



NLA
Høgskolen

ALTERTAVLENS TEOLOGI
Visuell kommunikasjon i historiske albertavler

Marita Nyheim Monsen

Masteroppgave i kristendomskunnskap med spesialisering i
teologi

NLA Høgskolen, Bergen 2023

SAMMENDRAG

Med Daisy Louise Dixons *Alterpieces: Artworks as Shifting Speech Acts* som teoretisk rammeverk, kombinert med Panofskys ikonologiske metode, studerer jeg fire historiske altertavler. Dixon argumenterer for at kunstverk under noen omstendigheter kan utføre *talehandlinger*. Talehandlinger er noe vi forbinder med ting vi vanligvis gjør med ord, som for eksempel protestere og argumentere. Altertavlene som analyseres i denne oppgaven er historiske med opprinnelse fra modernismen (Crucifixion 1946, Graham Sutherland), middelalderen (Tabernakel med scener fra Kristi liv ca.1325, Pacino Di Buonaguida), renessansen (De syv sakramenter 1445-1450, Rogier van der Weyden) og reformasjonen (Weimar-altertavlen 1553-1555, Cranach den eldre og Cranach den yngre). Panofskys ikonologiske metode vil ha som formål å først, gjennom en pre-ikonologisk analyse, registrere elementer i bildet. Videre plasseres elementene, gjennom en ikonologisk analyse, inn i en historisk kontekst der man åpner opp for en forståelse av tiden bildet ble til i. Analysen gir grunnlag for en videre drøfting rundt talehandlinger i altertavlen og svarer til problemstillingens første del om *hvordan* bildet kommuniserer med betrakteren. Dixon argumenterer for at bildet både er aktivt i at det *gjør ting*, og fleksibelt i at hva kunstverket sier og gjør er påvirket av hvilken sammenheng det er satt inn i. Hun legger til grunn flere kriterier til en mulig talehandling, blant annet at talehandlinger som skal være virkningsfulle i non-verbale medier må være internt konvensjonelle og at betrakteren må inneha muligheten for å forstå budskapet i bildet. Disse kriteriene benyttes for å besvare problemstillingens andre del som omhandler i hvilken grad bildets kommunikasjon kan defineres som en talehandling. Dixon anvendes som hoved-teoretiker og i sammenheng med Panofskys metode ser jeg på mulige talehandlinger i fire forskjellige altertavler fra fire forskjellige historiske perioder.

FORORD

En gang i 2014 ble studiet lagt på hyllen og ble liggende for å støve ned i mange år. Livet tok meg i andre retninger og jeg rakk å bli mamma til nesten to før det ble aktuelt å finne frem igjen til skolebenken. Høsten 2021 ventet jeg mitt andre barn, og da jeg så at kunst og teologi var blitt et fag på masternivå, tente det en liten gnist. Kanskje det kunne la seg gjøre å skrive masteroppgaven i mammapermeren?

Enda litt mer tid skulle det ta, så det å nå skulle levere fra seg en ferdig oppgave, er ganske utrolig. Jeg er stolt over å ha kommet i mål, og takknemlig for at skolen ga meg muligheten til å ta opp igjen studiet, det har vært spennende, lærerikt og kjekt.

Den største takken rettes til min veileder Ståle Johannes Kristiansen. Det har vært en ære å få tilbringe tid med deg! Tusen takk for inspirerende og motiverende veiledning. Takk for gode samtaler, troen du har hatt på meg, pose på pose med bøker og ditt fantastiske flisespikkeri.

Tusen takk til Roar Norås og Remy Monsen for korrektur, innspill og nyttige tilbakemeldinger i innspurten. Stor takk til alle dere som har trillet tur med minstemann i bergensværet, familie og venner som har stilt opp både for logistikkens skyld og motivasjonens skyld. Uten dere hadde ikke dette vært mulig. Spesielt takk til mamma som har vært engasjert og investert i prosjektet fra starten.

Isa Noelle og Kian, dere som fyller livet mitt med mening og glede hver eneste dag, tusen takk!

INNHOLDSFORTEGNELSE

Sammendrag	1
Forord	2
Innholdsfortegnelse	3
1 Innledning.....	5
2 Teori	7
2.1 Om teologi og kunst	7
2.2 Utfordringer i arbeidet mellom kunst og teologi	8
2.3 Panofsky og den ikonologiske analysen	11
2.4 Bildet som aktivt og fleksibelt.....	13
3 Problemstilling og disposisjon.....	17
3.1 Avgrensninger	18
3.2 Noen begrepsavklaringer.....	19
4 Metode.....	21
5 Altertavler.....	26
6 Korsfestelsen.....	31
7 Modernisme	36
7.1 Graham Sutherland.....	39
7.2 Pre-ikonologisk analyse	40
7.3 Ikonologisk analyse.....	40
7.4 Kommunikasjon og talehandling	46
8 Middelalder.....	53
8.1 Emosjonell involvering	58
8.2 Pacino di Buonaguida	65
8.3 Pre-ikonologisk analyse	66
8.4 Ikonologisk analyse.....	66
8.5 Kommunikasjon og talehandling	70
9 Renessansen	77
9.1 Rogier van der Weyden.....	85
9.2 Pre-ikonologisk analyse	86
9.3 Ikonologisk analyse.....	87
9.4 Kommunikasjon og talehandling	89
10 Reformasjonen	93
10.1 Cranach den eldre og Cranach den yngre	95
10.2 Pre-ikonologisk analyse.....	96
10.3 Ikonologisk analyse	97
10.4 Kommunikasjon og talehandling	101

11 Avslutning og oppsummering	107
12 Litteraturliste	111
13 Liste over figurer	120

1 INNLEDNING

"... Mennesker tenker omkring seg selv og sitt forhold til Gud og den verden de lever i, på forskjellige måter til ulike tider." ¹

Sitatet over er hentet fra boken *Guds billedbok* av Geir Hellemo og står for meg som en inspirasjon og et utgangspunkt for mitt arbeid med oppgaven. Det handler om mennesker og menneskets forhold til Gud, både slik det er formidlet og slik det er mottatt hos en betrakter. Et forhold i endring, et forhold som er påvirket av samtiden og menneskets egne refleksjoner. I denne sammenhengen et forhold som synliggjøres i et religiøst bilde som er mottatt i en satt tid, til en samtidig betrakter.

Man kan si at forholdet mellom en betrakter og et bilde er en kommunikasjonsprosess. Bilder formidler noe som betrakteren opplever. Noen ganger er det kunstnerens budskap som blir oppfattet, andre ganger er det betrakterens egen tolkning som får plass. Noen kunstverk er laget for at betrakteren selv skal fylle det med mening.

Daisy Louise Dixon påpeker i sin avhandling *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts* at vi snakker om bilder som at de utfører en språklig handling. Vi snakker om at et bilde *taler* til betrakteren, vi spør oss hva dette bildet *forteller* oss eller hva bildet *sier*. Vi er på jakt etter hva bildet *kommuniserer* til oss. Implisitt sier vi at bildet har en språklig funksjon. Man kan kanskje tenke seg at dette bare er en måte å si ting på uten noe videre betydning, men ifølge Dixon kan man også ta denne måten å uttrykke seg på som et utgangspunkt for at bilder i noen tilfeller kan være

¹ Geir Hellemo, *Guds billedbok – virkelighetsforståelse i religiøse bilder og tekster*, Pax forlag 1999, 77.

i stand til å utføre talehandlinger.² Fra ikonene kjenner vi til symbolet for talehandling i utførelse av en talegestus "jeg taler", gjerne koblet mot et skriftsted eller en tekst i bildet. Dette er en synlig og konkret form for et bilde å tale til betrakteren ved å vise skriftstedet direkte i bildet. Vi skal senere se at dette dukker opp igjen i protestantiske altertavler. Senere foregår kommunikasjonen i bildet gjerne ved mindre konkrete symboler og tegn, men like fullt formidler bildet et budskap. Når man ser på religiøse bilder i kristen tradisjon, kan man gjerne si at de per definisjon formidler et budskap, bildene har gjennom historien hatt en formidlingsfunksjon der de har informert og synliggjort viktige hendelser fra bibelfortellingen for betrakteren. Historisk har det religiøse bildet blitt mottatt av troende mennesker i en menighet eller i et trosfellesskap, mennesker som søker et budskap og som er åpen for å motta dette.

Jeg har valgt å dreie oppgaven rundt formidlingen av korsfestelsen, Kristus på korset, troens sentrum og frelsesgjerningen. Hellemo skriver at de ulike kristustypene korresponderer med ulike tolkninger av Kristi betydning. Videre sier han at de ulike måtene å fremstille Kristus på, fanger opp det kolossale spenn som finnes mellom tilværelsens ytterpunkter og at det på sett og vis ikke er mer å si om et menneskeliv enn det som blir sagt i disse bildene.³ Fra Kristus som formidler liv til Kristus i den dypeste fornedrelse.⁴ At fremstillingene av Kristus gjennom tidene til sammen rommer det som er å si om et menneskeliv er et gripende utsagn.

Ett enkelt søk på google med søkeordet "art crucifixion" gir over 23 millioner treff, det er helt klart at korsfestelsesmotivet er over alt, i alle former, til alle tider.

² Daisy Louise Dixon: *Alterpieces: Artwork as shifting Speech Acts*, Ph.D. – avhandling University of Cambridge 2019, 22

³ Hellemo, *Guds billedbok*, 57.

⁴ Hellemo, *Guds billedbok*, 57.

2 TEORI

2.1 OM TEOLOGI OG KUNST

En forutsetning for at dette kan fungere som en studie i teologi er at man må se på kunsten som en visuell teologi. Som James Romaine skriver, må man anerkjenne at kunsten her kan fungere som et medium som etablerer et forhold mellom Gud og menneske.⁵ Romaine skriver at kristne bilder på samme tid er visuelle og religiøse erfaringer, de er både estetiske og teologiske.⁶ Når man skal studere bilder ut ifra det teologiske ståsted for å si noe om deres teologiske uttrykk, må man tenke igjennom hvilke bilder man står overfor. Bildene i denne oppgaven kan klassifiseres som kultiske bilder, de tilhører kristendommen og hadde opprinnelig sin plass i kirken. Altertavlene har og har hatt en helt sentral plass i kirkerommet.

En utfordring i møte med bilder, er at betrakteren aldri vil være helt objektiv. Donna Sadler beskriver det som en sti. Kunstneren skaper en sti i komposisjonen ved bruk av farger og ornamenter og betrakteren følger sin egen sti i opplevelsen av verket.⁷ Eller som Henning Laugerud skriver: "Billedbeskrivelse – er ikke en representasjon av å se et bilde, men en representasjon av *vår refleksjon over å ha sett et bilde. Å se noe som noe.*"⁸

Det har vært tradisjon for å se bildene som underordnet Skriften, bildene hadde verdi ved å illustrere og minne om det man lærte gjennom lesing av Skriften.⁹ Et godt brukt sitat som dukker opp i store deler av

⁵ James Romaine, "Expanding the Discourse on Christianity in the History of Art" i Romaine; Stratford *Revisioning – Critical Methods of Seeing Christianity in the History of Art*, Wipf and Stock Publishers, 2014.

⁶ Romaine, "Expanding the Discourse on Christianity in the History of Art".

⁷ Donna L. Sadler, "Touching the Passion – Seeing Late Medieval Altarpieces through the Eyes of Faith", *Renaissance Quarterly*, Volume 73, Issue 1, vår 2020, 10.

⁸ Henning Laugerud, *DET HAGIOSKOPISKE BLIKK Bilder, syn og erkjennelse i høy- og senmiddelalder*. Ph.D.-avhandling Universitetet i Bergen 2005, 36.

⁹ Laugerud, *DET HAGIOSKOPISKE BLIKK*, 62.

litteraturen knyttet til bildetolkning og teologi er at "bildene var de ulærdes bibel"¹⁰, et argument som i seg selv sier mye, men som uten en bredere kontekst kan føre til store forenklinger i forståelsen av hvordan mennesket, spesielt da i middelalderen, forholdt seg til religiøse bilder. At bildene fungerte som nødvendig undervisning for de ulærde var én funksjon skriver Laugerud¹¹, men bildene i middelalderen hadde en langt viktigere funksjon enn bare å fungere som "pedagogiske" fremstillinger av teologiske ideer. De hadde en funksjon av å være en formidler mellom det guddommelige og det menneskelige.¹² I brevet fra Gregor den store der argumentet dukker opp, står det også to andre funksjoner for bildet. Bildet skulle minne de troende på hellige personer og inkarnasjonens mysterium, i tillegg skulle det vekke fromme følelser.¹³

2.2 UTFORDRINGER I ARBEIDET MELLOM KUNST OG TEOLOGI

Både Kristin Blikrud Aavitsland, Henning Laugerud, James Romaine og Linda Stratford tar for seg utfordringen ved å anvende kunsthistoriske teorier og metoder på bilder med et religiøst innhold. Laugerud skriver at kunsthistorien som disiplin er knyttet til den institusjonelle kunst- og bildeoppfatningen. Den er teoretisk forankret i moderne estetikk og bildeforståelse.¹⁴ Romaine skriver at den rådende historien til kunsthistorie er at den beveger seg bort fra det hellige og mot det sekulære. Kunsthistorien beveger seg bort fra en tid der bildene var laget for å åpenbare, omfavne og herliggjøre det guddommelige, mot en moderne materialistisk forståelse av kunsten med vekt på blant annet sosial

¹⁰ Beth Williamson, *Christian Art: A Very Short Introduction*, Oxford University Press 2004, 66.

¹¹ Laugerud, *DET HAGIOSKOPISKE BLIKK*, 62.

¹² Laugerud, *DET HAGIOSKOPISKE BLIKK*, 50.

¹³ Laugerud, *DET HAGIOSKOPISKE BLIKK*, 62.

