

Siri Meyer

Kunsthistorie som visualitetens tale

Tiden er som en stor bok
uten begynnelse og slutt, der
man ikke kan slå opp på
samme side to ganger.

Jorge L. Borges

Forholdet mellom forfatter og tekst har stått sentralt i den litteraturteoretiske debatten i vårt århundre. I kunstvitenskapen derimot har kunstnerinstansen i verket vært lite tematisert som teoretisk problem. Når det derfor dukker opp en bok med tittelen *Patterns of Intention*, og forfatteren er Michael Baxandall, er det derfor vel verd å lese den nøye.

Michael Baxandalls bok *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures* (1985) er en eiendommelig bok.¹ Den er som et drama uten eksposisjon. Vi presenteres umiddelbart for en bestemt stillingtagen til spørsmål der fagfolk strides, uten at selve konfliktfeltet beskrives. Baxandall polemiserer heller ikke mot konkurrerende teoretiske posisjoner.² Hans argumentative strategi er ikke teoriens eller de

¹ Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London, Yale University Press, 1985.

² Et unntak i så måte er den direkte avstandtagen til hermeneutikken og dens meningsbegrep. Se Baxandall, s. vii og 119. Hva det er ved hermeneutikken han misliker, går han derimot ikke inn på. Men kanskje er det den kognitivistiske slagsiden i det hermeneutiske meningsbegrepet han reagerer på; dets manglende forståelse for det spesifikt visuelle (se s. 117). For øvrig gir han en del kommentarer av vitenskapsteoretisk art i forbindelse med litteraturreferansene i fotnotene. Baxandall beskriver sin teoretiske grunnposisjon som "naiv skeptisisme", "sub-teoretisk", "anti-teoretisk" o.l., til tross for sin grundige viten-

abstrakte generaliseringer. Han argumenterer tvertimot via konkrete eksempler. De teoretiske posisjoner og resonnementer boken formidler, bæres oppe av tre utførlige analyser av bilder fra henholdsvis 1400-tallet (Piero della Francescas *Kristi dåp*), 1700-tallet (Chardins *En kvinne drikker te*) og 1900-tallet (Picassos *Portrett av Daniel Henry Kahnweiler*); samt en brokonstruksjon fra 1800-tallet (*The Forth Bridge*). Denne argumentative strategien er meget bevisst valgt. Det er en nær sammenheng mellom bokens form og de innsikter den vil formidle. Slik har et bestemt vitenskapsteoretisk ideal fått et rent tekstlig-formalt uttrykk. Det skal vi senere vende tilbake til. Innledningsvis skal vi minne om den kunsthistoriske praksis som er den implisitte konteksten for Baxandalls bok. Først da kan vi for alvor få øye på dens radikalitet og kritiske brodd.

Tradisjonens selvforståelse

Hva er kunsthistoriens mål og midler? Hva baserer en kunsthistoriker sin vitenskapelige viten på? Erwin Panofsky reflekterer over dette i sin klassiske artikkel fra 1939, "History of Art as a Humanistic Discipline".¹ Han skiller her ut to innslag i den kunstvitenskapelige kompetansen: den arkeologiske undersøkelsen ("archeological research") og den estetiske gjenskapelse ("aesthetic recreation"). Den arkeologiske undersøkelsen består i et kildekritisk arbeid med å datere, attribuere og tolke forskningsobjektet. Den estetiske gjenskapelse beløper seg til en formal bestemmelse av objektet. Men de to komponentene skal ikke forstås som to adskilte faser i det kunstvitenskapelige arbeidet. Det består tvertimot et gjensidig avhengighetsforhold mellom dem. Forskeren må "ut-

skapsfilosofiske skolering. Se Baxandall s. vii, 12–15 og 116. Dette har ergret enkelte av hans kritikere. Jfr. Adrian D. Rifkin: "Brief encounters of the cultural kind", *Art History*, Vol. 9, 1986, nr. 2, s. 257–78.

¹ Erwin Panofsky: "Art History as a Humanistic Discipline", *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939. Artikkelen har vært gjenoptrykt flere ganger. Mine sidehenvisninger refererer seg til artikkelen slik den forekommer i *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, 1955, s. 23–50.

vikle sin estetiske erfaring, slik at den samsvarer med resultatene av den arkeologiske undersøkelsen, og kontinuerlig sjekke resultatene av den arkeologiske undersøkelsen mot de belegg den estetiske gjenskapelsen gir".¹ Slik kan man oppnå at "den estetiske erfaring som sådan vil endre seg og mer og mer tilpasse seg verkenes opprinnelige 'intensjon'".²

Det vi her ser konturene av er selve kjernen i det historiske forskningsidealet: troen på det historiske objektets nærvær som et rekonstruert faktum. Tiden tenkes som et forløp hvor spennet mellom fortid og nåtid kan overvinnes ved hjelp av kildekritisk granskning og visuell trening. Forskningsobjektets opprinnelige mening og egenskaper kan, om ikke gjenoppvekkes, så iallfall gjøres nærværende i form av en rekonstruksjon av tilnærmet objektivitet.

