

Göran Sörbom

OM "VÄLGRUNDAT UTBYTE"

I skriften *Patterns of Intention: On the historical explanation of pictures*¹ deklarerar Michael Baxandall inledningsvis², att bokens undertitel ("den historiska förklaringen av bilder") tydligt anger bokens huvudsakliga undersökningsobjekt medan titeln är en flerbottnad vits. Men, skriver han, det passar honom bättre att använda termen "härledande kritik" ("inferential criticism") för att beteckna det han kommer att diskutera i boken, förmodligen därför att denna term bättre antyder det nödvändiga elementet av val och värdering i den aktivitet han vill diskutera. Han beskriver denna aktivitet på följande sätt³:

So what this book is primarily concerned with is criticism, which I take in the unclassical sense of thinking and saying about particular pictures things apt to sharpen our legitimate satisfactions in them. And it is concerned with just one element in criticism, the cause-inferring strain inherent in our thinking about pictures as about other things.

Det är en elegant formulering som emellertid, på ett för Baxandall karakteristiskt sätt, ställer oss inför problem vid en närmare granskning och kanske också vid försök till översättning av nyckelorden. Vad menar Baxandall med "unclassical sense" och hur skall vi förstå och ge en rättvisande översättning av "legitimate satisfactions"? Genom att kalla sin karakterisering av den (konst)-

¹ M. Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press 1985.

² *Ibid.*, v.

³ *Ibid.*, vii-viii.

kritiska verksamheten "unclassical" vill han kanske markera att hans uppfattning avviker från den traditionella förståelsen av kritikens väsen och funktioner. Jag tror också att han har fog för en sådan hållning: det lilla han skriver om den (konst)kritiska verksamhetens meningsfullhet avviker från många traditionella ståndpunkter.

Det är svårt att hitta några svenska ord som adekvat fångar in vad de engelska orden "legitimate satisfactions" uttrycker. Men det är förmodligen inte bara det faktum att svenska och engelska språken inte täcker varandra helt som gör det svårt att hitta en god motsvarighet till "legitimate satisfactions". En engelskspråkig läsare har troligen också bekymmer med att riktigt göra reda för sig vad Baxandall avser. Det tillhör Baxandalls språkliga strategi att föra in nya termer för att frigöra det egna resonemanget från filosofiska traditioner och diskussioner han inte vill ge sig i kast med.

Följande uppställning demonstrerar vad man kan hitta i lexika:

<i>legitimate</i>	<i>satisfaction</i>
laglig	tillfredsställelse
äka (om börd)	belåtenhet
rättmätig	ersättning
befogad	gottgörelse
välgrundad	upprättelse (g. duell el. ursäkt)

I det följande kommer jag att använda orden "välgrundat utbyte" för att översätta "legitimate satisfactions" i ett försök att göra klart vad det är för slags skeenden Baxandall avser med dessa ord. Baxandall själv gör detta i ringa utsträckning eftersom det han vill beskriva, nämligen det orsakshärledande skiktet ("the cause-inferring strain") i vårt språkliga möte med bilder, är ett annat område än den välgrundade motivationen för verksamheten.

Ordet "utbyte" ("satisfaction") markerar egentligen inte mycket mer än att det vi får ut av kontakten med bilden är något positivt. Det är en relationsbestämning: den möda vi lägger ned på att se bilden vägs mer än väl upp av det vi får ut av kontakten med den. När vi ser på målningar, läser romaner, går på teatern eller operan etc., så vill vi ha någonting tillbaka, ett utbyte för det arbete vi lägger ned på verksamheten. Det säger inte något om vad för form eller innehåll upplevelsen har, något om dess kvantitativa eller kvalitativa egenskaper.

Det är möjligt, att Baxandall använder termen "välgrundat utbyte" i stället för den närliggande och vanliga termen "estetisk upplevelse" för att undvika den utomordentligt stora och komplicerade diskussion som förts om den estetiska upplevelsens vara och uttrycksformer. Genom att föra in en ny och fräsch term slipper han ifrån den förvirring och förlamning som följt på en

mycket lång diskussion. Därigenom blir det lättare för honom att lägga problemet åt sidan, vilket han också gör; det är inte mycket han har att säga om den estetiska upplevelsen eller om det välgrundade utbytet.

Frågan är emellertid om det är möjligt för honom att helt negligera problemet med det välgrundade utbytets karaktär för att i stället koncentrera resonemangen kring den orsakshärledande kritiken. Det verkar som om han förutsatte, att det verbala och begreppsliga spel han är intresserad av skulle kunna beskrivas och diskuteras oavsett vad vi låter "välgrundat utbyte" stå för, att det inte skulle finnas någon betydelsefull relation mellan välgrundade utbyten, som är handlingskedjans slutpunkt, och en del av vägen dit, som är den härledande kritikens handlande. Eller åtminstone: man kan diskutera den härledande kritikens utformning och sätt att verka utan att ta hänsyn till det välgrundade utbytets karaktär.