¹⁴ Laugerud, *DET HAGIOSKOPISKE BLIKK*, 36.

kontekst, skriver han.¹⁵ En utfordring er at kunsthistorisk teori og metode stammer fra 1800-tallet og kan være utfordrende å anvende på bilder som er laget før begrepet "kunst" i moderne betydning var innarbeidet. Som Romaine skriver, var religiøse bilder knyttet til den kristne tro, og før renessansen, var det ikke ansett for å være "kunst". De var laget for en liturgiske eller privat funksjon, dermed blir det utfordrende å benytte metoder som er laget for å ta for seg den moderne forestillingen om kunst.¹⁶ Laugerud kaller dette en religiøs brukskontekst, det var denne konteksten som ga bildet mening.¹⁷ Han skriver at en estetisk orientert kunsthistorisk metode har begrensninger når det kommer til å forstå bilder eller visuelle representasjoner fra tidligere epoker.¹⁸ For middelaldermennesket var for eksempel ikke den estetiske opplevelsen et mål i seg selv.¹⁹ Begrepet kunst, *ars* i middelalderen, kunne bety to ting. Enten en praktisk ferdighet eller *viten*(skap) og Laugerud skriver at det handlet om kompetanse og en forståelse av kunst som noe som skulle konstrueres, mens det moderne kunstbegrepet handler om noe som allerede er.²⁰ En annen utfordring er at kunsthistorisk metode tradisjonelt sett ikke anerkjenner det spirituelle eller åndelige aspektet ved religiøse bilder. Romaine kaller det en sekularisering av kunsten innenfor kunsthistorie som akademisk felt.²¹ Han skriver at en rådende tanke hos forskere innenfor kunsthistorie, er at kunsthistorisk metode står i motsetning til religion. Det at diskusjonen rundt en spirituell tilstedeværelse i verkene blir unngått, sees da som en seier for faget kunsthistorie.²²

¹⁵ Romaine, "Expanding the Discourse on Christianity in the History of Art".

¹⁶ Romaine, "Expanding the Discourse on Christianity in the History of Art".

¹⁷ Laugerud, *DET HAGIOSKOPISKE BLIKK*, 37.

¹⁸ Laugerud, *DET HAGIOSKOPISKE BLIKK*, 38.

¹⁹ Laugerud, *DET HAGIOSKOPISKE BLIKK*, 37.

²⁰ Laugerud, *DET HAGIOSKOPISKE BLIKK*, 36.

²¹ Romaine, "Expanding the Discourse on Christianity in the History of Art".

²² Romaine, "Expanding the Discourse on Christianity in the History of Art".

Aavitsland taler om kunstteologien, altså den akademiske kombinasjonen av teologi og kunsthistorie, og dens utfordringer fra et kunsthistorisk perspektiv. Hun uttaler et håp om at kunsthistoriens kilder og refleksjoner over billedspråk og estetikk er i ferd med å utvide det teologiske studiefeltet ved å tilføre nye perspektiver og innsikter.²³ Også Romaine skriver om et felt i utvikling der faglitteraturen rundt kristendommens historie og kunst har økt betraktelig.²⁴ Blant andre nevner Romaine William Dyrness som vi kommer tilbake til i kapittelet om modernismen.

Aavitsland belyser en annen utfordring i fagfeltet, at kunstteologien gjerne har som hensikt å undersøke hvordan opplevelsen av billedkunst kan føre til innsikt i troen.²⁵ Det kunstteologiske og kirkehistoriske perspektivet har til felles at de representerer spirituelle tolkingsmodeller, bildet har et spirituelt innhold.²⁶

For å unngå at en kunstteologisk studie av kunstverk overfokuserer på det spirituelle, trenger kunstteologien supplerende historiske og kontekstuelle studier.²⁷ Et reflektert forhold til kunstopplevelsen må kombineres med en redegjørelse for de aktuelle verkenes historiske kontekst for å ikke fremstå som anti-hermeneutisk skriver hun.²⁸

I denne oppgaven har jeg valgt å benytte meg av Panofskys ikonologiske metode, som er en metode i utgangspunktet knyttet til kunsthistorie. I og med at jeg undersøker talehandlinger i bildet, som er forbundet med en språklig funksjon, er det sånn sett ikke primært verkets

²³ Kristin Blikrud Aavitsland, "Visualitetens vitnesbyrd. Teologiske og kunsthistoriske blikk på fortidens visuelle arv" Norsk teologisk Tidsskrift Vol.105. Utg. 2, 27.08.2004, 68.

²⁴ Romaine, "Expanding the Discourse on Christianity in the History of Art".

²⁵ Aavitsland, "Visualitetens vitnesbyrd", 68.

²⁶ Aavitsland, "Visualitetens vitnesbyrd", 71.

²⁷ Aavitsland, "Visualitetens vitnesbyrd", 69.

²⁸ Aavitsland, "Visualitetens vitnesbyrd", 69.

eller alberttavlenes spirituelle innhold som studeres, men fordi vi studerer historiske alberttavler, vil det spirituelle innholdet ha relevans for hva som formidles i bildet. Når det kommer til kritikken av Panofsky og analyser av middelalderens verk, kan det nevnes at det i denne oppgaven ikke er avgjørende om verkene var kunst eller bilde, det som er avgjørende er hvem det var laget for og hvordan bildet formidler til betrakteren. Selv om middelalderens bilder ikke var ansett for å være *kunst* i moderne betydning, er det i denne sammenhengen tydelig at middelalderens bilder på samme måte som moderne bilder, innehadde et budskap som ble formidlet til en betrakter. Slik vil det være av mindre betydning hvilken kontekst bildet ble til i, så lenge vi har mulighet til å oppnå det Pamela Patton kaller en *kunstig intuisjon*.²⁹ Idéen baserer seg på at vi kan utføre en kulturell undersøkelse i forbindelse med funn i analysen, og undersøke symboler og det tematiske innholdet som et uttrykk for den omgivende kulturen.³⁰

2.3 PANOFSKY OG DEN IKONOLOGISKE ANALYSEN

Et forsøkt å på å lage en metode som har generell gyldighet når det kommet til å systematisk undersøke historiske motiver i billedkunsten er den *panofskianske ikonologien*. Denne ble utformet som metodisk redskap i 1939 og baserer seg på tre trinn for å forstå billedkunstens språk.³¹ Metoden er oppkalt etter Erwin Panofsky og går ut på å undersøke det konvensjonelle meningsinnholdet i historisk billedkunst for å kunne sette verket inn i en bredere historisk sammenheng.³² Verket sees som et

²⁹ Elizabeth Sears, "Iconography and Iconology at Princeton" I Patton, Fernandez, *Iconography Beyond the Crossroads*, 10.

³⁰ Sears, "Iconography and Iconology at Princeton" 10.

³¹ Kristin Bliksrud Aavitsland, "Meningsmangfold i middelalderens billedspråk: Metodiske refleksjoner" Kapittel i Tegn, symbol, tolkning. Om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder, Laugerud, Henning; Liepe, Lena; Danbolt, Gunnar, Museum Tusulanums Forlag, 2003, 53.

³² Aavitsland, "Meningsmangfold i middelalderens billedspråk", 53.

symptom på grunnleggende holdninger, en periode, klasse eller religiøse og filosofiske overbevisninger. Aavitsland påpeker at metoden bare delvis er dekkende i forbindelse med tolkning av middelalderkunst da den i utgangspunktet var utformet for Panofskys eget forskningsfelt, Italiensk høyrenessanse.³³

Videre peker Aavitsland på to forskjellige feller kunsthistorikerne kan falle i ved å bruke Panofskys ikonologiske perspektiv på middelalderkunsten. Det første er å over-intellektualisere, å tillegge verkene meningsdimensjoner det er usannsynlig at samtiden tiller dem. Den andre er å forenkle og forvente at verket formidler et entydig budskap. Metoden forutsetter at billedkunsten alltid illustrerer litterære tekster, som gjør bildene til sekundære manifestasjoner av ideer som først er formulert i språket.³⁴ Dette utgjør også en del av kritikken av metoden, at fokuset på illustrasjonen av litterære tekster er for ensidig.³⁵ Det er her Dixon er inne på at verket i tillegg til å bygge på en litterær tekst har en dimensjon i å formidle noe eget, i denne sammenheng en talehandling.

Fra et kunsthistorisk ståsted er det ifølge Danbolt et kriterium at bildet kan studeres selvstendig for å kunne tolke bildets mening³⁶, og dette forholdet mellom tekst og bilde som utgangspunkt for en systematisk analyse kan føre til at man presser enten teksten eller billedinnholdet for at de skal samsvare, skriver Aavitsland.³⁷ Fra 1970-tallet har det skjedd en perspektivforskyvning i feltet for studier av middelalderkunst og det settes søkelys på bildets kommunikative funksjoner, samt dets publikum og opprinnelig visuelle miljø. Den nye metoden avviser ikke den panofskianske ikonologiens målsetning om å utforske verkets indre

³³ Aavitsland, "Meningsmangfold i middelalderens billedspråk", 54.

³⁴ Aavitsland, "Meningsmangfold i middelalderens billedspråk", 54.

³⁵ Aavitsland, "Meningsmangfold i middelalderens billedspråk", 55.

³⁶ Laugerud, *DET HAGIOSKOPISKE BLIKK*, 24.

³⁷ Aavitsland, "Meningsmangfold i middelalderens billedspråk", 55.

betydning, men gjør et forsøk på å supplere og nyansere denne skriver hun.³⁸ "*The period eye*" er en betegnelse som brukes for å undersøker om billedspråkets form og innhold er avhengig av kontekst og mottaker og slik skifter form og innhold med tid, sted og publikum.³⁹ Daisy Louise Dixon går grundig inn i tankegangen rundt bildets selvstendighet og mulighet til å uttrykke seg selv uavhengig av litteratur i hennes doktorgradsavhandling *Alterpieces: Artworks as Shifting Speech Acts* som vi skal se nærmere på siden.

2.4 BILDET SOM AKTIVT OG FLEKSIBELT

“So while people speak and act as if art communicates messages, there is a puzzle to be solved. The puzzle is: how can visual art have ‘meaning’, and ‘speak’ in this way, without containing words, or without being a language in the ordinary sense?”⁴⁰

Daisy Louise Dixon undersøker i sin doktorgradsavhandling påstanden om at et bilde kan utføre en talehandling. Hun skriver at et kriterium for at talehandlingene skal være virkningsfulle i non-verbale medier, er at de må være *internt konvensjonelle*. Det som kan tilskrives en talehandling, må være *gjenkjennbart, etablert og akseptert* i samfunnet eller fellesskapet, skriver hun.⁴¹ Kunstverket kan ifølge Dixon påstå, protestere, kritisere, utfordre og stille spørsmål, altså ha egenskaper som normalt forbindes med en språklig handling.⁴² Hun skriver videre at billedkunsten kan tale til oss uten å bruke ord, og gjennom århundrer har vi tilskrevet mening i form av

³⁸ Aavitsland, "Meningsmangfold i middelalderens billedspråk", 56.

³⁹ Aavitsland, "Meningsmangfold i middelalderens billedspråk", 56.

⁴⁰ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 3.

⁴¹ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 32- 33

⁴² Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, introduction, 21

ideer, følelser eller annet innhold til kunstverk.⁴³ Kunstnere laget kunst som har kommunisert idealer og prinsipper til et bestemt publikum.⁴⁴

Mange kunstverk representerer ting og har dermed et innhold. Utgangspunktet for Dixon sin avhandling er at man gjennom århundrer har omtalt kunstverk som at de *gjør* noe.⁴⁵ Innad i kunstverdenen finnes det tekniske regler for hvordan man gjengir forskjellige ting, disse reglene kontrollerer og formidler mellom overflate og innhold, symboler og metaforer gir betydning bak det bildet umiddelbart viser.⁴⁶

Dixon jobber ut ifra det hun kaller *konstruktivism* – *konstruktivisme*. Kunstverket mottar sin mening i opprinnelig kontekst, men kan endre mening over tid.⁴⁷ Konstruktivisme bygger på originalisme som baserer seg på at kunstverk er laget av personer som har identiteter som tilhører en historisk periode, og kunstverkene har denne historiske tilhørigheten innebygget i sin identitet og mening.⁴⁸

Hvordan verket tolkes kan ifølge originalismen endre seg, men dette er ikke avgjørende med tanke på verkets identitet. Det som faktisk er avgjørende for identiteten, som dets mening, endrer seg ikke over tid, det er låst i tiden der verket ble til.⁴⁹ Konstruktivisme argumenterer Dixon for, kan sees som en versjon som *oppdager* endringen i kunstverkets mening og hvordan denne endres med historiske variabler. Dette kan forstås på to måter, enten kunstverket tillegges flere betydninger eller kunstverket fullt og helt skifter mening, der den originale meningen opphører.⁵⁰

⁴³ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts* 1

⁴⁴ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 2

⁴⁵ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 22

⁴⁶ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 34

⁴⁷ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 139

⁴⁸ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 146

⁴⁹ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 148.

⁵⁰ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 149.

Dixon deler teorien sin i to hovedteser:

1: kunstverkets betydning er *aktiv* – visuelle verk utfører under noen omstendigheter talehandlinger og de har en viss kraft i å kunne *gjøre ting* som å protestere, kritisere og påstå⁵¹

2: Kunstverkets betydning er *fleksibel* – hva kunstverket *sier* og *gjør* er påvirket av hvilken sammenheng det er satt inn i.⁵²

Å snakke om at kunstverkets betydning er fleksibelt og at kunstverket er aktivt, sammenfaller med teorien om resepsjonestetikk eller resepsjonshistorie. Resepsjonsteorien baserer seg på at det foregår en kommunikasjonsprosess mellom bilde og betrakter, med mål om å finne frem til verkets iboende mening. Teorien flytter interessefeltet over til lezersiden i den litterære kommunikasjonen.⁵³ Når denne teorien anvendes i forbindelse med kunstverk og bilder er det innforstått betraktersiden vekten legges på. *Resepsjon* er synonymt med mottakelse, altså er resepsjonsteori en teori om *mottakelse* – forståelsen og virkningen av et verk.⁵⁴

I moderne tid er *forholdet* mellom bilde og betrakter blitt et sentralt tema. Wolfgang Kemp skriver at resepsjonestetikken er på evig jakt etter den implisitte betrakter. Alle kunstverk er adressert til noen.⁵⁵ I samsvar med Dixon sitt forhold til verkets betydning og endring over tid, vil mottagelsen også i resepsjonestetikken endre seg fra generasjon til generasjon for ett og samme verk. Sam Rose omtaler også resepsjonsteorien

⁵¹ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, iii.