Det er videre verd å merke seg den rolle det almene spiller i Panofskys forståelse av hvordan kunsthistorikeren håndterer sitt forskningsobjekt. Den kunstvitenskapelige kompetansen hviler på en viten om det generelle, om det som overskrider det enkelte verk. Forskningsobjektet må, sier han, "bli undersøkt, fortolket og klassifisert i lys av et generelt begrep om historie".³

"(R)esultatene må klassifiseres og samordnes til et sammenhengende system som "makes sense".⁴ Systemet eller klassifikasjonsgrunnlaget i kunstvitenskapen er ifølge Panofsky av historisk karakter. Den ikonografiske bestemmelsen av meningen eller innholdet i et verk baserer seg på den innsamlede viten om motivenes historie. Og den formale bestemmelsen av enkeltverket skjer gjennom anvendelsen av stilhistoriens begreper, som fastholder det tids- og stedsspesifikke i det estetiske uttrykket. Slik er det fellestrekkene – det som knytter det enkelte verk til en gruppe av andre verk – som er det sentrale. Det som skiller verket ut som noe enkeltstående og enestående i vår verden, har liten plass i Panofskys vitenskapsideal. Det er det almene i verket, det som trer frem når verket sammenholdes med den systematisk innsamlede viten om andre verk, som gir den kunsthistoriske teksten dens

¹ Ibid., s. 41.

² Ibid., s. 41.

³ Ibid., s. 32.

⁴ Ibid., s. 30.

vitenskapelige gyldighet og relevans. I så måte representerer Panofsky en meget utbredt forståelse av kunsthistoriens mål og midler. For det er nettopp ikonografien og stilhistorien som har vært det dominerende innslaget i den kunstvitenskapelige praksis.

En konsekvens av dette synet på kunsthistorien, er at kunstkritikken faller utenfor det vitenskapelige domenet.¹ I kunstkritikken spiller sammenligningen med andre verk en annen rolle enn den å skulle komme frem til et alment mønster av ikonografisk eller stilistisk art. Den kunstkritiske praksis gir tvertimot det enestående ved det enkelte verk en egenverdi. Derfor utelater Panofsky kunstkritikken i sin artikkel. Det samme gjør Ernst H. Gombrich i artikkelen "Kunstwissenschaft" fra 1952.² Baxandall bryter nettopp med tradisjonens syn på dette sentrale punktet. Han bruker helt bevisst ordene "kunsthistorie" ("art history") og "kunstkritikk" ("art criticism") om hverandre, som om de refererte til samme slags virksomhet.³ Hvorfor og hvordan dette kan skje, skal vi gå nærmere inn på i det følgende.

¹ Det kan være mange grunner til å avskrive kunstkritikken vitenskapelig status i vanlig forstand. Blant annet kan man hevde at kunstkritikken primært er en journalistisk genre uten andre formål enn å skrive for "massen". I vår sammenheng dreier det seg utelukkende om hvordan et bestemt vitenskapsideal, hvor man vektlegger det almene fremfor det enkeltstående og enestående, fører med seg et skarpt skille mellom kunstkritikk og kunstvitenskap.

² Ernst H. Gombrich: "Kunstwissenschaft", *Das Atlantisbuch der Kunst*, Zürich, 1952, s. 653–665. Hvor alminnelig det er å avskrive kunstkritikken vitenskapelige status, blir tydelig når det gjelder å vurdere ulike kandidater med henblikk på vitenskapelige stillinger. Kunstkritisk virksomhet regnes her vanligvis som populærvitenskap, og faller utenfor det som gir vitenskapelig kompetanse.

Se Michael Baxandall: "The Language of Art History", *New Literary History*, The University of Virginia, 10. årgang, 1979, s. 455 og *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, s. v–viii, 1, 8, 10, 13, 46, 57 og 75–76. Baxandalls ønske om å tone ned kløften mellom kunstkritikken og kunsthistorien, deler han med flere i dagens kunstvitenskapelige debatt. Se f.eks. Hans Belting: *The End of the History of Art?*, London/Chicago, The University of Chicago Press, 1987.

Løsrivelsen fra historien

En stilltiende forutsetning for den historiske rekonstruksjonen, bl.a. slik Panofsky tenker seg den, er oppfatningen av språket som et nøytralt, deskriptivt redskap. Språket forstås som noe som lar det historiske objektet selv komme til syne, som de vitenskapelige begrepene var gjennomsiktede og lot virkeligheten stå uformidlet frem.