Det finns emellertid en viktig hake i hans resonemang, nämligen den att gestaltningen av den orsakshärledande kritikens diskurser är beroende av det man avser att uppnå med dem och i vilka situationer de förekommer. Baxandall skriver själv: "The function of all this inferred intentional matter is to interact ostensibly with the picture. It is quite vapid on its own."⁴ Den kritiska textens ostensivitet är väsentlig för Baxandall. Dess funktion är, som han säger, att "skärpa vår perception av bilder"⁵ d.v.s. att öka vårt utbyte av kontakten med bilden genom att göra perceptionen av den bättre, mera kvalificerad eller hur man vill uttrycka saken. Baxandall skriver: "We are interested in the intention of pictures and painters as a means to a sharper perception of pictures, for us."⁶ Självklart finns det, menar Baxandall, också andra vägar till skarpare varseblivning i kontakten med konstverk än den orsakshärledande argumentationen, t.ex., formanalys. Men slutmålet för all konstkritik är den skärpta eller förhöjda perceptionen. Måttet på om konstkritiken varit framgångsrik eller inte är hur den faktiskt bidragit till förbättrandet av konstupplevelsen i de enskilda fallen och på sikt.

Det förefaller som om det i en sådan situation inte är möjligt att helt lämna åt sidan vad ett välgrundat utbyte kan innehålla. Det går säkert, och är säkert bra för diskussionen av det orsakshärledande skiktet i vårt språkliga möte med bilder, att hålla denna del av resonemanget i bakgrunden men inte så till den grad att man glömmer den betydelse målet för den konstkritiska verksamheten har för den faktiska utformningen av konstkritiken i de enskilda fallen.

⁴ Ibid., s.116.

⁵ Ibid., s.109.

⁶ Ibid.

Att påverka och skärpa varseblivningen.

Baxandall ser således utbytet i kontakten med bilder som en skärpt eller förhöjd varseblivning. Det är inte heller likgiltigt hur denna kontakt gestaltar sig. Det är i regel inget vi lämnar åt slumpen och godtycket. Bl.a. vet vi av erfarenhet att sådana kontakter kan vara kvalitativt bättre och sämre och att dessa kvalitetsskillnader i viss utsträckning är påverkbara. När vi ser och hör något kan vår varseblivning variera både i fråga om intensitet, innehåll och skärpa. Varseblivningen är inte mekanisk och passiv, som man ofta föreställde sig under äldre tider, utan dynamisk och aktiv. Vidare vet vi att vi kan säga, skriva och på andra sätt göra saker som inverkar på varseblivningen. Vi har en möjlighet att inom vissa gränser påverka och styra vad och hur vi ser och hör. Det innebär, att för den som utformar ett stycke härledande kritik måste denna funktion bestämma vad han eller hon säger eller skriver. Därför måste kritikern också ta hänsyn till vem han eller hon talar eller skriver till. Ur lyssnarens och läsarens perspektiv bedöms den kritiska texten som god eller dålig bl.a. med utgångspunkt från om den uppfyller denna funktion. Samma text kan således i detta avseende vara bra för en person men inte för en annan och bra för en person vid en tidpunkt men inte vid en annan.

I den estetiska upplevelsen eller i det förhöjda perceptuella utbytet satsar vi, enligt en tradition, mer kraft och energi på själva seendet eller lyssnandet för att just ta vara på dess möjligheter till större intensitet i förloppet, till ett vidare och rikare innehåll och till större skärpa och tydlighet i det sedda eller hörda än vad som i regel sker på den perceptuella "vardagsnivån". Att frilägga och framhäva denna möjlighet till förhöjda perceptuella erfarenheter och se detta som ett värde i sig är en varseblivningstradition eller en perceptuell praxis som etablerades på 1700-talet och som sedan dess utvecklats i en lång rad förändringar och metamorfoser. Självklart hade man också före 1700-talet utnyttjat möjligheterna till förhöjd perception. Men detta gjordes då alltid med något icke-konstnärligt mål i sikte: underhållning, religiös andakt, politisk propaganda etc. 1700-talet såg själva den perpetuella processen som ett egenvärde och skapade ett eget socialt rum för ett sådant spel med sinnlighetens högre former, syn och hörsel. Låt oss kalla denna varseblivningstradition för den stora estetiska eller konstnärliga varseblivningstraditionen för att skilja den från andra traditioner.

