil den der slutter med Rafael. Manierisme og barok ser de og erkender de eksistensen af, men denne kunst bliver ikke gen-

nemanalyseret. Morelli mener at Rubens er en fremragende kunstner, men hans billeder rammer ikke hans smag. Morelli og Berenson arbejder begge i ét bestemt æstetisk paradigme, nemlig det der fra århundredskiftet bliver erkendt som ét blandt flere, det "græske ideal". Et paradigme der også var forbundet med begrebet realisme. Morelli når ikke at tage stilling til overgangen til den abstrakte kunst, da han dør i 1891, men det er åbenlyst problematisk for Berenson, og han reagerer overraskende aggressivt over for den abstrakte litteratur og billedkunst.

Også etnografisk kunst tilhører fra århundredskiftet ikke mere kun etnologien. Og samtidig finder vi at æstetiske værdier erkendes og beskrives i byzantinsk, arabisk, og middelalderens kunst. Disse aspekter får en kunsthistorie og en æstetikhistorie. Og når de æstetiske potentialer i kunstudtrykket er erkendt, indføres de visuelle klassifikations-systemer som bl. a. Morelli satte i gang også i arbejdet med kunsten fra andre perioder og geografiske lokaliteter.

Heinrich Wölfflin arbejdede i samme kronologiske felt som Morelli og Berenson, men inddrog overgangen fra renæssance til barok, som noget nyt.¹⁷ Han karakteriserede et overgangsfænomen, en parallelisering til hans egen tid. Renæssance og barok opfattes som to perioder med to helt forskellige og (logisk) uforenelige erkendelser. Derfor opstiller han begrebspar, fem ialt, i analysen som er logiske modsætninger eller som logisk udelukker hinanden. Det første kaldes det lineære og det maleriske. Et værk kan for Wölfflin ikke være begge dele på én gang i én periode. I renæssancen har omridsene fast lineær karakter i barokken er der ingen linjer, kun flydende overgange mellem belyste og beskyggede flader. En sådan analytisk nøgle kan fungere og er tilsyneladende værdifri samtidig med at den bestemmer værkerne præcist i tid og sted. Der er her næppe tvivl om at man kan parallellisere Wölfflins metode med udforskningen af sprog og logik omkring århundredskiftet.

Konsekvensen kan til genæld være, at det æstetiske ræsonnement løsrives fra stilanalysen. Ikke for Wölfflin selv, der fremhæver: "Erst mit Qualitätsurteilen würden wir den Nerv der Sache

¹⁷ Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock, Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, (1888), udg. Stuttgart 1965.

berühren."¹⁸, men snarere for metodens benyttelse. Wölfflins metodes autonomi kan danne grundlag for en a-historisk analyse af kunstværker, fordi den, isoleret betraget, fungerer som værkimmanent analyse. Dette tilbageviste han selv på det bestemteste ved at hævde:

"Sieht man näher zu, so hat die Formphantasie in ihrer Entwicklung eine doppelte Funktion ... und sie öffnet gleichzeitig den Weg zu einer neuen Auffassung und Deutung der Wirklichkeit. Es gibt eine innere Geschichte des Farbgefühls, des Lichtgefühls, der Gestalt- und Raumempfindung ... neue Entdeckungen in der Welt des Sichtbaren."¹⁹

Dette er en uddybning af hans berømte bemærkning, at ikke alt er muligt til alle tider. Wölfflin blev også kritiseret for snæverhed i periodevalget, for hvorledes skal forløbet være fra lineært til malerisk i andre perioder? Her kan kronologien vendes på hovedet, f. eks. fra romersk malerisk illusionisme til byzantinsk linearisme. Dette afviste han ved at fremhæve at det ikke kunne komme an på et enkelt analyseeksempel, men på de grundlæggende antagelser i teorien. Han siger derfor:

"Für den Unterschied der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts habe ich versucht, sie in fünf Paaren zusammenzufassen: linear (plastisch) – malerisch, flächenhaft – tiefenhaft, geschlossene Form – offene Form (tehtonisch-atehtonisch), vielheitliche Einheit – einheitliche Einheit, absolute Klarheit – relative Klarheit. Wie weit diese Begriffe erschöpfend sind und ob sie alle auf dem gleichen Rang stehen, kann hier füglich ausser Betracht bleiben. Es kommt nicht an auf den historische Einzelfall, sondern auf die Theorie."²⁰

Det vi kunne sige var blevet overleveret fra Morellis tid er det evolutionære i stilanalysen. Det kan parallelliseres til Darwins udviklingslære eller måske Haeckels forestillinger om en næsten deterministisk udviklingsteori, hvor de primitive organismer er forstadier til højerestående dyr. Et normativt ræsonnement Wölfflin ikke dyrker, men vi ser det afspejlet andre steder i kunsthistorien, hvor man opererer med udvik-

¹⁸ Heinrich Wölfflin, "Gedanken zur Kunstgeschichte", Gedrucktes und Ungedrucktes, (1940), fra udg. Basel 1947, 8.