⁵² Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, iii.

⁵³ Store norske leksikon (2005- 2007): *resepsjonsteori* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 26. oktober 2023.

⁵⁴ Øystein Aspaas, "Resepsjonestetikk og reader-response", Universitetet i Tromsø, 22. november 2005, 2.

⁵⁵ Wolfgang Kemp, "The work of Art and Its Beholder, The Methodology of the Aesthetic of Reception" i Cheetham, Mark A.: *The subjects of art and history: historical objects in contemporary perspectives*, Cambridge 1998, 183.

i boken *Interpreting Art*. Selv i sin opprinnelige samtid, kan kunstverk ha et vidt spenn av mottagelse, skriver han. Det å forske på og kartlegge komplekse lag av mening som tilkjennes et kunstverk over tid kalles resepsjonshistorie eller mottakelseshistorie.⁵⁶ Ved grundig undersøkelse av et kunstverk, finner man hint som muliggjør for historikeren å avdekke den ekte formen for mottakelse som befinner seg i den "tenkte betrakter" av verket.⁵⁷ Intensjonen finner vi kun i det som er tilgjengelig for allmennheten. Ikke ved å gå til kunstneren selv, men ved å se på bevisene i verket slik det er plassert imaginært i sin rekonstruerte historiske samtid.⁵⁸

Både resepsjonsteorien og Dixons to punkter dreier seg om mottakelsen fra et betrakterperspektiv, Dixons første punkt dreier seg om kraften i verket selv, hva det i seg selv utfører og sier, men for å kunne vurdere aktive handlinger i bildet må vi sette det i en kontekst som åpner opp for forståelsen av mottakerens mulighet til å gjenkjenne disse. De to punktene henger sammen i at kunstverket eller bildet *taler* til noen – den implisitte betrakter. Når verket lages er det ment for noen, og formidlingen taler til et bestemt publikum i dets originale sammenheng. Når verket tas ut av sin kontekst og plasseres i en annen sammenheng, vil det kunne formidle noe annet, da mottaker endres. Enten gjennom tid i et samfunn i endring, eller ved at lokasjon endres ved for eksempel at en alberttavle flyttes inn i et museum. Videre skal vi benytte disse perspektivene når vi undersøker muligheten for at de historiske albertavlene utfører en talehandling. Vi skal se på konteksten albertavlen er satt inn i og hvordan den er knyttet til formidling og mottakelse av et budskap.

⁵⁶ Sam Rose, *Interpreting Art*, UCL Press 2022, 53.

⁵⁷ Rose, *Interpreting Art*, 54.

⁵⁸ Rose, *Interpreting Art*, 65.

3 PROBLEMSTILLING OG DISPOSISJON

Med Dixon som teoretisk rammeverk og Panofskys ikonologiske analyse som metode, analyserer jeg fire altertavler fra fire historiske epoker ut fra følgende problemstilling:

Hvordan kommuniserer bildet med betrakteren og i hvilken grad kan dette defineres som en talehandling?

Oppgaven tar innledningsvis for seg den historiske bakgrunnen for altertavler og korsfestelsesmotivet. Videre er oppgaven idelt inn i fire perioder: modernisme, middelalder, renessanse og reformasjon. Hver periode utgjør et delkapittel og er bygget opp av en ikonologisk analyse i to trinn som presenteres i metodekapitlet. Jeg starter med en pre-ikonologisk analyse som registrerer elementene i bildet, deretter settes den pre-ikonologiske analysen inn i en historisk sammenheng i den ikonologiske analysen. Den ikonologiske analysen er koblet opp mot første del av problemstillingen om *hvordan* bildet kommuniserer med betrakteren ved at den redegjør for hva som er representert i bildet og hvordan det fremstilles. Videre blir analysen utgangspunkt for en drøfting rundt i hvilken grad kommunikasjonen i bildet kan defineres som en talehandling. Her tar jeg utgangspunkt i Dixons kriterier for vurdering av talehandlinger: Er talehandlingen internt konvensjonell, gjenkjennbar, etablert og akseptert i samfunnet eller fellesskapet den står i?⁵⁹ Og, er det grunnlag for å tenke at betrakteren kan forstå verket i seg selv, ut ifra sammenhengen det er satt inn i?

⁵⁹ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 32- 33

3.1 AVGRENSNINGER

Oppgavens formål er å danne seg en forståelse av bildets samtid og slik kunne foreta en drøfting av bildets mulige talehandling ved å ta utgangspunkt i fire albertavler med korsfestelsen som motiv. Det finnes mange motiver som kunne ha vært utgangspunkt for tilsvarende oppgave, for eksempel bebudelsesmotivet eller Jomfru Maria med barnet. Med utgangspunkt i sitatet til Hellemo og et ønske om å kunne si noe om hvilket forhold mennesket hadde til seg selv, Gud og verden de levde i, ble det naturlig å ta i bruk det mest sentrale bildet på den kristne troen, fremstillingen av korsfestelsen. Oppgaven er avgrenset til 4 albertavler. Hver albertavle representerer sin epoke i at den har kvaliteter som man kjenner igjen i andre malerier fra samme periode og at den er malt innenfor riktig periode. Kjennetegn for epoken vil bli gjort rede for under hvert delkapittel. Albertavlene er malt og forestiller korsfestelsen. Det har ikke blitt gjort avgrensninger i forbindelse med hvor albertavlen ble til. I den grad det blir tatt med i vurderingen, kommer det opp i analysen av albertavlen.

Sammenligning av albertavlene vil ikke utgjøre en egen del av oppgaven, men være med på å fylle ut bildet. Noen supplerende motiver er tatt inn for å i større grad kunne si noe generelt om perioden. Det har ikke vært tid eller mulighet for å inkludere flere perioder i denne oppgaven, ei heller mulighet til å gå inn i hver eneste innflytelsesrike teolog eller hvert eneste kirkemøte for perioden som har vært med på å påvirke fremstillingen av Kristus i bildet. Målet er å gi leseren et inspirerende innblikk i bildets betydning gjennom flere perioder åpne opp for drøfting rundt bildets mulige talehandling.

3.2 NOEN BEGREPSAVKLARINGER

Jeg finner det vanskelig å konsekvent bruke ordet "bilde" om alt som er laget før 1700-tallet. Jeg forsøker likevel å bruke ordet "bilde" så lenge det er tale om verk med religiøs og liturgisk funksjon som altertavler. Som beskrevet under forskningshistorie, er begrepet "bilde" mer åpent og mindre ladet enn begrepet "kunst".⁶⁰ Når det kommer til bruken av "altarpiece" og "retable" forsvarer Beth Williamson i sin artikkel "Altarpiece, Liturgy and Devotion" å bruke "altarpiece" og "retable" som synonymer⁶¹ og jeg velger å forholde meg til dette og oversetter begge begreper i betydning "altertavle".

Bruken av begrepet "symbol" gjør jeg i samsvar med forklaringen Dixon gir i sin avhandling. Hun skriver at det i kunstverdenen brukes gjenkjennelige "artefakter" som bygger på tekniske regler for hvordan man gjengir virkeligheten. Disse kontrollerer fremtoningen og formidler mellom overflate og innhold.⁶² Symboler gir betydning bak det som bildet umiddelbart viser. Eksempel på dette er glorien som tradisjonelt sett er et symbol på guddommelighet og fargen hvit som ofte sees som et symbol på renhet.⁶³ Et kriterium for at det kan kalles et symbol er gjerne at det er konvensjonelt slik at flere betraktere forstår det samme ut ifra hva de ser. Donald A. Crosby skiller mellom mindre og større symboler som er linket sammen i religiøse tradisjoner.⁶⁴ Han utdyper at store symboler gir en større kontekst til små symboler, mens små symboler gir uttrykk for nyanser eller aspekter ved store symboler.⁶⁵

⁶⁰ Aavitsland, "Meningsmangfold i middelalderens billedspråk", 60.

⁶¹ Beth Williamson, "Altarpieces, Liturgy, and Devotion" *Speculum* Vol. 79, No.2 The University of Chicago Press April 2004.

⁶² Dixon, *Altarpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 33.

⁶³ Dixon, *Altarpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 35.

⁶⁴ Donald A. Crosby, *More Than Discourse: Symbolic Expressions of Naturalistic Faith*, State University of New York Press 2014, 18.

⁶⁵ Crosby, *More Than Discourse*, 39.

Når det gjelder metode snakker vi her om en ikonologisk analyse. Ikonografi stammer fra det greske ordet *eikon* som betyr "bilde" og ordet *graphie* som betyr "skrive". Sammen får vi "bildeskrijving". Altså, skriver Lauren Kilroy-Ewbank, dekker begrepet en idé om at bilder kan fortelle en historie.⁶⁶ Ikonologi og ikonografi er forbundet med Erwin Panofskys metode for analyse av bilder og det er i den sammenhengen jeg bruker ordet.

⁶⁶ Lauren Kilroy-Ewbank, "An introduction to iconography and iconographic analysis," in Smarthistory February 3, 2021, accessed October 27, 2023.

4 METODE

For å kunne svare på problemstillingen: «Hvordan kommuniserer bildet med betrakteren og i hvilken grad kan dette defineres som en talehandling?» benytter jeg Daisy Louise Dixon som hovedteoretiker og hennes avhandling *Alterpieces as Shifting Speech Acts* som teoretisk rammeverk. Panofskys ikonologiske analyse anvendes som metode.

Den ikonologiske analysen er koblet opp mot første del av problemstillingen «Hvordan kommuniserer bildet med betrakteren» ved at den redegjør for *hva* som er representert i bildet og hvordan det fremstilles.

Panofsky deler selv sin metode i tre tinn. Det første en pre-ikonologisk analyse der man beskriver det man direkte ser på en kortfattet måte, en gjenkjennelse av visuelle former kontrollert av historisk stil, slik Elizabeth Sears beskriver det.⁶⁷ Pre-ikonologisk analyse er en rent deskriptiv gjennomgang av motivet der man beskriver linjer, farger og komposisjon.⁶⁸ Denne delen kaller Panofsky «The primary or natural subject matter».⁶⁹ Her har jeg tatt formalanalysen løst i bruk for å rettlede meg i hva som kan legges merke til i denne delen av oppgaven. Det er ikke min intensjon å foreta en fullverdig formalanalyse, men å bruke den som en veileder i analysen. Formelanalysen slik vi finner den hos Gunnar Danbolt består av forskjellige kategorier eller virkemidler som man tar i bruk for å utføre en systematisk analyse.⁷⁰ Man tar i bruk denne analysen for å kartlegge relasjoner i bildet som for eksempel forholdet mellom høyde og bredde, flate

⁶⁷ Pamela A. Patton; Catherine A. Fernandez, *Iconography Beyond the Crossroads: Image, Meaning, and Method in Medieval Art*, Penn State University Press 2022, 10.

⁶⁸ Patton, Fernandez, *Iconography Beyond the Crossroads* 10.

⁶⁹ Erwin Panofsky "Iconography and iconology, An introduction to the study of Renaissance art" i Panofsky, Erwin *Meaning in the visual arts*, Anchor Books edition, 1955, 28

⁷⁰ Gunnar Danbolt, *Blikk for bilder - om tolkning og formidling av billedkunst*, Abstrakt forlag 2007, 27-46.

og dybde, former og farger.⁷¹ Denne delen av analysen dekker det Dixon kaller det overflatiske nivået av et kunstverks innhold. Det overflatiske nivået i motsetning til det dyptgående nivået beskriver komposisjon, form, størrelse, medier osv.⁷²

Del to i Panofskys analyse har han kalt «Secondary or conventional subject matter». Denne delen går ut på å gjenkjenne elementene i bildet og kombinere kunstneriske motiver og komposisjoner med tema og konsepter.⁷³ Dette punktet vil ikke utgjøre en egen del i denne oppgaven og knyttes løst inn i det foregående punktet i Panofskys analyse. I teorien skal man i den pre-ikonologiske analysen rent formelt beskrive korsfestelsen som "person spikret til et kors omgitt av andre personer".⁷⁴ Jeg velger likevel å identifisere Kristus og korsfestelsen direkte i den pre-ikonologiske analysen da oppgaven dreier seg eksplisitt om bilder med dette som motiv og det oppleves tekstmessig tungvint å bruke et ekstra punkt på dette.

Siste punkt i Panofskys analysemetode kaller han "Intrinsic meaning or content"⁷⁵ dette er det som også kalles den ikonologiske analysen. Der tolker jeg de funn som er gjort i den pre-ikonologiske analysen. I den ikonologiske analysen setter man elementene inn i den historiske konteksten ved å se på opphav, funksjon sammenheng.⁷⁶ Den ikonologiske analysen knytter elementene fra den pre-ikonologiske analysen inn i en større sammenheng.⁷⁷ Dette gjøres ved å fastslå underliggende prinsipper som åpenbarer grunnleggende holdninger i kultur, periode, klasse og religiøs eller filosofisk overbevisning.⁷⁸ Sears skriver at denne delen av

⁷¹ Danbolt, *Blikk for bilder*, 21.

⁷² Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 78

⁷³ Panofsky, *Iconography and iconology*, 29

⁷⁴ Kilroy-Ewbank, "An introduction to iconography and iconographic analysis".

⁷⁵ Panofsky, *Iconography and iconology*, 30

⁷⁶ Patton, Fernandez, *Iconography Beyond the Crossroads*, 10.

⁷⁷ Kilroy-Ewbank, "An introduction to iconography and iconographic analysis".