Baxandall hävdar⁷, att hans text inte går in på frågan om vad som är konst och vad som inte är det och inte heller vad det är som gör att ett konstverk är bättre än ett annat. Det är inte heller något som behövs för hans argumentering och det är säkert förnuftigt att hålla dessa komplexa diskussioner utanför. Men man kan samtidigt påpeka att under en viss tid betraktades just denna förmåga

⁷ Ibid., viii.

hos företeelser att bidra till och främja en förhöjd varseblivning som en nödvändig förutsättning för att de skulle kallas konstverk och måttet på deras framgång var just hur de omedelbart och på sikt påverkar perceptionen. Här stod man också på klassisk mark. Pseudo-Longinus hävdade⁸: "Som generell regel: betrakta det som stort och äkta som i alla tider kan förnöja alla." Och Hume hade en snarlik uppfattning när han skrev om de allmänna reglerna för konstnärlig komposition⁹: "Inte heller uppstår de ur något annat än ur allmänna iakttagelser av vad som alltid har visat sig ge lust i alla länder och i alla åldrar."

I den traditionella estetiken talade man ofta om ett undertryckande av de "egenintressen" individer har i sitt seende och lyssnande för att låta varseblivningen själv framträda. Varseblivningens form, förlopp, innehåll och intensitet är i vissa avseenden, ansåg man, beroende av sådant som är av vikt för individens existens. Ibland är vi vaksamma ibland inte, ibland måste vi rikta oss mot något särskilt ibland endast "ta in ett allmänt brus", ibland uppmärksamma den sinnliga ytans kvaliteter, ibland söka efter orsaker, innebörder och avsikter bakom det vi ser och hör. Varseblivningen är både formbar i fråga om riktning och intensitet och påverkbar i fråga om innehåll och denna påverkan kan ske genom tal, skrift och handlande. Att perceptuellt upptäcka, uppmärksamma och dröja vid former, egenskaper, innebörder hos och orsaker till företeelser etc. kan påverka varseblivningens innehåll, inriktning och intensitet.

Väsentligt i detta sammanhang är, i ett större historiskt perspektiv, förändringarna i fråga om synen på varseblivningen och vår möjlighet att dela varseblivning, d.v.s. att kunna ha samma eller likartade varseblivningar. Under en mycket lång tid föreställde man sig att varseblivningen var passiv och mekanisk. Under förutsättning av en normalt fungerande sinnesutrustning så har människor möjlighet till samma varseblivningar. Detta grundade sig på föreställningen om varseblivningens natur som uttrycktes i en metafor om tryck: världen omkring oss trycker sin form via sinnesorganen på medvetandet. I denna process är själen passiv och enbart mottagande av den varseblivna företeelsens materiella form. En konsekvens av detta synsätt är, att människor faktiskt kan ha samma varseblivning. Om t.ex. en person ser på en målning från en viss punkt i viss belysning etc. och en annan person sedan står på samma punkt med samma belysning etc. så är de utsatta för samma tryck d.v.s. de ser samma målning vilket är det samma som att de har samma var-

⁸ Kap. 7. Svensk översättning av Jan Stolpe i *Aristoteles om diktkonsten jämte den anonyma skriften om den stora stilen*. Stockholm: Natur och kultur 1961, s.98.

⁹ Essän "Om måttstocken för smak" i svensk översättning av Teddy Brunius i *David Hume Liv, tragedi och smak*. Uppsala: Bokgilletts förlag 1962, s.30.

seblivning av den. När kritiken av denna uppfattning växte sig stark under 1600- och 1700-talen kom man att betona det individuella i varseblivningen. Varseblivningen är, ansåg man, engångig och individuell och vi har inga möjligheter att veta hur andra människors varseblivning gestaltar sig och vad den innehåller. Men trots detta sökte man efter möjligheter att förklara den intuitiva erfarenheten att det faktiskt är möjligt att ha samma varseblivningar och upplevelser.

I en kritisk diskussion om överdriven konstvetenskaplig terminologi och i hans mening överdrivna tolkningar, vilka han kallar "high iconology", skriver Baxandall följande¹⁰: "Inferential criticism reduces that apparatus to the heuristic convenience it is, and restores the authority of common visual experience of a pictorial order. It is conversable and democratic." Baxandall tycks förutsätta, att det finns möjligheter till en "gemensam visuell upplevelse" som alla (åtminstone något bildade och intresserade?) människor kan ha tillgång till. Baxandall uttalar sig inte om beskaffenheten av denna gemensamma grund. Kanske menar han att denna form av gemenskap finns given för alla människor, eller för alla dem som har förmåga och möjlighet att rensa bort det som är onödigt ur upplevelsen, t.ex. den "höga ikonologins" excesser. Detta likar Kants argumentation för att alla människor är i grunden lika; om man tar bort alla former av egenintresse i den perceptuella processen, så träder vi, trots upplevelsens helt subjektiva karaktär, in i en perceptuell gemenskap. Med ett sådant synsätt skulle det välgrundade perceptuella utbytet vara tillvaratagandet av den i alla människor inneboende möjligheten till frigjord estetisk erfarenhet.