Baxandall derimot tenker seg språket og virkeligheten som uløselig forbundet. Han forutsetter at vår eneste vei til virkeligheten går gjennom språket, og at språket kan få virkeligheten til å vise seg på uendelig mange måter. Forholdet mellom språk og virkelighet fremstår slik som et gjensidig konstitutivt forhold. En følge av dette er at vi ikke tilskrives noen uformidlet adgang til forskningsobjektet. Det vil alltid tre frem for oss i språket, under en gitt beskrivelse, slik Baxandall selv formulerer det. Det som blir gjenstand for forklaring og forståelse i den kunstvitenskapelige praksis, er således ikke det historiske objektet selv, men objektet betraktet under en av mange mulige beskrivelser. Videre tenkes språket som forankret i handlingssfæren – i de ulike sosiale praksiser i et gitt samfunn. De institusjonaliserte handlemåtene forstås som et uttrykk for begrepene selv. Det er slik de kommer til syne for oss med en bestemt mening. Uten adgang til slike praksiser, kan vi f.eks. ikke forstå de begreper fortidens kunstnere gjorde bruk av i sin billedforståelse.¹ Et kildekritisk studium har derfor sine klare grenser. Vi kan aldri komme på innsiden av de praksiser som en gang gav de fortidige dokumenter og objekter mening.

Dette innebærer at historien i en forstand er tapt for alltid. Vi kan ikke tre inn og ut av vårt eget språk og vår egen virkelighet for å gripe det fortidige, slik den kunsthistoriske tradisjonen har vært tilbøyelig til å forutsette. Den historiske rekonstruksjonen er dømt til å være forankret i noe nåtidig. Den umiddelbare forbindelsen til rekonstruksjonens grunnlag: det historiske objektet, er for alltid brutt. Historien er, som forfatteren Borges sier, som en bok hvor man ikke

¹ Baxandalls bok *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1972, gir gode eksempler på slike intersubjektive intensjoner, dvs. de normer som er nedfelt i institusjonaliserte handlemåter eller praksiser.

kan slå opp på samme side to ganger. Forsøker vi å slå opp for annen gang, er teksten endret. Den vil med nødvendighet adskille seg fra den opprinnelige tale.

I forholdet mellom språket og forskningsobjektet har imidlertid kunsthistorikeren noen særlige problemer sammenlignet med andre historiske disipliner. I motsetning til tekstvitenskaper som litteraturvitenskapen, kjennetegnes kunsthistorikeren av et manglende samsvar mellom forskningsobjektets natur og det vitenskapelige redskap vi bruker for å håndtere det. Ved hjelp av språket forsøker kunsthistorikeren å fange inn noe ikke-språklig – et objekt av visuell natur. Dermed påfører vi også objektet en beskrivelse som på ulike vis bryter med den perseptuelle erfaring vi har av det. Språket er et generaliserende redskap; det disponerer for en vektlegging av det almene fremfor det enkeltstående og enestående. Begrepet om et menneske f.eks. fanger inn det almene ved mennesker til forskjell fra dyr, trær o.l. Bilder derimot har en innebygget tendens til å individualisere. Et bilde av et menneske vil alltid være bildet av et bestemt menneske, dvs. det vil gi flere informasjonen enn det begrepet favner om. Språket tvinger oss også lett inn i et narrativt mønster – i en fortelling av lineær struktur – som ikke sammenfaller med den perseptuelle erfaring av det visuelle objektet selv. En billedbeskrivelse vil ifølge Baxandall lett ende opp med å gjøre bruk av språkets temporale kategorier, og dermed plassere det iaktatte i et tidsbestemt mønster av før og etter. Den perseptuelle akt derimot har ingen temporalitet. Vi møter det enkelte bildet med et hurtig altomfavnende blikk mot bildet som helhet, for så å la blikket vandre rundt i bildet uten fast retning eller mønster. Gapet mellom språket og det visuelle objektet umuliggjør enhver form for direkte tale. Det innebærer også at avstanden til det historiske forskningsobjektet blir særlig stor i kunstvitenskapen.¹

Det kunsthistoriske objektets egenart fører med seg en annen bruk av språket enn den rent deskriptivt refererende. Den kunsthistoriske diskurs kjennetegnes ifølge Baxandall av ulike former for in-

¹ Forholdet mellom språk og visualitet er også omtalt i mine artikler "Noe annet enn ord", *Samtiden*, Oslo, 1986, nr. 3 og "Når kunsten formidles", *Kunst og kultur*, Oslo, 1989, nr. 1.

direkte tale. Man låner begreper fra andre sfærer enn den spesifikt estetiske, og bruker dem på en metaforisk eller sammenlignende måte. Slik karakteriserer Baxandall den kunsthistoriske praksis på en måte som tradisjonelt har vært forbeholdt kunstkritikken. Når språket brukes estetisk, er der ingen prinsipiell forskjell mellom den kunsthistoriske og den kunstkritiske diskurs.

Historisitetens spor i det visuelle

Nå er det ikke tilfeldig under hvilken beskrivelse man velger å håndtere sitt forskningsobjekt. Kunsthistorikeren kan ha ulike formål med sin forskning. Forskjellene i mål eller erkjennelsesinteresse vil med nødvendighet nedfelle seg i ulike beskrivelser. Det innebærer at en beskrivelse aldri vil være fri for tolkende innslag. En forklaring av et verk, sier Baxandall, har alltid karakter av en utvidet beskrivelse.¹ Beskrivelse og forklaring vil nødvendigvis gjennomtrenge hverandre; beskrivelsen vil være gjennomsyret av det svar man søker ågi et bestemt spørsmål.