¹⁹ Heinrich Wölfflin, op. cit. 1947, 8-9.

²⁰ Heinrich Wölfflin, "Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Eine Revision (1933)", op. cit. 1947, 20.

ling fra såkaldt primitiv til højerestående kunst. Betegnelserne har faktisk overlevet i den kunsthistoriske terminologi frem til moderne tid. Eller, man kan finde, som f. eks. hos Heinrich Schæffer, der i 1919 (*Von ägyptischer Kunst*) skriver, at ægypternes kunst kan ligestilles med barnets og senere tider repræsenterer da voksenalderens udtryksmåde. Denne tankegang har, for kunstens stilhistorie i dag, meget få tilhængere.

Den dag i dag findes megen kunsthistorisk litteratur der mere eller mindre bevidst arbejder efter enten den romantiske stilforståelse og det græske æstetiske ideal som æstetisk nøgle, men også analyser af en stilistisk udvikling, der benytter Wölfflins begrebspar som analytisk nøgle.

Det wölfflinske ønske, om en stilhistorie på værdifrie præmisser, eksisterede ikke for romantikerne, fordi historien blev betragtet som en vekslen mellem zenith og nadir og den abstrakte kunst var fremtid. Men for århundredskiftets kunsthistorikere er dette et problem. For, hvis middelalderens kunstudtryk er æstetisk forkrøblet som f. eks. Hippolyte Taine mener – og Julius Lange beskriver det, kan den æstetisk afvises og det æstetiske paradigme, det "græske ideal", opretholdes, samtidig med at stilanalysen på de såkaldte sunde perioder kan forblive uantastede. Wölfflin kan ikke omkring århundredskiftet lade denne historieopfattelse løbe parallelt med stilanalysen. Og da Wölfflin ikke vil afskrive historien, må han ændre præmisserne for stilanalysen. Wölfflin og senere kunsthistorikere, deriblandt både Riegl og Gombrich henter de videnskabelige forudsætninger herfor i synets psykologi. At sætte et nyt æstetisk paradigme eller en konsensus om det æstetisk mest værdifulde var vanskeligere. Under alle omstændigheder betragtede Wölfflin overgangen mellem renæssance og barok som et eksempel, der måske kunne appliceres i andre sammenhænge, og for ham synes dette eksempel ikke at udelukke andre betragtningsmåder over for stilen i andre perioder. Men det wölfflinske system blev udnyttet og udnyttedes stadig uden den klassiske dannelses videnskorrektiv og uden æstetisk indsigt – altså a-historisk og a-æstetisk.

Alois Riegl håndterer stilproblemet på en anden måde, idet han i *Stilfragen* 1893 udelukkende arbejder med mønstre. Dermed er han ude over det, som bliver et problem for Berenson et halvt århundrede senere, nemlig stilen i den abstrakte kunst. Han behøver ikke i *Stilfragen* at tage stilling til overgangen til det 20. århundrede. Mønstre har deres egen ikonografi og er sådan set pr. definition abstrakt kunst. Riegls forhold til mønsterformernes oprindelse i en faktisk virkelighed lader jeg ligge.²¹ Foruden dette arbejder Riegl med et andet analytisk begrebsfelt end Wölfflin for at frigøre sig fra det "græske ideal". Riegl introducerer begreberne optisk og haptisk, der kan afløse hverandre eller eksistere per se, uden at det tilsyneladende skal foregå i en bestemt kronologisk rækkefølge. Dog skal Riegls udviklingsdeterminisme betones. De to begreber vil nemlig kunne bruges som karakteriseringsnøgle for enhver periode, men der vil alligevel være en ændret, og dermed øget, kulturel og kollektiv, indsigt bag ved disse begreber til enhver tid, således at vi får en irreversibel stilhistorie fra de ældste tider til nu. Derfor introducerer han begrebet Kunstwollen, den til enhver tid drivende kraft, vilje til at danne kunst, i et samfund. Her mener Gombrich at han smider barnet ud med badevandet, men det er jeg grundlæggende uenig med Gombrich i.²² Riegls insisteren på Kunstwollen er et erkendelsesmæssigt ønske om at fastholde historien eller en historieopfattelse i stilanalysen. Hvis vi ikke anerkender at enhver periode har en iboende kraft/dynamik, som netop er karakteristisk for denne tid, og at netop denne dynamik indlejrer sig i kunsten, har vi mistet historien. Det kan godt være begrebet er uhåndterligt eller inoperabelt, fordi det er vanskeligt, alment definerbart, men han insisterer med det på historien og sætter dette begreb på deskriptiv form i indledningen til f. eks. *Das holländische Gruppenporträt*, 1902. Riegl har dermed også fastholdt den grundlæggende ide at stil ikke kan imiteres, den er tidens. Samtidig retter han i indledningen til *Stilfragen* et frontalangreb på kunstmaterialis-

²¹ Spørgsmålet er indgående belyst af Margaret Olin, *Forms of representation in Alois Riegl's Theory of Art*, The Pennsylvania State University Press, 1993. Marianne Marcussen, "Alois Riegl and the Beginning of Modern Style Analysis in Art History", Kjell S. Johannesen og Tore Nordenstam, *Culture and Value. Contributions of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society*, Kirchberg am Wechsel, 1995, 202-207.