Välgrundat utbyte som delaktighet i en varseblivningstradition

Det är emellertid möjligt att se detta på ett annat sätt, vilket minst lika väl passar samman med Baxandalls övriga resonemang. Den konstkritiska verksamheten skall inte skärpa den perceptuella processen genom att skala bort det som är onödigt och därigenom nå fram till en perceptuell allmän grund utan skall i första hand hjälpa till att bygga upp den gemensamma grund vi behöver för att kunna dela estetiska upplevelser.

Vi har, som påpekats ovan, vissa möjligheter att rikta, forma och påverka varseblivningen. Men detta är inte något vi bara gör i de enskilda fallen, t.ex. när vi går på gatan eller när vi har en bild framför oss. Vi kan också förbereda oss på olika sätt. Varseblivningen är inte bara beroende av situationen och individens strävan i den situationen utan också av erfarenheter, kunskaper, minnen, känsloreaktioner etc. Man kan aktivt bygga upp en fond av sådana förutsättningar för att senare "använda" dem i situationer av bildseende. Det

¹⁰ Baxandall, s.137.

är självklart möjligt att i väsentliga drag ge personer samma förberedande erfarenheter, kunskaper etc. Denna möjlighet är grunder för att utveckla varseblivningstraditioner, sätt att se och höra som vi har tillsammans med andra. Detta är något annat än Kants reduktion av egenintressen för att frigöra en gemensam perceptuell grund. Det är ett aktivt byggnad av en perceptuell beredskap.

Ett välgrundat utbyte kan således ses inte som vilket positivt perceptuellt beaktande av objekt som helst, utan ett sådant beaktande som bygger på en tradition att rikta och forma och artikulera perceptuella processer. Det välgrundade utbytet är kollektivt i den meningen att det delas av dem som "anslutit" sig till traditionen. Den är också kollektiv i den meningen att grunden för att kunna dela upplevelsen ligger i en gemensam erfarenhet som bidrar till utformningen av upplevelsen. Välgrundade utbyten i denna mening är visserligen engångiga och individuella och beroende av individens egen erfarenhet och tillstånd. Men detta får inte skylas att den perceptuella grunden inte i alla delar är unik för individen utan att han och hon delar perceptuella förutsättningar med andra människor. Vidare är det, återigen, viktigt att observera att denna grund för upplevelsen i viss utsträckning är påverkbar och kontrollerbar i sin uppbyggnad. Det går att i stycken forma förutsättningarna och därmed de enskilda upplevelsorna så, att de approximerar andra människors faktiska upplevelser. Det är i detta fält den konstkritiska verksamheten enligt Baxandall har sin grundläggande funktion: den bidrar genom sin särskilda form av argumentation till en skärpning och förhöjning av perceptionen av enskilda objekt.

En konsekvens av uppfattningen att det välgrundade utbytet är förankrat i en perceptuell praxis är att det inte finns ett och endast ett riktigt välgrundat utbyte inför ett och samma objekt. Man kan t.ex. hävda, att det välgrundade utbyte munkarna hade inför Fra Angelicos andaktsbilder i San Marco-klostret i Florens är annorlunda än det välgrundade utbyte vi som sentida besökare av klostret har. Men det är inte bara så att de är olika; de kan, om det överhuvud är möjligt och meningsfullt att jämföra dem, vara olika men lika välgrundade.

Ett annat exempel: meningsutbytet mellan innehållsetetiken och formalestetiken under 1800-talet kan ses som en dragkamp mellan två olika traditioner som utbildat var för sig skilda föreställningar om vad ett välgrundat utbyte av konstverk bör innehålla. De språkliga strategierna blir därför väsentligen olika. Innehållsetetiker för fram sådana teorier, kunskaper, utpekanden och jämförelser som framhäver de upplevelser av innehållskonstverket kan vara bärare av medan en formalestetiker centrerar sitt språkande kring att framhäva de egenskaper och värden som ligger i konstverkets själva gestaltning.