Baxandalls erkjennelsesinteresse i *Patterns of Intention* er visualiteten i det enkelte verk. Det skyldes paradoksalt nok at det er her vi sies å komme nærmest det historiske objektet. I den perseptuelle akt er det historiske objektet nærværende som en del av nåtiden i form av en visuell, estetisk erfaring. Visualiteten er det eneste som er umiddelbart tilgjengelig for oss, når objektenes historiske kontekst av fortidige handlingsmønstre og forståelsesformer ugjenkallelig er gått tapt. Den estetiske erfaring objektet er opphav til, må derfor ha karakter av den "ytterste begrunnelse" i enhver historisk rekonstruksjon. Det er den eneste form for belegg vi har som ikke kan overprøves. Fremstår den kunsthistoriske beskrivelsen av et verk som lite treffende i forhold til det vi faktisk kan se, så hjelper det lite å vise til historiske kilder av andre slag.

Når historien slik forankres i den enkelte verk, forskyves tyngdepunktet i kunstvitenskapen seg. Det spesifikt vitenskapelige knyt-

¹ Michael Baxandall: *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, s. 1 og 34–35.

tes ikke lenger til den almene, systematiske viten, slik fagtradisjonen hittil har gjort. Motivhistorien og stilhistorien spiller bare en underordnet rolle hos Baxandall. I forbindelse med analysen av Piero della Francescas *Kristi dåp* argumenterer han eksplisitt mot tendensen til å la den ikonografiske bestemmelsen bli et mål i seg selv. Istedenfor "høy-ikonografi" ("high iconography"), hvor billedanalysen er erstattet av et tekststudium hvor man overgår hverandre i fantasifull interpretasjon, setter han "lav-ikonografi" ("low-iconography") hvor forskeren ikke søker mer kompliserte forklaringer enn det som er forenlig med interessen for det visuelle – for maleriske problemer av ulike slag.

Bruken av stilhistoriens begreper er også tonet kraftig ned i Baxandalls billedanalyser. Sammenligningen med andre verk har som formål å bringe frem det særegne ved forskningsobjektet, ikke å fange det inn i et alment mønster av noe tids- og stedsspesifikt. Forestillingen om et stilhistorisk utviklingsforløp der det ene periode-spesifikke uttrykket følger etter det andre, er implisitt avvist i Baxandalls bok. Her fremstår ikke historien som en rekke utviklingsfaser hvor det enkelte verk er underlagt en almen, estetisk form. Historien er istedet forankret i enkeltverket. Tross alle øvrige forskjeller, inntar Baxandall her en historiekritisk posisjon som er beslektet med "postmoderne" tenkere som Derrida og Lyotard.¹ Historien er ikke et ordnet forløp der utviklingen styres av immanente lovmessigheter. Den er, som forfatteren Borges sier det, snarere å ligne med en bok uten begynnelse og slutt. Slik fremstår Baxandall som en kritiker av all essensialisme, som har preget kunstvitenskapen i tradisjonen fra Hegel og Marx.

Når vekten slik legges på det enkeltstående og enestående, synes kunsthistorikerens og kunstkritikerens analyseobjekt å være av samme natur. De kjennetegnes begge, ifølge Baxandall, av en diskurs hvor språket inngår på en høyst egenartet måte. Det brukes på gestisk eller ostensivt vis, hvor ordene bare får meningsfylde i objektets nærvær – i den pekende gesten mot noe visuelt. For å kunne gripe det individu-

¹ En helt åpenbar forskjell mellom en "postmoderne" tenker som Derrida og Baxandall er begrepet om et objekt. For Baxandall er kunstobjektet noe positivt gitt; det har konkret eksistens som en del av verden. Derrida derimot representerer en "fraværstilfilosofi", hvor objektet bare tilskrives eksistens innenfor et tegnsystem hvor det konstitueres i kraft av forskjellene til andre tegn i systemet.

elle, må vi alltid sammenligne det enkelte verk med noe annet. Dette er kjernen i det Baxandall omtaler som kunsthistoriens og kunstkritikkens "indirekte" tale. Et vesentlig aspekt ved denne indirekte talen er at enkeltverket innskriveres i et mønster av intensjonal karakter. Vi kan ikke unngå å lese en form for målrettethet inn i analyseobjektet, slik vi gjør det med alt som er menneskeskapt. Intensjonaliteten er nettopp et uttrykk for det å forholde seg forstående til de handlinger og gjenstander som omgir oss. En analyse av våre adferdsmønstre og måter å bruke språket på viser at intensjonaliteten slik er et nødvendig innslag i den menneskelige virkelighetsforståelse. Derfor er "slutningsmessig kritikk" ("inferential criticism") Baxandalls foretrukne betegnelse på den kunsthistoriske og den kunstkritiske diskurs. I møtet med det enkelte verk vil vi alltid se sporene etter en kreativ prosess eller intensjon, som vi så kan rekonstruere eller "slutte" oss til.