⁷⁸ Panofsky, *Iconography and iconology*, 30

analysen bygger på en kunstig intuisjon ved at fortolkeren gjør en kulturell undersøkelse i forbindelse med funnene fra den pre-ikonologiske analysen og undersøke symboler og det tematiske innholdet som et uttrykk for den omgivende kulturen.⁷⁹ Flere steder opereres det med en analyse i to trinn og ordene ikonografi/ikonologi brukes mye rundt hverandre. Kilroy-Ewbank skriver at et mer passende navn på metoden ville vært den ikonografisk-ikonologiske metode selv om det oftest forkortes til den ikonografiske metode.⁸⁰ I noen sammenhenger kobler kunsthistorikere analysen sammen med andre tilnærminger. For å kunne svare på hva bildet representerer i en ikonografisk studie trenger man kjennskap til et størst mulig omfang av kildemateriale skriver Sears.⁸¹ Ved hjelp av litteratur hentet både fra det kunsthistoriske og det teologiske feltet setter jeg gjennom analysen bakgrunnsteppet for å drøfte problemstillingens andre del "... i hvilken grad kan dette defineres som en talehandling?».

Dixon argumenterer for at bilder under noen omstendigheter utfører talehandlinger og at de har en viss kraft i å kunne *gjøre* ting. Hun nevner eksemplene *protestere, kritisere* og *påstå*.⁸² I tillegg kan man nevne å *gi beskrivelser, gi ordrer, stille spørsmål, gi løfter*.⁸³ Kriteriene Dixon setter opp for at talehandlinger skal være virkningsfulle i non-verbale medier er at talehandlingen må være *internt konvensjonell*, altså må det vi vurderer som en talehandling være *gjenkjennbart, etablert og akseptert* i fellesskapet.⁸⁴ Som eksempel nevner Dixon gjenkjennbare gester og regler for fremstillingen som symboler og metaforer. Måten å gjengi virkeligheten

⁷⁹ Patton, Fernandez, *Iconography Beyond the Crossroads*, 10.

⁸⁰ Kilroy-Ewbank, "An introduction to iconography and iconographic analysis".

⁸¹ Patton, Fernandez, *Iconography Beyond the Crossroads*, 17.

⁸² Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, iii.

⁸³ Lars Fredrik Händler Svendsen: "talehandling" i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 27.10.2023.

⁸⁴ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 30-32

på er også påvirket av regler som for eksempel bruken av perspektiv under renessansen.⁸⁵ Dette vil vi se tydelig når vi kommer til renessansens bilder.

Et annet kriterium for at noe kan aksepteres som en talehandling går ut på betrakterens mulighet til å forstå meningen og kraften i verket. Dixon kaller dette punktet "Uptake" og vi kan oversette det med opptak i betydningen av vi tar til oss noe. Når det kommer til mottakerens opptak av budskapet, bygger forståelsen av denne på om betrakteren må kjenne til kunstnerens intensjon eller ikke for å kunne motta budskapet i verket.⁸⁶ Hvis vi antar at kunstnerens intensjon ikke må være kjent for religiøs betrakter av et religiøst verk, vil punkt to om opptak handle om at betrakteren forstår verket i seg selv, sammensatt av formelt innhold og historisk sammenheng.⁸⁷ Ved å anvende det som Dixon da kaller anti-intensjonalistisk rammeverk vil mottagelsen kun avdekke det påståtte i bildet.

I og med at denne oppgaven dreier seg rundt albertavler med et bibelsk motiv og en religiøs betrakter, tar jeg utgangspunkt i at man ikke trenger å vite kunstnerens intensjon for å avdekke mulige talehandlinger i bildet. Dette kan selvfølgelig diskuteres da det spesielt fra Renessansen som vi skal se, åpner opp for et friere bruk av kunstneriske ferdigheter og kunstnerens talent og inspirasjon kommer mer til syne. Her må man gjøre et valg i om kunstnerens intensjon er avgjørende for talehandlingen. Selv om man faller på et anti-intensjonalistisk rammeverk, vil man likevel uavhengig av om intensjonen er avgjørende eller ikke, avdekke talehandlinger, skriver Dixon.⁸⁸

⁸⁵ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 30-34

⁸⁶ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 45-46

⁸⁷ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 46

⁸⁸ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 46

En utfordring her vil være at det som jeg identifiserer som en talehandling idag ikke nødvendigvis hadde den samme betydningen i tiden da bildet ble laget. Her må analysen komme til ordet og ut ifra den vil jeg drøfte mulige talehandlinger i bildet. I og med at oppgaven søker å avdekke talehandlinger i bildet, er muligheten for overfortolkning eller å lese ting inn i albertavlen som er analysert, absolutt til stede. Jeg forsøker så godt jeg klarer å la faglitteraturen lede an og la den ikonologiske analysen stå for kunnskapen rundt hvorvidt vi kan anta at en talehandling var internt konvensjonell. Ved å ta i bruk den ikonologiske analysen åpner vi opp for å tydeligere kunne se de endringene som skjer i albertavlen. Og selv om det ikke er en målsetning i seg selv å sammenligne funnene, åpner analysen opp for å tydeligere se teologien, symbolene og samtidens påvirkning på motivet. En annen utfordring ved å studere i feltet mellom kunst og teologi er at det ikke finnes en enhetlig metode. Feltet er ikke interdisiplinelt, men multidisiplinelt som Diane Apostolos-Cappadona beskriver det.⁸⁹ Det er mange metodiske muligheter i feltet, men min opplevelse er at en ikonologisk metode gir det ryddigste utgangspunktet for videre drøfting.

Oppsummert bygger oppgaven på en analyse av fire albertavler ved hjelp av Panofskys ikonologiske metode. En pre-ikonologisk analyse som redegjør for bildets egenskaper og en ikonologisk analyse som setter disse inn i en sammenheng. Den ikonologiske analysen dekker første del av problemstillingen "Hvordan kommuniserer bildet med betrakteren». Dixon anvendes som hovedteoretiker. For å besvare "i hvilken grad kan dette defineres som en talehandling?» sees funnene i analysen i sammenheng med to kriterier for talehandling. Er talehandlingen *internt konvensjonell*, gjenkjennbar, etablert og akseptert i samfunnet? Og, vil betrakteren kunne ta til seg talehandlingen i bildet?

⁸⁹ Diane Apostolos-Cappadona, *Religion and the Arts: History and Method*, Brill 2017, 15.

5 ALTERTAVLER

Altertavlene utgjør et av høydepunktene i kristen kunst.⁹⁰ De pryder den helligste delen av kirken, enten ved høyalteret eller i et sidekapell. Altertavlen står på en plass knyttet til utførelsen av rituelle handlinger, og kan hjelpe den troende ved å definere, identifisere og veilede den religiøse opplevelsen.⁹¹ Disse funksjonene kommer vi til å se tydeligere når vi videre skal gå inn den enkelte altertavle. Ifølge Bonnie Noble kan altertavlen både illustrere et dogmatisk poeng, og vise til objekter som skal æres. Innholdet i en altertavle vil være forskjellig ut ifra hvilket kirkesamfunn den er laget for, påpeker hun.⁹² Alterpartiet i seg selv symboliserer himmelen og helligdommen og selve altret har fra middelalderen symbolisert Jesu grav og fungert som fokuspunkt i kirken.⁹³ Kirkeskipet skal være et bilde på jorden. Den sentrale kuppelen var et symbol på himmelhvelvingen.⁹⁴ I tidligkristne kirker dekorerte Kristus *Pantokrator* (allherskeren) ofte denne delen og nedenfor plasserte man erkeengler, profeter eller apostler. Under dem igjen fant man fresker av hendelser i frelsesforløpet, fødsel, dåp, korsfestelse og oppstandelse. De fire evangelistene var gjerne plassert høyt og synlig for menigheten.⁹⁵ Alteret ble scenen for nattverdsakramentet og gjennom den tidlig-kristne kirke begynte området å bli utsmykket med kors, lys og tekstiler som symboliserte lik-kledet. Etter hvert ble området også utsmykket med en altertavle.⁹⁶

⁹⁰ Sadler, "Touching the Passion."

⁹¹ Bonnie Noble, "From Vision to Testimony: Cranach's Weimar Altarpiece", *Reformation Renaissance Review* Vol 5. Issue 2, 2003, 142.

⁹² Noble, "From Vision to Testimony: Cranach's Weimar Altarpiece", *Reformation Renaissance Review* Vol 5. Issue 2, 2003, 142.

⁹³ Donna L. Sadler, "The Medieval and Renaissance Altarpiece," in *Smarthistory*, January 27, 2020, accessed October 27, 2023.

⁹⁴ Torstein Tollefsen, *Teologi i farger*, Verbum 2001, 28.

⁹⁵ Tollefsen, *Teologi i farger*, 28.

⁹⁶ Sadler, "The Medieval and Renaissance Altarpiece".

Flere forskere knytter utviklingen av altertavlen til den liturgiske utviklingen i kirken. I 1215 blir læren om transsubstansiasjon vedtatt på konsilet i Roma; Kristi kropp er fysisk til stede i brødet og vinen som kjøtt og blod. Williamson skriver at dette punktet av flere forskere sees som et vendepunkt, der presten som tidligere feiret messe vendt mot forsamlingen nå snur ryggen til forsamlingen når brødet og vinen skal innvies.⁹⁷ Blant annet skriver Dyrness at denne endringen, som skulle forsterke mysteriet ved nattverden, åpnet opp for plass til kunst bak alteret.⁹⁸ Et eksempel som underbygger denne teorien er altertavlen som viser Majestas Domini i Siena-katedralen, der merker på tavlen tyder på at den først stod som en alterfrontal og siden har blitt flyttet opp på alteret, dette kan tolkes som en direkte konsekvens av vedtaket om transsubstansiasjon.⁹⁹ Williamson påpeker at prester har feiret messe i samme retning som menigheten også før 1215, og skriver at teorien om behovet for en altertavle som bakteppe for nattverden alene blir for enkel.¹⁰⁰ Hun skriver videre at det i 1215 også oppstår et krav om at man først må skrifte for å ta del i nattverden. Dette tilsynelatende enkle kravet fikk store følger for kirkens lære. For å kunne utføre et godt skriftemål måtte man vite hva Gud forventet og hva som ble sett på som synd. For å kunne vite dette måtte man være opplært i Guds bud, troens grunnlag og hvordan man skrifter rett.¹⁰¹ Mange forskjellige virkemidler ble tatt i bruk for å utføre den utfordrende oppgaven med å undervise folket, inkludert kunst, musikk, poesi og teater. Alle former for visuell kunst ble tatt i bruk for å illustrere, forsterke og minne menigheten om det de hadde blitt lært av deres lokale prest og av munkene.¹⁰² Mange av

⁹⁷ Williamson, "Altarpieces, Liturgy, and Devotion", 344.

⁹⁸ William A. Dyrness, *Visual faith: Art, Theology, and Worship in Dialogue*, Baker Academy 2001, 42.

⁹⁹ Williamson, "Altarpieces, Liturgy, and Devotion", 344.

¹⁰⁰ Williamson, "Altarpieces, Liturgy, and Devotion", 347.

¹⁰¹ Kevin E. Lawson, "More than silent preaching: Didactic use of Wall Painting in the Middle Ages", *Christian Education Journal Research on Educational Ministry*, nr 11, 2. Utg., November 2014, 320.

¹⁰² Lawson, "More than silent preaching", 321.

hendelsene i Jesu liv er brukt i denne sammenhengen, men korsfestelse og oppstandelse var grunnleggende.¹⁰³ Tradisjonelt sett kan albertavlen utforming deles inn i tre kategorier. Den kan være et *triptyk* som betyr at den består av tre paneler. Den tredelte albertavlen er den mest utbredte varianten og var populær fra middelalderen.¹⁰⁴ Et *polyptyk* er hengslet sammen av mer enn tre paneler og et diptyk er bestående av to paneler.¹⁰⁵ Fra 1400-tallet kommer det en ny type albertavle der motivet er satt inn i en helhetlig bakgrunn. Denne formen kalles *pala*.¹⁰⁶

Et bilde som demonstrer det visuelle skiftet som skjer gjennom 1400-tallet med tanke på albertavlen utforming er *Vision of prior Francesco Ottobon* fra 1512/13 (Figur 1). To av albertavlene representert i bildet er sannsynligvis laget på 1300- og tidlig på 1400-tallet, og viser typiske polyptiske albertavler som man kjenner fra middelalderen. De fremstiller en rekke hellige figurer i helfigur og halvfigur, er malt på en gullbakgrunn og alle er malt på et separat panel.¹⁰⁷

Albertavlen til venstre i bildet er et eksempel på et enkelt helhetlig motiv, *pala*. Denne formen for albertavle kunne oppleves som en forelengelse eller en del av rommet man stod i.

¹⁰³ Dyrness, *Visual faith*, 42.

¹⁰⁴ Art Encyclopedia, www.visual-arts-cork.com/Altarpieces

¹⁰⁵ Art Encyclopedia, www.visual-arts-cork.com/Altarpieces

¹⁰⁶ Stephen Miller, *The Word made Visible in the Painted Image: Perspective, Proportion, Witness and Threshold in Italian Renaissance Painting*, Cambridge 2015, 7.

¹⁰⁷ Geraldine A. Johnson, *Renaissance Art: A Very Short Introduction*, Oxford University Press 2005, 15.