Delad varseblivning ett grundläggande värde

Det är klart, att man inte alltid behöver sträva efter ett välgrundat utbyte i denna betydelse av att ansluta sig till en varseblivningstradition. Det står var och en fritt att få det perceptuella utbyte han eller hon vill eller har behov av i enskilda situationer. Men samtidigt finns det välgrundade utbytet som en möjlighet att stiga ur denna subjektivitet och ta del av ett annat grundläggande värde, nämligen möjligheten att, åtminstone i viss utsträckning, kunna ha denna upplevelse gemensam med andra.

En grundförutsättning för resonemanget, som Baxandall inte diskuterar, är uppfattningen att det ligger ett värde i att dela estetisk/perceptuell erfarenhet. Utan att närmare gå in på temat hävdar dock Baxandall¹¹: "I shall claim inferential criticism is not only rational but sociable." Han talar också om den härledande kritiken som "conversable" och "democratic" men utan att ge sig in på några förklaringar av varför den härledande kritikens sociala och demokratiska karaktär består.

Det välgrundade utbytet är enskilt och individuellt eftersom den utgörs av den enskilde individens kontakt med särskilda konstverk. Detta hindrar emellertid inte att välgrundade utbyten samtidigt är sociala till sin natur eftersom möjligheten att få välgrundade utbyten av konst är något som utvecklas i samspel med andra. Min upplevelse av en viss bestämd målning vid ett visst tillfälle är engångig och enskild men är till sitt uttryckande också bestämd av förutsättningar som till en del är möjliga att påverka och förändra och dela med andra.

Det är väsentligt att göra en distinktion mellan det värde som ligger i erfarenheten själv och som ligger i att dela erfarenheten. Det är inte bara så att vi strävar efter estetiska erfarenheter och upplevelser för deras egen skull, därför att den enskilda upplevelsen har ett egenvärde. Det är också så, att vi ibland vill dela estetiska erfarenheter och upplevelser, särskilt sådana som vi värdesätter högt. En del av det vi kallar att delta i ett samhälles kulturliv är just att gå in i en erfarenhets- och upplevelsegemenskap vad gäller estetiska erfarenheter och upplevelser. Det kanske också bör påpekas, att denna sträva till erfarenhets- och upplevelsegemenskap inte endast riktas mot vår närmaste omgivning. Det är naturligtvis ett primärt kulturellt och socialt intresse att ha en sådan gemenskap. Men samtidigt kan vi ibland sträva efter att vidga kretsen för vår gemenskap utöver den närmaste sfären. Inte minst är det viktigt att göra detta över tid; att vidga vår gemenskap till tidigare generationer. Naturligtvis är det omöjligt att uppnå en så tät och överensstämmande gemenskap som vi (ibland) kan få med vår närmast omgivning i nuögonblicket. Det hindrar emellertid inte att vi i viss utsträckning kan sätta oss in i andra

¹¹ Ibid.

tiders och andra kulturers bilder för att därigenom uppnå en partiell erfarenhets- och upplevelsegemenskap. Eller vi beger oss in i och konfronteras med andra sätt att uppfatta och uppleva som kontrast till vårt eget sätt att uppfatta och uppleva och därmed se avstånd och närhet som belyser vår egen plats och situation.

En sida av denna erfarenhets- och upplevelsegemenskap, som Leo Tolstoj med kraft har utvecklat i sin skrift *What is Art?*, är behovet av att gemenskapen är ärlig och verklig d.v.s. att den verkligen är delad. Om vi etablerar en erfarenhets- och upplevelsegemenskap med någon och det senare visar sig att han eller hon inte ställer upp på denna gemenskap utan bara spelar överensstämmelse, så känner vi oss vanligen lurade och besvikna.

Det hänger i sin tur ihop med att de erfarenheter och upplevelser vi prioriterar i våra kontakter med konstverk är sådana som vi värderar högt. Vi har en tendens att betrakta de känslor och upplevelser, som vi förväntar oss i kontakten med konstverk, skall vara stora och väsentliga för oss. Det bär emot att kalla bilder som har enkla, små och futtiga erfarenheter att erbjuda för konstverk; visserligen kan vi av konventionella skäl också kalla sådant för konst, nämligen om det är en vana i en viss grupp, som vi underordnar oss, att använda språket så, men det är vanligt att då göra en åtskillnad mellan god och dålig konst just efter den ovan angivna linjen.

Också detta kan gälla över tid. I upprättandet av en erfarenhets- och upplevelsegemenskap med t.ex. florentinsk renässans via Fra Angelicos målningar ligger det ett värde i att vi genom jämförelser och påpekanden upptäcker likheter och skillnader i våra sätt att förhålla oss till givna bilder. Vi kan naturligtvis bara se och uppleva Fra Angelicos bilder på våra egna villkor. Men samtidigt ser vi det som ett värde att också gå andra tider och grupper till mötes genom att sätta oss in i de estetiska/perceptuella förutsättningar som gällde för dem. Det är, som Baxandall påpekar i bokens fjärde kapitel, som han kallar "Truth and other cultures", en väg som inte kan leda oss fram till en fullständig delaktighet men som vi ofta ändå tycker ger oss ett utbyte.