Nå er intensjon et begrep som allerede er vevet inn i bestemte kunsthistoriske praksiser. Her brukes det ofte på deterministisk vis om et bevissthetsinnhold som forplanter seg fra kunstnersubjektet og direkte over i kunstverket, i analogi med det avtrykk en finger kan sette på papiret.¹ Baxandalls intensjonsbegrep er ikke av dette slaget. Han understreker at hans bruk av betegnelsen "intensjon" ikke refererer til en indre, mental akt hos kunstneren. Begrepet knyttes heller ikke til dokumenterbare intensjonserklæringer fra opphavsmannens side. Baxandall løfter begrepet ut av subjektsfæren. Den intensjonale prosessen kunsthistorikeren rekonstruerer i sine analyser, vil aldri være identisk med den opprinnelige, og behøver på ingen måte å sammenfalle med det kunstneren har sagt om sitt verk. Vi ser ikke kunstverket under den samme beskrivelsen som fortiden. Historien har imidlertid satt sine spor i objektet. Historisiteten ligger i de intensjoner vi kan lese ut av det visuelle. Med dette som utgangspunkt og mål for analysen, kan vi ved hjelp av sammenligninger av ulike slag rekonstruere den målrettede kreative handling frem til nettopp dette verket. Slik er Baxandalls intensjonsbegrep sterkt dynamisk eller prosessorientert.

¹ En beskrivelse og kritikk av intensjonsbegrepet som bevissthetsinnhold, finnes hos Gene Blocker: *The Philosophy of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1979, s. 95–143.

Den "slutningsmessige kritikken" har en implisitt brodd mot dekonstruktivismen og andre -ismer som avviser intensjonsbegrepet som uegnet i den estetiske analysen.¹ Her hevdes det gjerne at verket får mening eller ikke-mening (jfr. dekonstruktivismen) utelukkende gjennom tekstimmanente referanser. For Baxandall er det et hovedpoeng at intensjonaliteten alltid er forankret i det enkelte verk som et visuelt svar på et problem som lar seg rekonstruere. Verket befinner seg i verden, og er gjennomsyret av en gitt kultur. Derfor spiller de institusjonaliserte intensjonene, dvs. de normer som er nedfelt i sosiale handlingsmønstre, en langt større rolle i Baxandalls billedanalyser enn individuelle intensjonserklæringer. I analysen av Picasso-bildet er det kunstmarkedet som handlingsramme eller mulighetsbetingelse for valget av kunstnerisk profil som trekkes inn. I analysen av Chardins maleri er det persepsjonsteorier med opphav i 1600- og 1700-tallets vitenskapelige miljø som hevdes å ha sett sine spor i verkets visuelle egenskaper.

I alle Baxandalls billedanalyser spiller sammenligninger med andre verk, ikke minst kunstnerens egne, en helt sentral rolle. For eksempel viser han gjennom sammenligningen med bilder av Guido Reni og Veronese hvordan Chardin forsøker å tilpasse et senrenessanseskjema for lyshet og klarhet ("brightness" og "distinctness") til nye motiver i maleriet *En kvinne drikker te*. Slike sammenligninger har imidlertid ikke som mål å vise stilistiske "påvirkninger" i tradisjonell, kunsthistorisk forstand. Han argumenterer eksplisitt mot den såkalte "påvirknings-" eller "innflytelsesforskningen", som er opptatt av å tilbakeføre formale trekk i et verk til et tidligere forbilde. Denne kunsthistoriske praksisen hviler ifølge Baxandall på en deterministisk tankegang: Verket A sies å påvirke B i analogi med biljardkulen som treffer en annen biljardkule og sender den i en bestemt retning.

Denne måten å forstå relasjonen mellom to verk på er å snu dynamikken i den kreative prosessen på hodet. En kunstner står alltid overfor en rekke valgmuligheter. Hva han eller hun velger å rette blikket mot i fortidens kunst, er avhengig av de maleriske problemer det

¹ Om dekonstruktivismen og intensjonsbegrepet, se min artikkel "Er kunstneren en provokatør?", *Samtiden*, Oslo, 1990, nr. 2.

blir arbeidet med. Det er derfor B som er den aktive parten i forholdet til et tidligere verk.

Baxandall understreker dessuten at det sjelden er snakk om lån i uformidlet forstand. Når Picasso lot seg "påvirke" av Cézanne, så var det bl.a. ut fra de maleriske problemer studiet av afrikanske masker hadde ført med seg. Den Cézanne Picasso stod overfor var derfor ikke identisk med den "opprinnelige" Cézanne. Dette har også visse følger for vår måte å se Cézanne på idag. Stilt overfor ett av hans malerier, vil den visuelle erfaringen bl.a. Picassos bilder har gitt oss slå igjennom i det vi ser. Det senere verket B vil med andre ord virke tilbake på vår måte å forstå det tidligere verket A på. B er som en biljardkule som i kraft av sin bevegelse endrer den innbyrdes posisjonen til alle de andre kulene på spillebordet. Forholdet mellom fortid og nåtid er av dynamisk karakter, ikke et fastlåst mønster der objektenes identitet er gitt en gang for alle.