Figur 1: Depiction of Prior Ottobon's vision of martyr's being blessed by St. Peter 1512/13

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carpaccio,_visione_del_priore_ottobon_con_l'apparizione_dei_crocefissi_del_M._Ararat_nella_chiesa_di_S.Antonio_di_Castello,_1515,_01.JPG

Altartavlen var ikke i seg selv nødvendig for gudstjenesten, men ble likevel standard i alle kirker fra 1200-tallet om ikke tidligere.¹⁰⁸ Det stilles på denne tiden spørsmål ved bruken av religiøse bilder, og to typer forsvar ble tatt i bruk for å rettferdiggjøre bildenes plass i kirken. Kevin E. Lawson skriver at begge forsvarene er knyttet til ønsket fra kirkeledere om å undervise troen til alle medlemmer av menigheten.¹⁰⁹ Det første forsvaret dreier seg om at bildene skal være "de ulærdes bibel". De færreste bortsett fra kirkelederne hadde tilgang til Bibelen på et språk de kunne forstå, menigheten var "ulærd" og argumentet var at "ulærde lærer fra bilder av det de skal tilbe og etterligne slik presteskapet lærer det fra bøker".¹¹⁰ Mens messen ble feiret i koret, ber menigheten sine bønner eller mediterer foran

¹⁰⁸ Sadler, "The Medieval and Renaissance Altarpiece".

¹⁰⁹ Lawson, "More than silent preaching", 323.

¹¹⁰ Lawson, "More than silent preaching", 323.

bildene som er portrettert på veggene i skipet. Det ble sett på som likeverdige med lesing og høring av Guds ord, for bildene ville lede den som så dem til å huske og reflektere over den bibelske fortellingen.¹¹¹ Det andre forsvaret betegner bildene som en "fattigmannsbibel". Dette er et mer moderne uttrykk skriver Lawson.¹¹² De aller færreste hadde råd til å eie bøker, å høre prekener fra Skriften var hovedkilden til kunnskap om Guds frelsesverk. Bilder ble en viktig måte å stimulere minnet om hva de hadde blitt lært tidligere. Bildene var tilgjengelig for hele menigheten uavhengig av status og utdanning.¹¹³

Videre i oppgaven vil vi se hvordan altertavlen som et visuelt virkemiddel illustrerte en fortelling eller et budskap til menigheten og hvordan budskapet og måten det er illustrert på endrer seg med tiden. Vi vil også se eksempler på utviklingen i form gjennom altertavlene som analyseres.

¹¹¹ Lawson, "More than silent preaching", 323.

¹¹² Lawson, "More than silent preaching", 324.

¹¹³ Lawson, "More than silent preaching", 324.

6 KORSEFTELSEN

Korsfestelsesmotivet er hentet fra historien om korsfestelsen i Bibelen. Denne historien finner vi hos Matteus 27,31-56; Markus 15,21-41; Lukas 23,26-49; Johannes 19,17-30. Fortellingen om korsfestelsen står som selve kjernen i kristen tro.

Selv om fortellingen om korsfestelsen er sentral i Bibelen, tar det lang tid før man tar i bruk korsfestelsen i den religiøse billedkunsten. De første eksemplene av lidelsestematikk i bilder kommer etter at korsfestelse er avskaffet som henrettelsesmetode på begynnelsen av 300-tallet og Hellemo skriver at vi må et stykke ut på 400-tallet før de første fremstillingene av korsfestelsen dukker opp.¹¹⁴ Korset som symbol var både hatet og fryktet blant jødene og minnet dem om de tusenvis av jøder som ble korsfestet av romerne.¹¹⁵ Korsfestelse var en nedverdiggende, sakte og ekstremt smertefull type henrettelse.¹¹⁶

Frem til i dag har det vært utallige reaksjoner på korset som symbol. Et eksempel på dette er da det i 1980 blir satt opp kors i Auschwitz konsentrasjonsleir og det protesteres på bakgrunn av at korset vekker smertefulle minner om både fortidig og moderne henrettelse.¹¹⁷ Det har også blitt hevdet at bildet av korsfestelsen blir brukt som en rettfærdiggjørelse av misbruk og vold mot kvinner og at vekten som legges på Kristi lidelse oppmuntrer til selvpoppofrelse og glorifiserer lidelse generelt. For mange kristne er tanken på at en voldelig død er krevd av en kjærlig Gud, avskyelig.¹¹⁸ Helt siden starten har korsfestelsen bydd på

¹¹⁴ Hellemo, *Guds billedbok*, 91

¹¹⁵ Bernard Starr, "Jewish Jesus in Renaissance Art and the Roots of Anti-Semitism", *the Allgemeiner*, 19 juni 2014.

¹¹⁶ Robin M. Jensen, *The Cross: History, Art and Controversy* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 2017, 8.

¹¹⁷ Jensen, *The Cross: History, Art and Controversy*, 217.

¹¹⁸ Jensen, *The Cross: History, Art and Controversy*, 217.

utfordringer for kristne, hvordan kunne en mektig og udødelig gud lide en nedverdiggende død på korset? Fra ikke-troende hold ble hendelsen fra starten av sett på som latterlig og avskyelig, det finnes til og med et bilde fra antikken som anses å være en karikatur av korsfestelsen. Karikaturen viser en korsfestet skikkelse bakfra med eselhode og en person. Innskripsjonen lyder "Alexamenos sebete theon" som kan oversettes med "Alexamenos tilber [sin] gud".¹¹⁹

Dette er bare noen av reaksjonene korset har fremkalt og fortsetter å fremkalle hos mennesker. Korset kan også på den andre siden stå som et symbol på Kristi solidaritet med menneskelig lidelse. Kristus lider ikke fordi lidelse er ønskelig eller rettferdiggjørende i seg selv, men fordi han fullt og helt tar del i og har medfølelse med den uunngåelige lidelsen i menneskets eksistens og lider i menneskets sted.¹²⁰

En av de eldste fremstillingene av korsfestelsen befinner seg på et panel som er et av 18 paneler i døren til Basilika de Santa Sabina i Roma (figur 2).¹²¹ Dette er den første fremstillingen der Kristus er plassert mellom de to røverne skriver Jensen, og relieffet er datert til ca. år 432.¹²² Et annet eksempel er et av fire relieffer på et lite skrin av elfenben. Skrinet antas å være enten et relikvieskrin eller for oppbevaring av brød til nattverden. Denne finnes nå på British Museum under navnet *Maskell ivories* og er datert til 420-30 (figur 3).¹²³ Her ser vi Kristus på korset med åpne øyne, kroppen er helt rett og vi ser rett på figuren. Som Hellemo skriver har skikkelsen hevet hode, strake armer og en innrisset glorie.¹²⁴

¹¹⁹ Jensen, *The Cross: History, Art and Controversy*, 12-15.

¹²⁰ Jensen, *The Cross: History, Art and Controversy*, 218.

¹²¹ Hellemo, *Guds billedbok*, 52.

¹²² Jensen, *The Cross: History, Art and Controversy*, 82.

¹²³ Jensen, *The Cross: History, Art and Controversy*, 79.

¹²⁴ Hellemo, *Guds billedbok*, 92

Kristus seirer over døden og som Jensen her poengterer, står denne skikkelsen i sterk kontrast til Judas døde kropp til venstre i relieffet.¹²⁵



Figur 2: Basilika de Santa Sabina i Roma ca. 432

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battenti_in_cipresso_di_santa_sabina,_V_secolo,_01_crocefissione_2.jpg

¹²⁵ Jensen, *The Cross: History, Art and Controversy*, 81



Figur 3: Skrin i elfenben datert 420-430, British Museums
https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1856-0623-5

Disse fremstillingene hadde livet, seieren over døden som hovedtematikk i fremstillingen av korsfestelsen og slik representerer bildet livskraftenes triumf over dødskreftene.¹²⁶ Gjennom Det nye testamentet møter vi et stort kristologisk mangfold og det kan være vanskelig å se en enhet i alt mangfoldet, skriver Hellemo. Men bekjennelsen av Kristus som endetidskonge og frelseskonge synes å være en grunnleggende bekjennelse og man kan derfor oppsummere mangfoldet i betegnelsen *konge*. Alt i alt brukes ordet konge om Kristus 39 ganger i det nye testamentet, særlig ofte i lidelsesfortellingen skriver han.¹²⁷ Renate W. Banschbach Eggen skriver at det her er viktig å være oppmerksom på at evangeliene representerer

¹²⁶ Hellemo, *Guds billedbok*, 96.

¹²⁷ Hellemo, «Kristus i den kirkelige kunst», 29-30.

Kristi kongedømme i Joh. 18, 33-37 og Luk. 2, som en motsetning til det verdslige kongedømmet.¹²⁸ Under keiser Konstantin, endrer denne tanken seg og keiserdømmet oppleves positivt gjennom en keiser som selv var kristen. Det ble ikke lenger naturlig å fremstille Kristi kongedømme som en motsetning til dette verdslige keiserdømmet og kongemetaforen brukes videre for å formidle et kongedømme som ligner keiserdømmet på jorden, skriver Eggen.¹²⁹

Som et lite sidenotat finnes det ikke en detaljert beskrivelse av hvordan korset så ut i Bibelens beskrivelse av korsfestelsen. Gjennom århundrer med én rådende måte å fremstille korset på, har vi blitt vant til å se et kors bestående av en vertikal linje og en horisontal linje som krysser denne litt under toppen – et latinsk kors skriver Robin M. Jensen, men det har blitt diskutert om korset både kunne være en T-form eller en enkel stokk.¹³⁰

Sammen med utviklingen i albertavlen vil vi videre i oppgaven også se hvordan de forskjellige måtene å fremstille Kristus på endrer seg gjennom tidene, og hvordan teologien, symbolene og samtiden påvirker motivet.

¹²⁸ Eggen; Hognestad, *Kristusbilder – Kristustolkninger i litteratur, kirkekunst, musikk og film*, 182.

¹²⁹ Eggen; Hognestad, *Kristusbilder – Kristustolkninger i litteratur, kirkekunst, musikk og film*, 182.

¹³⁰ Jensen, *The Cross: History, Art and Controversy*, 9.

7 MODERNISME

Et universelt symbol på lidelse 1800–1970

"The work of art is a symbol, a visible symbol of the human spirit in its search for truth, freedom and perfection".¹³¹

Sitatet over er skrevet av Alfred H. Barr i 1943. Barr var The Museum of Modern Arts (MoMa) første direktør. Dette er kanskje en god definisjon å ta med seg videre i forståelsen av modernismens kunstnere, nemlig at det de skaper er et synlig symbol på kunstnerens ånd på jakt etter sannhet, frihet og perfeksjon. Selv om modernismen blir en periode preget av utvikling bort fra religion, er mange av modernismens store kunstnere dypt påvirket av religiøse tradisjoner.¹³²

En utfordring som poengteres av Richard Haries er at det er vanskelig å fornye noe som allerede er overrepresentert, slik som i denne sammenheng religiøs kunst med kristne motiver er. Tidligere kunstnere skriver han, arvet et uniformt språk, mens modernismens kunstnere ble møtt av en overveldende pluralitet og måtte velge sitt eget språk.¹³³ I en tid der nyhet og sjokkerende fremstillinger var høyt ansett, hadde ikke lenger de religiøse motivene en selvfølgelig plass.¹³⁴ Men, på tross av at tiden var preget av et ønske om å sjokkere og å skape nyheter, blomstrer korsfestelsesmotivet under modernismen, og Haries stiller spørsmål om hvordan kunstnerne kunne være fullt og helt barn av sin tid, og likevel stå i tradisjonen som går helt tilbake til katakombene.¹³⁵ I modernismen ble

¹³¹ Jonathan A. Anderson; William A Dyrness, *Modern art and the life of a culture – The religious Impulses of Modernism*, Inter-Varsity Press, US 2016, 41.

¹³² Anderson, Dyrness, *Modern art and the life of a culture*, 41.

¹³³ Richard Haries, *The image of Christ in Modern Art*, Routledge 2013, 6.

¹³⁴ Haries, *The image of Christ in Modern Art*, 6.

¹³⁵ Haries, *The image of Christ in Modern Art*, 7.

form og komposisjon viktigere enn innholdet, estetisk sett. Også middelalderens bilder ble under modernismen i utgangspunktet betraktet som formverk.¹³⁶ Daniel Siedell påpeker at forflytningen inn i et museum åpner for å vurdere et verk som religiøst eller ikke, kun ut ifra estetikk.¹³⁷ Alistair Sooke skriver i sin artikkel "Does modern art hate religion?" at galleriene i dag har overtatt den funksjon katedralene opprinnelig hadde i å være et sted mennesker besøker for åndelig påfyll.¹³⁸

Dette "tapet av" opprinnelig kontekst gjør at forskerne først må forsøke å rekonstruere kontekst for å kunne si noe om verkets *hva*, *hvorfor* og *hvordan*. Veldig mange av de store kunstnerne utforsker korsfestelsesmotivet i sine bilder, men utviklingen er på sett og vis samtidig preget av en fremmedgjøring av kunst fra religion og denne utviklingen kaller Ronald R. Berner for "modernismens ulykkelige arv".¹³⁹ Stephen Kern skriver at store kunstnere (i denne sammenheng innenfor litteraturen) hadde et sterkt ambivalent forhold til den dominerende tradisjonelle kristendommen.¹⁴⁰ Perioden blir fremstilt som en progressiv selvstendigjøring fra religiøs innflytelse.¹⁴¹ Under modernismen gikk samfunnet mer og mer bort fra den dominerende og religiøse ideologien som hadde samlet Europa gjennom mer enn tusen år. Man beveger seg i en retning av individuelle, fragmenterte visjoner.¹⁴² Haries trekker frem en artikkel skrevet av Anthony Blunt¹⁴³ der det blir argumentert for at religion ikke har vært "vevd inn i kulturen" siden opplysningstiden og at kunstnere som etter det ønsker å formidle et religiøst budskap, ikke

¹³⁶ Aavitsland, "Visualitetens vitnesbyrd", 50.

¹³⁷ Daniel A. Siedell, "Altars to the Unknown God: Art for Modern Christians", Image Issue 59 2008.

¹³⁸ Alastair Sooke "Does modern art hate religion?" BBC Culture 21. oktober 2014.

¹³⁹ Ronald B. Bernier, *The Unspeakable Art of Bill Viola: A Visual Theology*, Pickwick Publications, 2014.

¹⁴⁰ Stephen Kern, "Modernism and the Turn Toward Religion- Modernist ambivalence about Christianity Renaissance", Vol.73 issue 1, 2021.