Baxandall skiljer mellan deltagarens förståelse och betraktarens förståelse¹²: "Deltagaren förstår och känner sin kultur med en omedelbarhet och direktet som betraktaren inte delar... Deltagaren rör sig med lätthet, finkänslighet och skapande flexibilitet inom sin kulturs regler." Betraktaren måste iakttä och formulera dessa regler och kulturella förutsättningar i sin hantering av dem. Men betraktaren har å andra sidan möjligheter att göra jämförelser och överblickar som deltagaren inte kan göra. Målet är inte heller att uppnå status av att vara deltagare i andra tider och kulturer utan att som betraktare med våra möjligheter till jämförelse och överblick låta andra kulturer och tider fram-

¹² Ibid., s.109-110.

träda med sin egenart, vilket ger oss åtminstone en partiell delaktighet av andras erfarenhet.

Den härledande kritiken eller den historiska förklaringen av bilder kan då sägas innehålla en granskning av den evidens vi har kvar rörande vad som byggde upp den visuella erfarenheten för t.ex. Fra Angelico och hans florentinska samtida. Därigenom kan vi försöka undvika att vår erfarenhets- och upplevelsegemenskap med Fra Angelicos Florens sker enbart på våra egna villkor och förutsättningar. Vi strävar efter en komplex och subtil kontakt och ett spel mellan vårt sätt att se och förstå 1400-talets florentinska bilder och deras eget sätt att se och använda dem. Att göra så uppfattas ofta som ett berikande av erfarenheten och upplevelsen. Liksom vi ofta visar människor vi möter i vår omgivning respekt genom att ta deras kontaktsträvanden på allvar, så bör vi åtminstone ibland visa äldre tider respekt genom att ta deras etablerade varseblivningstraditioner och -innehåll på allvar när vi ser på deras bilder. Om inte annat, kan det ge ett gott utbyte att "lyssna" till äldre tider och andra kulturer. En kärna i de estetiska vetenskaperna är att värna om dessa kontaktmöjligheter.

Den estetiska argumentationens form

Om man godtar denna beskrivning av den konstkritiska diskursen, nämligen att den är inriktad på att påverka den perceptuella erfarenheten och upplevelsen av bilder och etablera och bygga upp en varseblivningstradition, så finner man att den har en egen form som skiljer den från annan argumentation. Baxandall kallar detta att den konstkritiska argumentationen är ostensiv. Vid ett tidigare möte har jag kallat detta sätt att använda språket för deiktisk argumentation för att skilja det från andra former av argumentation. Grundläggande för denna argumentationsform är att den inte drar slutledningar om enskilda företeelser från iakttagelser och antagna lagbundenheter. Den gör därmed inte några förutsägelser om de företeelser argumentationen gäller. Baxandall skriver¹³: "In short, the strict predictive pattern does not offer the means of validation we need for our complex and particular explanations of pictures. We need something more oblique."

Den konstkritiska argumentationen är i stället i grunden en additiv och artikulerande verksamhet som lägger någonting till en redan befintlig uppfattning genom exemplifiering, utpekande och jämförelse. Detta kan hänga samman med att den estetiska erfarenheten inte kan beskrivas eller definieras; den måste ses och uppfattas i sin enskildhet. Att en bild är balanserad, dyster eller uppkäftig är något vi ser och uppfattar omedelbart och direkt. Men det

¹³ Ibid., s.118-119.

finns ingen väg att komma fram till en förutsägelse att bilden t.ex. är dyster genom att iakttä förekomsten av vissa nödvändiga och tillräckliga förutsättningar, som gör bilden dyster.

Däremot kan vi med språkets hjälp påverka vår upplevelse och erfarenhet av dylika egenskaper. Baxandall beskriver denna påverkningsprocess som ett ständigt pågående växelspel mellan ett perceptuellt beaktande av konkreta företeelser och deras egenskaper och de termer/begrepp vi använder för att beteckna dem. I detta spel fylls termen/begreppet med ett konkret innehåll och perceptionen av det enskilda objektet kan skärpas. Språk och seende är beroende av varandra. "(C)oncepts and object reciprocally sharpen each other" skriver Baxandall¹⁴ och somliga termer/begrepp kan endast ges ett innehåll genom en direkt förtrogenhet med enskilda objekt som bygger upp en konkret, sinnlig föreställning.