Historisitet og vitenskapelighet

Hittil har vi gitt en beskrivelse av Baxandalls bok som om den var fri for problemer. Det er den langt ifra. I forsøket på å bygge opp en ny kunstvitenskapelig selvforståelse, og delvis også en ny praksis, er Baxandall uklar på punkter som er helt sentrale for hans prosjekt. Problemene kan antydes gjennom et par eksempler. Men først skal vi ta en titt på de tre kriteriene for vitenskapelighet som dukker opp på slutten av hans bok som en slags konklusjon på det hele. De tre kriteriene omtales som historisk legitimitet ("historical legitimacy"), billedmessig og forklarende orden ("pictorial and expositive order") og kritisk nødvendighet eller fruktbarhet ("critical necessity or fertility"). Som alternative betegnelser foreslår han tekstkritiske uttrykk som "eksternalt dekorum" ("external dekorum"), "internalt dekorum" ("internal dekorum") og påholdenhet ("parsimony").

Det internale dekorum er et krav om at det verk som analyseres skal fremstå som et enhetlig hele – analysen skal ideelt sett få alt i verket til å falle på plass. Jo mer konsistent analysen får verket til å tre

frem, desto bedre eller mer vitenskapelig gyldig er analysen. Den kritiske nødvendigheten berører forskningens bruk av kunstekstern viten. Ikke alt vi vet om 1400-tallet er relevant å trekke inn i analysen av Piero della Francescas *Kristi dåp*. Idealet er at man ikke aktiviserer mer informasjon enn det som er påkrevet for å kaste lys over forskningsobjektet som visuelt fenomen. En analogi til matematikken kan illustrere dette: her er den enkleste måten å gjennomføre et matematisk bevis på gjerne regnet for den beste. Det eksternale dekorum eller den historiske legitimiteten har med forholdet til ytre, historiske fakta å gjøre. Her går kravet til vitenskapelighet ut på at man ikke må lese noe inn i forskningsobjektet og dets omgivelser som "ikke er der".¹ En analyse som strider mot historiske fakta, kan ikke gjøre krav på almen gyldighet. Det er på dette punktet Baxandall etter min mening står overfor de største problemene. Et par eksempler kan antyde hvorfor.

Van Gogh skriver i et brev til broren Theo i 1888 om et maleri han holder på med:

Mine øyne er stadig overanstrengte, men endelig har jeg en ny idé i mitt hode... Denne gang er det simpelthen mitt soveværelse, fargen alene må klare den, ved å gi tingene en mere opphøyet stil ved forenkling, skulle det lede tankene hen på hvile og søvn i alminnelighet. Med andre ord skal synet av bildet gi hodet eller snarere fantasien ro...Veggene er lysfiolette, gulvflisene røde... dørene grønne, det er det hele. Det er ingenting i værelset og skoddene er lukket. Møblenes kantethet skulle også uttrykke den uforstyrrede hvile...²

De fleste av oss vil nok ha problemer med å fastholde denne beskrivelsen som en beskrivelse av maleriet *Soveværelset i Arles* fra 1888. Det er vi da heller ikke nødt til ifølge Baxandall. Det visuelle objektet selv har prioritet i forhold til alt annet, inklusive intensjonserklæringer. Slik er

¹ Michael Baxandall: *Patterns of Intention, On the Historical Explanation of Pictures*, s. 120.

² Også i et brev til Gauguin skriver Van Gogh at "Jeg ville uttrykke en absolutt ro med disse meget forskjellige nyanser". Begge sitatene er hentet fra Ernst H. Gombrich: "The Visual Image", *Scientific American*, Vol. 227, september 1972. Artikkelen er oversatt til dansk ved Lars Aagaard-Mogensen i *E.H. Gombrich. Kunst og billedsprog. Udvalgte Essays*, Kbh., Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1979. Sitatene finnes på s. 75-75 i denne boken.

vi stilt fritt til å analysere bildet under andre beskrivelser. Enkelte vil holde dette for en bedre beskrivelse av samme bilde:

Det er et harmonisk rom og allikevel er det noe som vekker uro. Det er et velbrukt rom, nesten nedslitt. I dette landlige, litt primitive rom lyser imidlertid det røde i filten som blod, og den røde filten og de lyse laken kan assosieres med et syke-rom. Det er et rom preget av et menneske rikt på opplevelser, kraftfullt og fargesterkt. Det er et ladet rom. Det rommer sterke latente krefter selv om de er under kontroll. Det gule rommets metning, ladningen, sprenger ikke harmonien – men likefullt, det finnes også uro. Det grønne vinduet bryter inn i rommet, de lysgule billedrammene og passpartoutene synes å begi seg ut på drift. Møblene står sikkert og litt tungt, bondske i karakteren, men rommets "feilaktige" perspektiv bryter i en viss grad harmonien og balansen. Det hjelper ikke hvor tunge og stadige møblene er om hele rommet begynner å bevege seg. (...) Vincents rom i Arles var hans univers, det begrensede rom hvor han utkjempet sine sjelsstrider. Det uttrykker som alltid i Vincent van Goghs kunst hans egen sinnstemning, hans uro, hans forskytninger i sinnet, hans samtidige opplevelser av harmoni og brist, hans veksling mellom tilstander av ro og fred, av storm og revolusjon. Alt dette finnes innbakt i hans kunstverk og fremfor alt i tegningen, de energiske, intensive strekene med penselen.¹

Kan denne siste beskrivelsen tilskrives vitenskapelighet ut fra kravet om historisk legitimitet? Vi kan besvare spørsmålet med et ubetinget ja. I likhet med Van Goghs egen beskrivelse, befinner den seg innenfor et "ekspressivitetsparadigme" med solid kildekritisk belegg. Den som skal ivareta historisiteten i maleriet *Soveværelse i Arles* kan vanskelig unngå å plassere intensjonaliteten i ønsket om å gi en eller annen indre erfaring ytre form. Både Van Goghs øvrige bilder og den historiske kunnskapen vi har om hans samtid bekrefter det. Forholdet blir imidlertid langt mer problematisk når vi står overfor Kasimir Malevich' *Sort firkant* fra 1915.

I Malevich' bilde er en sort firkant plassert parallelt med billedplanet, slik at spenningen mellom den hvite og sorte flaten er redusert til det minimale. Det sorte dekker størsteparten av billedflaten, og

¹ Katalogforord til Van Gogh-utstilling, Malmø Konsthall, 6.6–10.8 1975, s. 7–8.

blir med sin dominerende form det sentrale i vår visuelle opplevelse av maleriet. Vi kan tenke oss ulike måter å håndtere bildet på; ulike beskrivelser med spor av forskjellige intensjonale mønstre. Man kan f.eks. beskrive bildet som uttrykk for en rent visuell, formal interesse. Vi kan formulere intensjonen slik: Hvordan gjøre bilder med så få virkemidler som en sort og en hvit flate til interessante estetiske objekter? I lys av denne beskrivelsen fremstår *Sort firkant* som et av de første non-figurative maleriene i vårt århundre.

Vi kan også tenke oss Malevich' maleri som det første eksemplet på *minimal art*. Ved å avskrive enhver referanse til virkeligheten og til det tradisjonelle kunstbegrepet, ønsker man her å gi kunstobjektet en ny ontologisk status som rent og skjært *objekt*. Donald Judd forsøker dette gjennom sine serier av identiske former fra 1960-tallet. Objektene fremstår som elementer i en uendelig rekke som ikke lar seg fange inn i et enhetlig hele som den tradisjonelle kunsten. Alle referanser til noe utenfor objektet selv er dessuten tonet ned til det minimale. Slik også i Malevich' bilde. Fraværet av billedrammen distanserer maleriet fra kunsttradisjonen, og tomheten – mangelen på virkelighetsreferanse – gir det en annen status enn det å være bilde *av* noe. Det fremstår som en egenartet form: *formobjekt*.

Men hva så det intellektuelle og kunstneriske miljøet rundt Malevich i *Sort firkant*? De historiske kildene tyder på at samtiden langt på vei kjente seg igjen i kunstnerens egen beskrivelse av bildet. Han skriver bl.a. dette til en av sine kritikervenner:

Når dagen nærmer seg slutten, er der fremdeles et tema som vedrører den suprematistiske firkantetheten (mer nøyaktig, firkanten). Det er verd å dvele ved spørsmålet om hva det er og hva det inneholder. Ingen har brukt noen tanker på det. Også jeg stirrer inn i dets mystiske svarte rom – et som er i ferd med å bli den nye Suprematistiske verdens nye ansikt, dets ytre tilsynekomst og dets ånd. Du finner kanskje mine ideer vel dristige. Og, nei. Jeg ser i det hva folk en gang så i Guds ansikt. Helé naturen har skapt Hans ansikt i menneskets bilde. Hvis en eller annen gråhåret vismann skulle trenge

gjennom den mystiske sorte firkanten, da ville han sannsynligvis se det samme som jeg gjør.¹

For Malevich som for flere av hans kollegaer i det russiske *avant-garde*-miljøet mellom 1910 og 1920, var forestillingen om en oversanselig, åndelig verden sentral i den maleriske praksis. Det var derfor ikke det rent formale, men en ekstatisk opplevelse av kosmos Malevich hevdet å ha gitt form i sin sorte firkant på hvit bunn. Derfor sammenlignet han også maleriet med ikonen, tradisjonens bilde av det guddommelige. I andre bilder kan vi sågar dra kjensel på korsets form i de rektangulære feltenes plassering på billedflaten. Den sakrale intensjonen lar seg dessuten lese ut av maleriets opprinnelige fysiske kontekst i utstillingssalen anno 1915. Her var *Sort firkant på sort grunn* hengt opp på tvers over et hjørne, dvs. i samme posisjon som ikonen i de russiske hjemms andaktshjørne.