¹⁴¹ Anderson, Dyrness, *Modern art and the life of a culture*, 17.

¹⁴² Haries, *The image of Christ*, 5.

¹⁴³ Haries, *The image of Christ*, 5 (Anthony Blunt, publisert i *Spectator* 15.03.1935).

samsvarer med den dominerende kulturen.¹⁴⁴ Blunt skriver at i et samfunn der religion er en naturlig del av livet, vil også religiøs kunst oppstå like naturlig.¹⁴⁵ Et religiøst samfunn, gir plass og etterspør kunst som gir uttrykk for troen. Under modernismen endrer dette seg, og selv om det har vært en utvikling over tid, er man nå inne i en periode preget av utforskning, der tidligere gitte sannheter ikke står like sterkt. Noen mener at dette skillet skjer på 1800-tallet¹⁴⁶, likevel skriver Haries at man kan argumentere for at all genuin kunst har en spirituell dimensjon.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Haries, *The image of Christ*, 5.

¹⁴⁵ Haries, *The image of Christ*, 5.

¹⁴⁶ Haries, *The image of Christ*, 5.

¹⁴⁷ Anderson, Dyrness, *Modern art and the life of a culture*, intro.

7.1 GRAHAM SUTHERLAND

Crucifixion 1946



Figur 4: 'Crucifixion', 1946, by Graham Sutherland. Credit: © Gordon Robertson Photography Archive/Bridgeman Images <https://www.spectator.co.uk/article/how-20th-century-artists-rescued-the-crucifixion/>

7.2 PRE-IKONOLOGISK ANALYSE

"Crucifixion" av Graham Sutherland er malt i 1946. Bildet er 2,75m høyt og 2,62m bredt. Bildet er en altertavle og var et bestillingsverk til St. Matthews church i Northampton. Vi kan i bildet se Kristus på korset. Skikkelsen er tydelig markert og kroppen bøyd mot venstre. Kristus har tornekrone, naglesår og blod som renner fra disse. Korset med Kristi kropp dekker nesten hele bildet fra bunn til topp og side til side. Ved bunnen av korslinjen ligger det et rektangel i en varm farge. Det er et bånd eller skille foran føttene. Bakgrunnen oppleves mørk i en blå tone. Der man i bunnen ser linjer med vinkler tilnærmet 90 grader ser man oppe på venstre siden av korset en buet form. Øvre del av bildet er mørkere enn bunnen. Denne endringen i nyanse fra topp til bunn gir bildet litt dybde, men bakgrunnen oppleves likevel flat. De rette linjene utfordrer forsøket på å se inn i bildet da bildet ikke tar i bruk linjer som virkemiddel for dybde. Kristusskikkelsen er malt i en lys, nesten hvit farge. Hele toppen av korset er ikke med, dette oppleves som at man har zoomet for langt inn på bildet.

7.3 IKONOLOGISK ANALYSE

Hvordan kommuniserer bildet med betrakteren?

Noe av det første man legger merke til er at korset fremstår massivt og nokså teknisk konstruert. Ifølge kirkens egne sider skal korsets utforming være et bilde på samtiden.¹⁴⁸ Man kan se denne tendensen også hos for eksempel Salvador Dali i Corpus Hypercubus fra 1954 og begge kunstnerne kombinerer det religiøse med det samtidsanalytiske. Skyggelegging og plasseringen av korset midt i Sutherlands altertavle gir motivet en dominerende fremtoning. Den minimale kontrasten i fargeforskjell mellom Kristi hud og korsets farge, gir en følelse av at de to elementene er

¹⁴⁸ http://www.stmatthewsnorthampton.org.uk/art_history_the_crucifixion.shtml

uadskillelige. Kristus *er* korsfestelsen. Personen, betydningen og historien sammenfaller i bildet av Kristus på korset. Vi kan heller ikke se hele korset, toppen mangler og dette kan gi en forståelse av at korset ikke eksisterer i seg selv. Korset har ikke betydning uten Kristus. På enkelt vis gir Sutherland oss hele bildet ved bruk av kun disse to, Kristus og korset. Dette skal vi se skiller seg fra den tradisjonelle fremstillingen i middelalder og renessanse, der man benytter flere elementer for å fortelle historien. Det skal nevnes at Sutherland i andre fremstillinger av samme motiv har med toppen av korset slik at det ikke nødvendigvis er et teologisk bevisst valg å utelate denne i altertavlen.

En annen detalj som også skiller seg fra en tradisjonell fremstilling av korsfestelsen er at Kristus er plassert bak et lite tau. Dette skal understreke helligheten ved hendelsen¹⁴⁹, men det kan også gi følelsen av at Kristus er plassert i et rom, som på museum, adskilt fra oss. Kristus har tornekrone og det røde blodet som renner fra naglesårene er fremtredende. Begge deler viderefører en sterk arv fra middelalderens bilder med deres vekt på lidelsen. Om man kjenner Mattias Grünewalds Isenheim-altertavle fra 1515, er formen på hånden i Sutherlands altertavle svært gjenkjennelig. Måten Grünewald har fremstilt Kristus på, er et kapittel i seg selv, men altertavlen står som en av de mest groteske fremstillingene som noen gang er laget av den lidende Kristus, og den har vært til inspirasjon for mange store kunstnere for ettertiden. Sutherland gjorde mange studier i forbindelse med denne altertavlen og var inspirert av Grünewalds altertavle¹⁵⁰, men han var også sterkt inspirert av bilder fra overlevende etter Holocaust.¹⁵¹ Daniel Frampton skriver at dette kommer tydelig frem

¹⁴⁹ http://www.stmatthewsnorthampton.org.uk/art_history_the_crucifixion.shtml

¹⁵⁰ Chris Stephens, "Graham Sutherland OM Crucifixion 1946", Mars 1998, lesedato 08.11.23
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/sutherland-crucifixion-n05774>

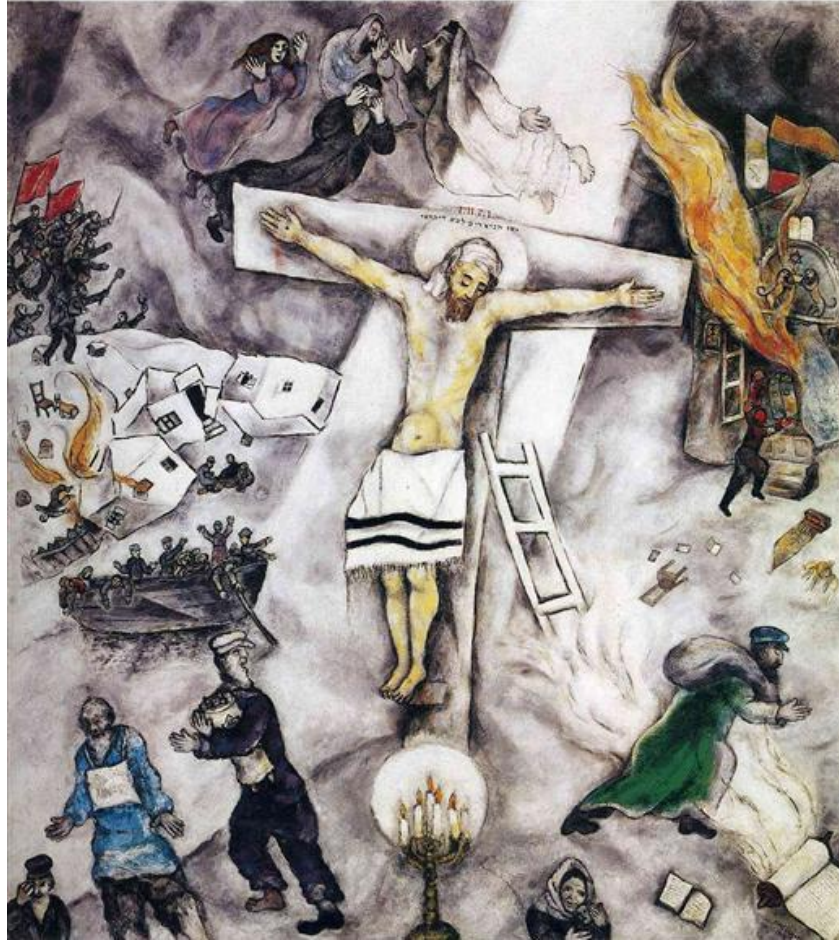
¹⁵¹ Vatikanmuseet, "Graham Sutherland, Study for Crucifixion", link i litteraturliste.

i Kristi avmagrede utseende.¹⁵² Slik som vi skal se eksempler på i delkapittelet om middelalderen, var det et viktig moment ved gjengivelse av hendelsen i visuell form, at betrakteren kunne relatere til det de så i bildet. I moderne tid har vi beveget oss lengre bort fra lidelsesaspektet av historien, selv om William Dyrness skriver at kristne til alle tider er fristet til å føle at utfordringene de møter i livet er unike og at verden er verre enn den noensinne har vært.¹⁵³ Jeg vil gjerne tenke at dette ikke bare gjelder for kristne, men at alle mennesker har behov for å føle at det de gjennomgår er unikt. Man kan kanskje tenke at et naturlig forhold til død og lidelse er noe vi har beveget oss bort fra i moderne tid og at formidlingen i frelsesbudskapet i større grad dreier seg om Guds godhet, kjærlighet og nåde. Guds kjærlighet til oss og vår kjærlighet til hverandre.

Det er klart at Sutherlands altertavle, inspirert av bilder fra Holocaust, originalt talte til et publikum som kjente til lidelse. Denne koblingen mellom korsfestelsen og hendelsene under 2. verdenskrig kjenner vi også fra en annen kjent modernistisk kunstner, nemlig Marc Chagall og spesielt hans bilde *White Crucifixion* fra 1938.

¹⁵² Daniel Framton, "Objectifying the Unknown: The Catholic Art of Graham Sutherland", *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture*, Saint Paul, Minn, 2021, Vol.24, issue 1, 2021, 133.

¹⁵³ Dyrness, *Visual Faith*, 25.



Figur 5: Marc Chagall White Crucifixion 1938 <https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/white-crucifixion-1938>

Chagall er kjent for å understreke Kristi jødiske opphav ved å ta i bruk kjente elementer som for eksempel bøttesjal i sine bilder. Korsfestelsesmotivet får en ny relevans i synligheten av menneskets grusomheter og kan tenkes ha forsterket motivets universale betydning. Også Isenheimaltertavlen fikk fornyet relevans i forbindelse med krig, der altertavlen på et tidspunkt ble flyttet til München for restaurering. Der kom den til å symbolisere smerten påført tyske soldater i fronten og under 1. verdenskrig. Skadede soldater kom til fra alle steder for å se opp på altertavlen som bærer vitnesbyrd om det tyske folkets lidelse.¹⁵⁴ Ben Quash

¹⁵⁴ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 141.

sier at når et maleri kommer i kontakt med ekstreme tilfeller av menneskelig erfaring, aktiviseres det, det taler og det fremkaller nye artistiske responser. Det gir en følelse av at kristendommen fortsatt kan tale, selv i ekstreme situasjoner, og han mener at Sutherland slik har tatt kristne tradisjoner i bruk for å belyse traumer fra egen tid.¹⁵⁵ Sånn sett taler den modernistiske fremstillingen til Sutherland til betrakteren med samme budskap som albertavlen fra middelalderen. Lidelsesaspektet er dominerende, bildet taler til et menneske som kjenner lidelse og lidelsen er en relevant del av historien som fortelles i bildet. Samtidig er Sutherlands albertavle preget av håp. Skikkelsen med en muskuløs kropp fremstår som sterk, som om kroppen holder sin vekt, den har ikke falt sammen. Dette kan gi mer inntrykk av en Kristusskikkelse som *bærer* lidelsen, enn en Kristus som lider. Daniel Frampton skriver at Sutherlands Kristus ikke er fremstilt guddommelig. På samme måte som Grünewalds Kristus allerede er i prosessen av kroppslig nedbrytelse, skriver han, er også Sutherlands Kristus, både i valget av den hvitaktige fargen og i poseringen, død.¹⁵⁶ Posituren er kjent, med Kristus sterkt lent mot venstre fra en betrakters perspektiv. Synsvinkelen oppfattes dermed som om vi betrakter bildet fra høyre og et svakt "froskeperspektiv". Bevegelsen i motivet ser vi ved at Kristus er avgrenset fra oss i form av et museums-sperrebånd, men også den store flaten bak gir oss inntrykk av at man ikke kommer forbi Kristus. Vi når ikke inn i bildet. Kristus "sperrer" i front og øynene våre kommer ikke forbi ham. Men bak Kristus finner vi håpet, representert i fargen blå. Sterke kontraster gir oss følelsen av at lyset skinner på Kristus fra en lyskilde som står over oss, og tydelige skygger gir oss følelsen av at Kristus står ut fra bildet.

¹⁵⁵ Quash, Ben; Podcast episode "How a `biblically illiterate` generation can discover Christian Art".

¹⁵⁶ Frampton "Objectifying the Unknown", 133.

Ved å male bakgrunnen i en sammenhengende blå tone, samt tydelige horisontale linjer i bakgrunnen, på undersiden av korset, og i nedre del av bildet, flater Sutherland ut bakgrunnen og fremhever Kristi betydning. Selv om bakgrunnen består av en himmelfarge, får man likevel (på grunn av andre elementer i bildet), ikke følelsen av at det handler om himmel. Linjene på bakgrunnen og basen for korset gir oss mer følelsen av at Kristus er plassert i et rom, mot en vegg. Den blå bakgrunnen kan gi oss et inntrykk av håp.¹⁵⁷ den videre beskrivelsen av Sutherlands verk omhandler hans sterke forhold til farger. At fargen blå fra tradisjonell ikonografi representerer himmelen, at den som Quenot uttrykker det "guider vår ånd på troens vei som den er et symbol på". Men blåfargen i Sutherlands Crucifixion er av en mørkere sort som er en farge knyttet til død og dermed ikke lenger underbygget det guddommelige aspektet i bildet skriver Frampton.¹⁵⁸ I denne albertavlen er fraværet av andre personer iøynefallende. De to svarte lommene på hver side representerer, ifølge kirkens egne nettsider, røverne som var korsfestet sammen med Kristus.¹⁵⁹ Som tidligere nevnt, har denne visuelle fremstillingen av Kristus mellom de to røverne, tradisjon helt tilbake til et av de aller første fremstillingene av korsfestelsen som vi så i Santa Sabina-relieffet (figur 2).¹⁶⁰

¹⁵⁷ http://www.stmatthewsnorthampton.org.uk/art_history_the_crucifixion.shtml

¹⁵⁸ Frampton "Objectifying the Unknown", 144-145.