Baxandalls eget exempel är orden "firm design" använda om en målning av Piero della Francesca¹⁵. Förståelse och rätt användning av orden "firm design" kan man endast lära sig genom utpekande, jämförelse och ett matchande av orden mot målningar av Piero andra konstnärer.

Denna form av ackumulerad förtrogenhet är också en nödvändig förutsättning för den estetiska gemenskapsupplevelsen. Genom att gemensamt bygga upp en fond av kunskaper och erfarenheter kan vi förbättra våra förutsättningar att verkligen åstadkomma en erfarenhetsgemenskap. Det är också så som mycken undervisning i de estetiska ämnena går till. Det går bara bristfälligt, om det överhuvud taget är möjligt, att i abstrakta och generella termer beskriva vad som avses med att en bild har en fast komposition. Det är förmodligen också omöjligt att göra en sådan beskrivning utan att hänvisa till någon form av förtrogenhet med visuell erfarenhet. Genom en lång rad jämförelser mellan vad jag ser och upplever och hur andra pekar ut enskilda exempel av sådana bilder som har fast komposition och sådana som inte har det och de som har det mer eller mindre än andra, så skaffar jag mig en ackumulerad kunskap och erfarenhet av vad fast komposition i en bild vill säga. Denna ackumulerade erfarenhet ger sig emellertid omedelbart till känna i mitt fortsatta betraktande av bilder; det nu sedda adderas till den erfarenhet jag redan har och integreras med den.

Heinrich Wölfflins bok *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* är ett bra exempel på detta. I den introducerar Wölfflin sin berömda fem begreppspar i tandem med en serie bildpar bestående av ett objekt från renässansen och ett från barocken. Samtidigt som läsaren ser bilderna och läser texten växer en större förmåga att

¹⁴ Ibid., s.34.

¹⁵ Ibid., s.7-8.

se skillnaden mellan dessa båda perioder fram och begreppen får ett tydligare innehåll och större precision under läsningen. Hela hans metod bygger på att använda språket tillsammans med seende. Denna form av begreppsbyggnad kan förklara varför det är problematiskt att använda Wölfflins begreppspar på andra perioder och kulturer än västerlandets renässans och barock.

Det som håller samman den (estetiskt) kritiska argumentationen är, enligt Baxandalls uppfattning, dess mål att "skärpa perceptionen av individuella konstverk". Valet av exempel, utpekanden och jämförelser bör styras av detta mål. Baxandall menar, att den kritiska argumentationen inte bara beskriver (d.v.s. påstår att något är, har eller gör något, påståenden som alltså är sanna eller falska) konstverk och dess förutsättningar för att ge ett "faktaunderlag" utan gör det därför att de utpeka egenskaperna och förutsättningarna är intressanta, vilket är en uppmaning att uppmärksamma dem och integrera dem i varseblivningen. Hans exempel är: om man t.x. säger om en hund att den är stor, så säger man inte (om det rör sig om en estetiskt kritisk argumentation) detta för att öka vår kunskap utan för att göra betraktaren uppmärksam på denna egenskap hos hunden. I detta impliceras, att den som betraktar hunden kan få ett utbyte av att uppmärksamma hundens storlek. Den utpekade storleken är därmed inte en kvantitativ utan en kvalitativ estetisk egenskap hos hunden. Det är den upplevda storleken hos hunden argumentationen vill nå fram till; inte hundens faktiska mått.

Struktureringen av den estetiskt kritiska argumentationen sker således inte efter ett argumentationsmönster som bestäms av fakticitet och förutsägelse utan efter vilka utpekanden och jämförelser som ger ett gott eller välgrundat utbyte. Vad som är estetiskt sant eller falskt vägs inte mot hur företeelser faktiskt förhåller sig i kvantitativa avseenden och hur de förväntas uppträda utan hur de förhåller sig till ett välgrundat utbyte, till en etablerad varseblivningstradition. Det kan var den smakens måttstock Hume och andra har sökt, nämligen det paradoxala förhållandet att det estetiska omdömet trots sin subjektivitet kan vara giltigt för många och kommunicera erfarenhet. Att en sådan varseblivningstradition med sitt centrum bestående av ett välgrundat utbyte kan vara mångfacetterad, i många delar motstridig och i ständig förändring är en annan sak. Det väsentliga är möjligheten av meningsfullt utbyte av estetiska omdömen, att den konstkritiska argumentationen är rationell och social, som Baxandall hävdar¹⁶.

Den konstkritiska eller deiktiska argumentationsformen är också en väsentlig del av argumentationen inom de estetiska vetenskaperna. Det är en särpräglad argumentationsform som är mycket komplicerad och subtil och värd ett större

¹⁶ Ibid., s.137.

intresse än vad man hitintills visat den. De estetiska vetenskaperna skulle därför inte behöva snegla på andra vetenskapers, som man ofta föreställer sig, striktare argumentationsformer utan i stället försöka föra fram det säregna i den egna diskursen och ge den en fastare grund. Baxandalls bok är ett viktigt steg i den riktningen.