²² Ernst Gombrich, op. cit. 16.

terne, nemlig Gottfried Sempers elever, og samtidig undsiger han filologernes håndtering af kunstens stilhistorie. Og dermed indleder han en retablering af den visuelle komparative metode i stilanalysen på historiske præmisser. Og, nyt i forhold til tidligere stilhistorie, på variable æstetiske præmisser og dermed reverens for enhver periodes integritet.

Ernst Gombrich passer ind her, som den der viderefører Wienskolen tradition uden for den tysk-talende tradition. Han vil ikke acceptere sådanne konstruktioner som Kunstwollen, men det er alligevel ikke helt nemt at fraskrive ham en forestilling om at ikke alt er muligt til alle tider, hvad han iøvrigt også villigt indrømmer. Han mener en hvilken som helst periode er et kulturelt felt, hvor erkendelsen er kronologisk bestemt eller, måske snarere er et erkendelsesfelt, hvor bestemte præmisser er givne for at etablere et formudtryk og dermed en stil i kunsten.

Han hælder hovedet til Karl Poppers teori om falsifikation, og dermed har han åbnet for det forhold at hver periode har en over en vis tid gældende norm og praksis for afbildning, som er særlig for denne periode, men i og med at den kan falsificeres har vi også en modus for en stilhistorisk udvikling. Til gengæld opfattes den menneskelige perception som en "evig" given præmis for kunstfrembringelsen. Synet eller synsopfattelsen er også Wölfflin og Riegls udgangspunkt for en værdifri analysepraksis.²³ Det kreative ved hans arbejde – og der hvor vi kan tage det med os til fremtiden – er den ide at formparadigmerne er en slags til alle tider bedste løsning på et givet problem, nemlig at etablere en illusionistisk afbildning. Men grunden til kunstnerens søgen efter dette eller hvorledes løsningerne etableres i kunsthistorien, om den er deterministisk eller kaotisk, og hvorfor løsningerne også kan erkendes illusionistiske af beskuerne – eventuelt efter en forklaring eller læreproces – er stadig gådefuldt. Men det videnskabelige fokuseringsfelt aktuelt.

Gombrich har, ligesom Berenson, svært ved at formulere sig i forhold til moderne kunst og han prøver Riegls ide om en mønsterhistoriografi en gang til i *The Sense of Order* 1979.

²³ Disse "bekendelser" kan ses både af indledningerne til Alois Riegl, *Stilfragen*, 1893, Heinrich Wölfflin, *Kunsthistorische Grundbegriffe*, 1915 og for sidstes vedkommende måske især i hans senere kommentarer, op. cit. 1947.

Konkluderende må man erkende at stil er tidsbunden og dermed historisk bestemt ud fra de erkendelser, der er karakteristisk for den. Og først og fremmest må historien ikke opfattes som fiktion. Dertil at stilen dannes af de kunstnere, der forholder sig til mere end en manér, men indlejrer erkendelsen i formen. Og at ændringer af stil derfor er andet og mere end at flytte rundt på klatter og linier.

Men, grunden til at vælge de her nævnte kunsthistorikere som førerskikkelser i udviklingen af stilhistorien er, at de alle anser det for nødvendigt, at der skal være en slags identitet mellem analyseformen og de objekter der analyseres .

Objekterne har visuel fremtrædelsesform og derfor skal analysen også beskrive den visuelle fremtrædelsesform i termer af påpegninger af visuelle egenskaber.

Der ligger også i dette, måske mindst hos Gombrich, en forestilling om en udviklingsdeterminisme. Ikke at selve synsfunktionen ændrer sig over tid, men at vor indsigt i denne funktion vil have en historie, som anatomien eller lægevidenskaben, der også hele tiden undersøger samme, stort set uforanderlige, objekt. Gombrich vil nok være mere tilbøjelig til at acceptere kvantespring i en udvikling end de andre kunsthistorikere og dermed indplacerer han sig erkendelsesmæssigt i nutiden, hvor man formentlig ikke længere leder efter missing links for at få et fuldkomment og lineært forløb i stilhistorien.

Hermed resumeres. Stilanalysen baserer sig overfladisk på en beskrivelse og karakteristik af visuelle former i et givet kunstværk. Men beskrivelsen kan ikke blive uendelig lang. Vi fokuserer på linearitet f. eks. ikke kun i renæssance, men også i superrealisme. Eller på opløste konturer, det maleriske, både i barok og hos cobramalerne. Vi karakteriserer forskellige måder at påsætte pigment, rumdannelsen, farvesammenstillingerne m.m., for at indplacere værket i et stilhistorisk forløb. Men når vi gør dette, karakteriserer vi også en måde at danne billeder på, der kun kan forekomme ét sted i én tid. Og den tavse forudsætning er her, den samme som på Morellis tid – og som Wölfflin formulerede – at ikke alt er muligt til alle tider.