¹⁵⁹ http://www.stmatthewsnorthampton.org.uk/art_history_the_crucifixion.shtml

¹⁶⁰ Jensen, *The Cross: History, Art and Controversy*, 82.

7.4 KOMMUNIKASJON OG TALEHANDLING

I hvilken grad kan bildets kommunikasjon defineres som en talehandling?

"For så høyt har Gud elsket verden at han ga sin Sønn, den enbårne, for at hver den som tror på ham, ikke skal gå fortapt, men ha evig liv"

-Joh 3,16

I Sutherlands bilde, er det Kristus og Korset som står nærmest alene som teologiske hovedelementer. Dixon nevner i sin avhandling at det kan stilles spørsmål ved om modernistiske verk kan utføre en talehandling. Dette nevner hun i forbindelse med sterkt abstraherte verk, som for eksempel Rothko sine Colour Field-malerier. Sutherland sin korsfestelse på den andre siden, er preget av modernistiske impulser, men der han tok et bevisst valg om at motivet skulle være tradisjonelt gjenkjennelig. Dette fører til at Sutherlands altertavle, selv om det er et modernistisk verk, kan oppfylle kriteriene om å være gjenkjennbart, etablert og akseptert, og at det kan være mulig å snakke om en talehandling i bildet.

Daniel Frampton mener at Sutherland tilsynelatende *påstår* at Ordet ble menneske, men at dette legemet nå fremstår som kaldt, hvitt og frarøvet all guddommelighet.¹⁶¹ Han sier videre at Sutherlands korsfestelse ikke er et fullstendig vellykket eksempel på kristen billedkunst da bildets formidling er noe merkelig. Blant annet nevnes det at verket kan forstås som et rent sekulært verk, at det kan oppleves som et angrep på en tro på noe utenfor den synlige verden, eller som en fornærmelse av noe som var livsviktig for den etablerte kulturen og han trekker linjer til Hans Holbeins

¹⁶¹ Frampton, "Objectifying the Unknown", 133.

Dead Christ.¹⁶² Michel Quenot har uttalt at der hvor kun skuffelse og fortvilelse er formidlet, uten noe indikasjon på seier eller oppstandelse, fratar man det hellige korset den livsstyrken det har.¹⁶³ Frampton skriver videre at Sutherlands bilde kan ansees å være et sluttprodukt i det Quenot kalte den "ultimate sekulariseringen av hellig kunst fra 1100-tallet og fremover".¹⁶⁴ Verkene beveger seg lengre og lengre bort fra en akseptert kanon i kristen ikonografi, der man beholdt en stilistisk kontinuitet som over alt fremhevet inkarnasjonen og Kristi fundamentale guddommelighet.¹⁶⁵ Det hevdes at det ikke finnes noe tegn til håp i disse bildene, ingen indikasjon på oppstandelse, himmelfart eller forventning til nattverden.¹⁶⁶

Men hvis Sutherland selv knytter korsfestelsen til håpet, hvordan kan man da tenke at håpet er en del av bildet selv om kritikken taler imot?

Det å fremstille Kristus helt menneskelig og på en måte som kobler Kristus til ofre for Holocaust, gjør bildet samtidsrelevant. Etter inspirasjon fra Grünewald og bildene etter holocaust, maler Sutherland sin korsfestelsesscene som et symbol på mennesket uendelige ondskap mot hverandre.¹⁶⁷ Relevant for mennesket i etterkrigstiden og gjenkjennbart fordi man visste så alt for godt at menneskekroppen kan lide og skal dø. Selv om deler av kritikken går ut på at bildet i seg selv kunne vært sekulært, så skal vi ikke glemme sammenhengen det er satt inn i. Haries skriver at Sutherland tar et bevisst valg ved at maleriet skal være umiddelbart forståelig innenfor tradisjonen.¹⁶⁸ Tradisjonelt for modernismen beveger man seg bort fra narrativ og figurativ fremstilling og

¹⁶² Frampton, "Objectifying the Unknown", 133.

¹⁶³ Frampton, "Objectifying the Unknown", 134.

¹⁶⁴ Frampton, "Objectifying the Unknown", 134.

¹⁶⁵ Frampton, "Objectifying the Unknown", 134.

¹⁶⁶ Frampton, "Objectifying the Unknown", 143-144.

¹⁶⁷ Haries, *The image of Christ*, 77.

¹⁶⁸ Haries, *The image of Christ*, 77.

dette gjelder også for Sutherland i sine tidligere landskapsmalerier.¹⁶⁹ Haries skriver at han i denne sammenheng ikke var interessert i å gjengi realistisk, men å finne intellektuell og emosjonell begeistring.¹⁷⁰ Sutherland skal personlig alltid ha vært fascinert av dualiteten i korsfestelsen og skal ha omtalt det som "... the most tragic of all themes yet inherent in the promise of salvation. It is the symbol of the precarious balanced moment, the hair's breadth between black and white."¹⁷¹

Bildet vi nå snakker om er en albertavle, det står fremst i en kirke og betrakterne er troende mennesker som man kan anta kjente til det kristne budskapet. I samsvar med Sutherlands eget syn på korsfestelsen; at selv ved all frykt for og underliggende trussel om utryddelse, så bærer korsfestelsen et budskap om håp: at kroppen kan lide og gå til grunne betyr lite, fordi ånden kan oppstå.¹⁷² Slik har bildet allerede i sin sammenheng båret frem et budskap om håp. For mennesket skal dø, men gjennom Kristus skal det igjen oppstå. Sutherlands korsfestelse er forbundet til håpet og det kristne håpet er knyttet til et løfte om frelse. Det sier at mennesket dør, Kristus døde som menneske, som oss, men løftet er at ved tro, skal mennesket gjenoppstå. I Johannes 3,16 leser vi: "For så høyt har Gud elsket verden at han ga sin Sønn, den enbårne, for at hver den som tror på ham, ikke skal gå fortapt, men ha evig liv". Slik kan man tenke at Sutherland treffer sin samtid. Fordi bildet er laget i etterkrigstiden med en betrakter som kjente til krigens grusomheter, er det ikke den døde Kristus som er beskjedent i bildet, men løftet om frelse for det døde mennesket. Paulus skriver i sitt brev til romerne, 8,24 at vi er frelst ved håp: " For i håpet er vi frelst. Et håp vi alt ser oppfylt, er ikke noe håp. Hvordan kan noen håpe på det de ser? Og i Rom. 8,18 at "det vi må lide i den tiden som

¹⁶⁹ Lunn, Max, "An introduction to Modernism", Kooness 06. August 2020.

¹⁷⁰ Haries, *The image of Christ*, 76.

¹⁷¹ Frampton, "Objectifying the Unknown", 132.

¹⁷² Frampton, "Objectifying the Unknown", 132-133.

nå er, ikke kan regnes for noe mot den herligheten som en gang skal åpenbares og bli vår". Håpet som en egen verdi står sterkt i bibelen, håpet hører sammen med troen og troen baserer seg på et løfte. Ved å hente inspirasjon fra 2. verdenskrig, fornyer Sutherland korsfestelsens relevans for betrakteren.¹⁷³

Frampton skriver at Sutherland klarte utfordringen ved å skape et tydelig kristent verk som på 1900-tallet ikke ville oppleves utdatert.¹⁷⁴ Sutherland skal ifølge Chris Stephens, ha uttalt i et intervju at man fortsatt kan male anerkjente motiver under modernismen, så lenge man "følte sterkt nok for dem» og mente at det var essensielt at man tror på det man maler.¹⁷⁵ Det at kunstneren skal føle sterkt nok for motivet han maler, kan sees som et argument for at det er relevant å vite kunstnerens intensjon bak bildet. Dixon skriver om dette, men at man også kan avdekke talehandlinger i bildet uten å kunnskap om denne intensjonen.¹⁷⁶ Gjennom hans arbeid som krigskunstner, der han dokumenterte offisiell ødeleggelse, får han direkte innblikk i hvordan menneskers liv blir ødelagt og ekte menneskelig lidelse.¹⁷⁷ Og ifølge Stephens skal Benedict Nicholson i 1947 ha uttalt at Sutherlands bilde speiler det "emosjonelle klimaet» i tiden det ble til i.¹⁷⁸ Videre skriver han at å overse realiteten av andre verdenskrig i formidling til en betrakter fra 1940-tallet, ville oppleves rart og uærlig.¹⁷⁹ I middelalderen, som vi skal se, er det også lagt stor vekt på Kristi menneskelighet, hans lidelse og hans døende kropp. Dette er også tydelig i Grünewalds fremstilling som Sutherland hentet sin inspirasjon fra. I

¹⁷³ Djanogly Art Gallery, Nottingham Lakeside Arts, The University of Nottingham, In the Shadow of War – Graham Sutherland's "Crucifixion" https://www.youtube.com/watch?v=NtrC4ZU_XnA

¹⁷⁴ Frampton, "Objectifying the Unknown", 134.

¹⁷⁵ Stephens, "Graham Sutherland OM Crucifixion 1946"

¹⁷⁶ Dixon, Altarpieces as Shifting Speech Acts, 45-46.

¹⁷⁷ Lydia Miller, Graham Sutherlands' The Crucifixion <https://www.youtube.com/watch?v=7PzZiBdgHbc>

¹⁷⁸ Stephens, "Graham Sutherland OM Crucifixion 1946" (Benedict Nicolson, 'Graham Sutherland's "Crucifixion", *Magazine of Art*, vol.40, no.7, Nov. 1947, pp.279-80)

¹⁷⁹ Frampton, "Objectifying the Unknown", 134.

Sutherlands bilde er det også Kristi menneskelighet som er vektlagt, og fordi betrakteren av bildet var en troende, sammen med Sutherlands egne betakelser om korsfestelsen så kan man ikke avslutte et bilde av korsfestelsen med døden slik som kritikerne gjerne ville ha det til. For enhver troende, så er dette bare halvparten av historien. Ved å kjenne historien, bærer også denne altertavlen bud om håp. Slik Dixon påpeker at det som kan tilskrives en talehandling må være *gjenkjennbart, etablert og akseptert* i samfunnet eller fellesskapet er håpet og løftet for en troende betrakter, nettopp det.¹⁸⁰ Sutherland jakter balanse og motsetninger og denne balansegangen åpner opp for at betrakteren kunne og kan tolke i henhold til sine forutsetninger og behov ifølge ham selv. Korsfestelsen var som nevnt tidligere ifølge Sutherland symbolet på er finbalansert øyeblikk¹⁸¹, og dermed gir det også mening om bildet til Sutherland bare skulle forestille halvparten av budskapet. Balansen finnes i at betrakteren selv fullfører fortellingen.

Grace Davies deler etterkrigstiden opp i tre perioder. Den første er en periode av gjenoppbygging fra 1945-1960. Deretter kommer en periode preget av relevans, skriver hun. Denne perioden fra 1960-1975 er forsøker å minimere forskjellene mellom det hellige og de sekulære. Og til slutt fra 1970 kommer det en periode der det hellige vektlegges som noe eget.¹⁸²

Sutherlands bilde taler først til en betrakter i den gjenoppbyggende fasen i etterkrigstiden. En fase der man ønsker å bygge opp igjen det som var før. Eksempelvis står bare 70 av 700 kirker i London urørt igjen etter krigen.¹⁸³

¹⁸⁰ Dixon, *Altarpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 32-33.

¹⁸¹ Frampton, "Objectifying the Unknown", 143.

¹⁸² Grace Davies, "Religion in post-war Britain: a sociological view" I Peter Catterall; Obelkevich, James, *Understanding Post-War British Society*, Routledge 1994, 165.

¹⁸³ Catterall; Obelkevich, *Understanding Post-War British Society*, 167.

Perioden er preget av optimisme, men kirkelivet kollapser. Man innser at man må omformulere og forme kirken på nytt for å møte fremtiden.¹⁸⁴ I et samfunn der kristendommen stod for praktisk etikk og moralsk standard, førte krigen til en spredt svekkelse av moralske standarder og dette (heller enn tapet av tro) ble det tydeligste symptomet på religiøs endring i krigsårene, skriver Michael Snape.¹⁸⁵

Man kan kanskje argumentere for at alle albertavler med korsfestelsen som motiv, bærer budskap om håp. Og i og for seg, så gjør det jo det. Iboende i korsfestelsesmotivet ligger tanken om død og oppstandelse. Likevel skal vi se at albertavler fra andre perioder gjerne har andre agendaer i tillegg og at andre elementer er mer fremtredende når det kommer til å vurdere om albertavlen utfører en talehandling. Det som skiller Sutherland sitt budskap fra de albertavlene vi skal se på videre, er at han i modernistisk ånd har skrelt bort "alt" annet. Kristus og korset får stå alene i bildet og slik forsterkes budskapet, håpet og løftet. Han formidler på enkelt vis, det aller viktigste: bli i håpet, husk på løftet. Karl Notøy skriver at det ikke er noe som står fast som det kristne håp. Det har sitt fundament i Guds Ord.¹⁸⁶ I et samfunn der man søker å gjenoppbygge eller fornye, treffer Sutherland blink ved å ta betrakteren tilbake til kjernen, der betrakteren selv får fullføre det mest essensielle budskapet i egen tro.