Kritikens nödvändighet för konsten

När konsten på 1700-talet frigjorde sig från tidigare beroenden och strävade efter egna former och ett eget innehåll kom den nya vetenskapen estetik att spela en nödvändig roll vid etablerandet av denna konstens autonomi. Vid den tiden hade estetikens tre urskiljbara men nödvändigt sammanhängande skikt: ett teoretiskt, ett historiskt och ett kritiskt skikt vilka alla bidrog till uppbyggnaden av den stora konstnärliga varseblivningstraditionen i ett samspel med det konstnärliga skapandet. Den hjälpte till att bygga upp den nya perceptuella/estetiska traditionen och erfarenheten.

Man kan jämföra denna situation med äldre tiders förutsättningar: då var bilder, texter, musikstycken etc. integrerade i andra icke-konstnärliga sammanhang och det var dessa sammanhang som bestämde hur de skulle uppfattas, förstås och användas. Det fanns t.ex. inget utvecklat konstkritiskt språk kring Fra Angelicos andaktsbilder på det sätt som det finns idag både kring dessa bilder och den moderna konsten. För att få sin tids bästa välgrundade utbyte av andaktsbilderna tillhandahöll den kristna tron och dogmen de adekvata förutsättningarna och riktlinjerna för bildens användning.

När konsten växte fram som en autonom företeelse var inte bilder, musikstycken, texter etc. längre integrerade delar av någon icke-estetisk institution utan tillhörde nu en egen värld med ett eget innehåll. Konsten slutade i stort att tjäna kyrkan, staten, fursten, den borgerliga organisationen etc. som föreskrev inom vilka ramar konstverken skulle förstås och användas. För att få tillträde till konstens nya, sköna värld krävdes ett deltagande i uppbyggandet och förändringen av den estetiska traditionen inom institutionen. Det blev i första hand den estetiska teorin, historien och kritiken i ett samspel med det konstnärliga skapandet som fick ansvaret för utvecklingen av den stora konstnärliga varseblivningstraditionen. Teorin, historien och kritiken är således inte bara "parasitiska" på konsten, som konstnärer gärna vill se saken, i den meningen att utan konst skulle dessa verksamheter inte existera. Estetiken har blivit konstituerande för konsten: utan en verksamhet den estetiska teorin, historien och kritiken står för i uppbyggandet av en estetisk varseblivningstradition och en fristående samhälls- eller kulturinstitution, som värnar om denna varseblivningstradition, skulle konsten i modern mening inte existera. Den konstnärliga verksamheten har ingått en symbios med estetisk teori,

historia och kritik på ett sätt som liknar den symbios den tidigare hade med kyrkans, statens furstens etc. aktiviteter. Utan bröllop ingen bröllopsmusik, utan kyrka inga kyrkliga bilder, utan furstar inga fursteförhärligande bildmakare, poeter, dansare, arkitekter etc. Men med konstvärldens framväxt skapas en helt ny tradition. De konstnärliga verksamheterna sluter sig samman med dem som studerar just deras verksamhet som ett värde i sig lösgjord från alla andra samhällsliga engagemang. Därför kan man fråga sig: vad vore konsten utan den estetiska teorin, historien och kritiken? Eller som Lorentz Dietrichson uttrycker det 1873:

... Att vetenskapen har att göra med konsten, är klart: hvad skulle vår tids konst vara utan en Winkelmann, en Lessing? Hvad vårt land utan en Thorild, en Ehrensvärd? Estetiken vill icke och skall icke och kan icke gifva konstnären regler för hans skapande, lika litet som den skall gifva publiken döda regler i händerna, enligt hvilka denna tror sig hafva rättighet att bedöma konstverk, men den skall på i konstnärens fotspår och tydliggöra det skönas väsende i det han skapat, och då gagnar vetenskapen både konstnärerna och allmänheten oändligt.
"Låt oss gå till Capitolium och tacka gudarne" - för Winkelmann och Ehrensvärd.¹⁷

Det jag här har sagt om välgrundat utbyte går i vissa delar emot vad Baxandall skriver eftersom han tänker sig en gemensam visuell grund utan kvalificering för varseblivningen. Men det sagda förefaller på ett djupare plan förenligt med Baxandalls huvudsakliga argumentation om den härledande kritikens sätt att vara och uppträda.

¹⁷ *Det skönas värld. Estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten.* Stockholm 1873, s. 4.