I motsetning til hva tilfellet var med Van Goghs *Soveværelse i Arles*, er det vanskelig å se noen vei fra vår egen beskrivelse og over til Malevich og hans samtid. Det foreligger snarere et brudd mellom det som rettmessig kan kalles en historisk rekonstruksjon og bildet som en del av vår nåtidige, visuelle erfaring. Hverken i beskrivelsen av bildet som et non-figurativt maleri eller som minimalistisk objekt gjorde vi bruk av den historiske kunnskapen vi har om verkets opprinnelseskontekst. I så måte minner vår analyse av Malevich' bilde mer om en kunstkritisk diskurs enn en kunsthistorisk. Baxandall vil tilsynelatende oppheve dette skillet mellom de to diskursene, men han gir ikke noe endelig og fullgodt svar på hvordan det lar seg gjøre. Han gir bare vage holdepunkter i spørsmålet om hvor langt en beskrivelse kan løsrive seg fra historien og likevel tilskrives historisk legitimitet og dermed vitenskapelig gyldighet. Det nærmeste vi kommer et svar, er et ad hoc-argument for historisk kunnskap som fremheves i analysen av Piero della Francescas *Kristi dåp*. Her tilskrives historiske begreper som 1400-talls begrepet 'commensurazione' verdi som visuelt skjerpene middel. I kraft av sin fremmedhet tvinges vi til å se på andre måter enn de vante, og kan dermed få nye estetiske erfaringer.²

¹ W. Sherwin Simmons: *Kasimir Malevich's "Black Square" and the Genesis of Suprematism 1907-1915*, New York/London, Garland Publishing, Inc., 1981, s. 231-32.

Michael Baxandall: *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, s. 114-115.

Når Baxandall ikke er entydig på dette viktige punktet, så skyldes det uklarheter i hans kjernebegreper; begrepet om visualitet, og det underforståtte begrepet om historiske fakta som er innebygget i enhver forestilling om en historisk rekonstruksjon. Disse uklarhetene har sammenheng med enkelte "blinde punkter" i hans selvforståelse. I forsøket på å gripe historisiteten i det visuelle, gjør han bruk av uttrykk som "årsak" og "historisk forklaring". Dette er ikke nøytrale ord; de inngår i ulike utlegninger i den tradisjonelle vitenskapsfilosofiens vitenskapsidealene.¹

Det er idealer som ligger langt fra Baxandalls argumentative praksis. De innsikter han formidler gjennom sine analyseeksempler passer derimot godt inn i den vitenskapsfilosofiske tradisjonen fra Ludwig Wittgenstein.² Oppfatningen av forholdet mellom språk og virkelighet som et indre konstitutivt forhold; anti-essensialismen og kritikken av teoriens rolle i humanistiske disipliner, er alle sentrale innslag her. Dette vitenskapsidealet har minimalismens posisjon i vitenskapsfilosofien. Baxandalls tekst må derfor sies å være full av "sprekker"; den oppviser stadig ord som signaliserer noe annet enn det som formidles gjennom det kunsthistoriske arbeidet. Skal vi komme videre i forståelsen av kunsthistoriens mål og midler, må vi derfor ta begreper som 'visualitet' og 'historisk faktum' opp til fornyet studium. Og inntil så skjer, kan vi jo spekulere på hva vi skal gjøre med de mange bildene som har mørknet i tidens løp, og kanskje gjennomgått en omfattende restaurering. I hvilken forstand kan vi ifølge Baxandall forholde oss historisk til forskningsobjekter der historien selv har utslettet sine visuelle spor?

¹ En av dem Baxandall åpenbart er inspirert av er vitenskapsfilosofen Karl R. Popper. Bak Baxandalls beskrivelse av enkeltverket som et "svar" på et problem som forskeren kan rekonstruere, aner vi Poppers begrep om situasjonens logikk. Se Karl R. Poppers artikkel "On the Theory of the Objective Mind", *Objective Knowledge. An Evolutionary Approach*, Oxford, 1971, s. 153–190. Poppers innflytelse på Baxandall er omtalt i Kjell S. Johannessen: "Estetisk viten, vitenskapelighet og historisitet", i boken *Estetikk og historisitet*, red. Siri Meyer, Bergen 1990. Den kan erverves ved å henvende seg til Norges almenvitenskapelige forskningsråd, Sandakerveien 99, 0483, Oslo 4. I denne boken diskuteres også andre aspekter av historisiteten og den estetiske erfaring enn de Baxandall tar opp i sin bok.

² Se Kjell S. Johannessen, *Tradisjoner og skoler i moderne vitenskapsfilosofi*, Bergen, Sigma Forlag A/S, 1985, kap. IV.