Oppsummert kan vi si at Sutherlands Korsfestelse fra 1946 utfører to talehandlinger. Det fremsier en *påstand* om at Ordet *ble* menneske, og et *løfte* om at hver den som tro på denne påstanden, at Kristus ble menneske, han skal ikke gå fortapt, men få evig liv. Dixon stiller riktig nok spørsmål ved om kunst kan gi et *løfte*¹⁸⁷, men i denne sammenhengen kan det tenkes

¹⁸⁴ Catterall; Obelkevich, *Understanding Post-War British Society*, 168.

¹⁸⁵ Michael Snape, *God and the British Soldier: Religion and the British Army in the First and Second World Wars*, Routledge 2005, 204.

¹⁸⁶ Karl Notøy, "Det kristne håp", Lov og Evangelium 1.mai 2005.

¹⁸⁷ Dixon, *Altarpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 23.

at både påstanden og løftet vil være gjenkjennbart for den troende innad i kirkesamfunnet. Slik utfører bildet sin talehandling i at det er plassert blant et publikum som er mottagelig og som kjenner historien som er formidlet. Om man hadde tatt maleriet ut av kirken og satt det i en sekulær sammenheng, er det ikke like sikkert at man kunne ha hentet samme eller noen talehandling ut av bildet. For selv om korsfestelsen som symbol har blitt et universelt uttrykk for lidelse i alle former, så tilhører håpet og løftet om frelse, det troende mennesket og det kan tenkes at en betrakter uten religiøs tilhørighet ikke hadde mottatt denne formidlingen fra Sutherlands korsfestelse.

8 MIDDELALDER

Et blikk på lidelse ca. 500–1500

Talbot Lawson skriver at mosaikker, fresker og veggmalierier dekket flatene på innsiden av middelalderens kirkebygg. Kirken ble sett på som et symbol for hele universet og dekor på vegger, tak og i noen tilfeller også på gulvet, illustrerte denne symbolikken.¹⁸⁸ Lawson skriver at taket representere himmelen og portretterte himmelens herligheter mens kirkeskipet representerte verden.¹⁸⁹ Veggene i kirkeskipet ble gjerne utsmykket med hendelser fra Kristi liv, jomfru Maria og helgener.¹⁹⁰ Spesielt brukt var bilder knyttet til frelsesgjerningen, bebudelse, fødsel, korsfestelse, oppstandelse og Kristi tilbakekomst.¹⁹¹ Ofte var hvelvingen over alteret dekorert med bilder som skulle illustrere dommedag¹⁹², og et av de best bevarte eksemplene på denne type maleri presenterer Allan Barton i en videopresentasjon, er dommedagsmaleriet i Wenhaston Suffix. (Figur 7)¹⁹³ Maleriet er gjort på trepaneler og dateres til mellom 1500-1520.¹⁹⁴

Dommedagsmaleriene viser Kristus som konge og som vi var inne på innledningsvis fokuserte man gjerne på Kristus som endetidskonge, konge eller allhersker i de tidligste fremstillingene, men fra 700-tallet ser man at det rettes oppmerksomhet mot Kristi lidelse i større grad enn det man

¹⁸⁸ Lawson, "More than silent preaching", 322.

¹⁸⁹ Lawson, "More than silent preaching", 322.

¹⁹⁰ Lawson, "More than silent preaching", 322.

¹⁹¹ Lawson, "More than silent preaching", 322.

¹⁹² På engelsk er begrepet "doom paintings" brukt om denne type malerier som utgjør en egen gruppe bilder i kirkekunsten.

¹⁹³ Allan Barton, The Antiquary vlog Doom Paintings <https://www.youtube.com/watch?v=zgwxryxc-5w&t=455s>

¹⁹⁴ Simon Knott, The Wenhaston Doom, The Doom, St.Peter's Church, Wenhaston, Suffolk <https://www.flickr.com/photos/norfolkodyssey/443299827> April 2, 2007.

kjente til fra de tidligere bilder og ikoner.¹⁹⁵ Det første eksempelet vi kjenner til som beveger seg mot lidelsestematikk finnes i Katarinaklosteret (Figur 8). Denne samlingen består av over halvparten av overlevende bysantinske ikoner i verden.¹⁹⁶

I dette ikonet er hodet nå dreid forsiktig mot høyre. Øynene er lukket, og ansiktstrekkene er som Hellemo uttrykker det "mildt lidende".¹⁹⁷ Tradisjonelt sett var Kristus i ikonet fremstilt frontalt. Et av de antatt eldste ikonene i verden viser dette tydelig. I den samme samlingen fra Katarinaklosteret, finner man det anerkjente ikonet Kristus Pantokrator eller Kristus Allherskeren som dateres til 500-tallet (Figur 9).¹⁹⁸ Richard Stracke nevner at dette ikonet kan være basert på enda tidligere ikoner som vi ikke lenger har tilgang til.¹⁹⁹ Martin Kemp skriver at det frontale perspektivet tjente en viktig funksjon i å være gjenkjennelig.²⁰⁰ Ved å bruke frontalperspektivet konsekvent, garanterte man for gjenkjennelighet hvor som helst og når som helst i historien.²⁰¹

¹⁹⁵ Hellemo, *Guds billedbok*, 96.

¹⁹⁶ Mount Sinai Monestry, Icons, <http://www.sinaimonastery.com/st-catherine/index.php/en/treasures/icons> 2023.

¹⁹⁷ Hellemo, *Guds billedbok*, 96.

¹⁹⁸ Richard Stracke "Christ in Majesty", <https://www.christianiconography.info/christEnthroned.html> The iconography 2014 29.11.2022.

¹⁹⁹ Stracke, "Christ in Majesty".

²⁰⁰ Martin Kemp, *Christ to Coke, how image becomes icon*, Oxford University Press 2012, 14.

²⁰¹ Kemp, *Christ to Coke, how image becomes icon*, 14.



Figur 6: Wenhaston: St. Peter's Church: "The Wenhaston Doom" datert ca 1500-1520 © Copyright Michael Garlick <https://www.geograph.org.uk/photo/4510921>



Figur 7: Korsfestelsen, Katarinaklosteret 700-tallet <https://stcatherines.mused.org/en/items/146886/crucifixion>

Når man ser ikonet fra 700-tallet isolert eller sammenligner med senere fremstillinger av en lidende kristusskikkelse, føles uttrykket "mildt lidende" veldig treffende. Likevel så kan man, når man ser det i sammenheng med det tidligere ikonet fra 500-tallet, helt tydelig se at denne endringen utgjør en stor forskjell. Selv for et utrent øye er det mulig å se at ved denne overgangen forsvinner det tydelige autoritære, sterke uttrykket, til fordel for en svakere skikkelse. Det skal selvfølgelig nevnes at man her ser to forskjellige fremstillinger i form av tematikk og at de slik sett ikke kan sammenlignes, men som vi var inne på under delkapittel Korsfestelsen, var de tidligste fremstillingene av Kristus på korset også frontale og kristusskikkelsen var fra 500-tallet rikt representert som seiersherre og konge, der livstematikken, seieren over døden var sentrum for korsfestelsesscenen.²⁰²

²⁰² Hellemo, *Guds billedbok*, 92



Figur 8: Kristus Pantokrator 500-tallet Katarinaklosteret Sinai
https://snl.no/Katarina_fra_Alexandria

8.1 EMOSJONELL INVOLVERING

Wendy J. Turner skriver at troende i middelalderen søker åndelig innsikt og emosjonell involvering ved å påføre seg selv smerter og guddommelige påførte smerter slik som Frans av Assisis *stigmata*.²⁰³ *Stigmata* gjenkjennes ved at en person mottar sårene som Kristus hadde. Dette er ett av eksempel på betydningen Kristi lidelse får for middelaldermennesket.²⁰⁴ Hellemo betegner dette ønsket om å være likedannet med Kristus i fornedrelsen som et kristent livsideal.²⁰⁵ Videre skriver Turner at sårtematikken er avgjørende og Kristi sår som i utgangspunktet inngikk som en del av et helhetlig frelsesbilde, blir et objekt i seg selv. Spesielt sidesåret vies oppmerksomhet og det lages egne tekster og bønner knyttet til sårene skriver hun.²⁰⁶

Kristus er ikke lenger bare Gud, konge og frelser, men også menneske. Den lidende skikkelsen åpnet i større grad opp for at betrakteren i middelalderen kunne relatere seg til skikkelsen, og selv om det tok lang tid å akseptere at Kristus kunne fremstilles som lidende på korset, er det til slutt denne versjonen som vinner frem.²⁰⁷ Gjennom middelalderen går kristusskikkelsen slik fra å fremstilles som konge, læremester, seirende med laurbærkrans, levende, en all-hersker i ikonene – til et døende, lidende, skadet menneske med tornekrone og sår som drypper blod. Persongalleriet og historiene som fortelles er de samme, men måten de blir fortalt på har endret seg. Kunstnerne er fortsatt stort sett anonyme, men man ser en utvikling i retning av at kunstneren selv kan påvirke motivet

²⁰³ Wendy J. Turner, "Wounds and wound repair in medieval culture", the aftermath i Tracy, Larissa; DeVries Kelly; *Wounds and wound repair in medieval culture*, Brill 2015.

²⁰⁴ Geir Hellemo, "Kristus i den kirkelige kunst" i Eggen, Renate Banschbach og Olav Hognestad: *Kristusbilder - Kristustolkninger i litteratur, kirkekunst, musikk og film*, 1992. Tapir Forlag. ss. 41-62, 55.

²⁰⁵ Hellemo, "Kristus i den kirkelige kunst", 55.

²⁰⁶ Turner, "Wounds and wound repair in medieval culture", the aftermath.

²⁰⁷ Eggen; Hognestad, *Olav, Kristusbilder – Kristustolkninger i litteratur, kirkekunst, musikk og film*, 52-53.

ut fra egne holdninger og impulser. Dette skiller seg fra det vi har lest tidligere om ikonmalerne som stiller sitt talent til tjeneste for kirken. Tollefsen skriver at et ikon ikke skulle være et uttrykk for enkeltmenneskets individuelle intuisjon av den kirkelige overleveringen, det skulle være et uttrykk for det kirkelige fellesskaps tradisjonelle tro.²⁰⁸

Middelaldermennesket skulle kunne relatere seg til Kristus og gjennom bilder av hans lidelse se hvilket offer han gjorde for menneskeheten. De oppmuntres til å telle bloddråper og det bes bønner til Kristi fem sår.²⁰⁹ Turner legger til at tiden er preget av en økende fascinasjon for kroppen, som hun kobler til lovliggjøring av obduksjon i forbindelse med medisin, dette skriver hun kan ha hatt innvirkning på at kristusskikkelsen utvikler seg i retning av en dødsrealisme.²¹⁰ Fascinasjonen speiles i en estetisk forkjærlighet for grusomme og detaljerte bilder av lidelsen på korset, skriver hun.²¹¹ Om dette var en stor nok endring i samfunnet til å ha en generell betydning for utviklingen av kristusskikkelsen, er et annet spørsmål, men det er interessant at Turner kobler det opp mot dødsrealisme i bildene. Sadler skriver at middelaldermennesket bekymrer seg for døden og at forberedelser til en god død blir viktig.²¹²

Etter at den nye kristusskikkelsen får gjennomslag, blir Kristi lidelse og død nå et av teologiens avgjørende orienteringspunkt.²¹³ En person med stor innflytelse på utviklingen av teologien, og dermed teologien i bildene, er Anselm av Canterbury.²¹⁴ Anselm hadde en lengsel til Gud, han ville at Guds handlinger med menneskene skulle bli forståelig for det lidende

²⁰⁸ Tollefsen, *Teologi i farger*, 13.

²⁰⁹ Wendy J. Turner, "Wounds and wound repair in medieval culture", the aftermath.

²¹⁰ Wendy J. Turner, "Wounds and wound repair in medieval culture", 2.

²¹¹ Sadler, "Touching the Passion", 5.

²¹² Sadler, "Touching the Passion", 46.

²¹³ Eggen; Hognestad, Olav, *Kristusbilder – Kristustolkninger i litteratur, kirkekunst, musikk og film*, 54.

²¹⁴ Hellemo, *Guds billedbok*, 101.

mennesket skriver Hellemo.²¹⁵ Lidelsen blir en nøkkelterm i Anselms forsoningsteologi, det var ikke Gud som trengte å utsette seg for denne lidelsen, men menneskets behov for å slik kunne gjenforenes med Gud.²¹⁶ Anselm kommer frem til at synden må gjøres opp for ved å gi en godtgjørelse større enn det som har blitt ødelagt. Det er bare Gud som kan utføre godtgjørelsen, men dette må skje gjennom et menneske fordi mennesket er den skyldige part. Slik må gjenopprettelsen skje gjennom et gudmenneske.²¹⁷ Slik Hellemo fremstiller det, oppfyller Kristus ifølge Anselms forsoningsteori, de av Guds krav som menneskeheten ikke har oppfylt og bærer ved sin lidelse og død den avløsende straffen og dommen over menneskeheten. Slik blir Guds rettferdighet tilfredsstilt.²¹⁸

Det finnes flere personer som hver for seg er med på å påvirke retningen til kirkekunsten i middelalderen. Av disse må også St. Dominikus og St. Frans nevnes. Dominikanerordenen og fransiskanerordenen var med på å påvirke de stilistiske endringene sent på 1200-tallet. Lokale religiøse institusjoner hadde betydelig kontroll over kunsten som ble bestilt og produsert for deres kirker.²¹⁹ I samsvar med tiden de oppstod i, oppmuntret begge ordenene troende til å identifisere seg med Kristi fattigdom og lidelse.²²⁰ På denne tiden skjer det Franco Mulvaney kaller en *artistisk innovasjon* og kunstnerne begynner å eksperimentere med formidling av det guddommelige og mulighetene innenfor bildene.²²¹

I tillegg til den fysiske manifestasjonen ved å motta stigmata, utviklet både fransiskanerne og dominikanerne bønnep praksis som gjenopprettet

²¹⁵ Hellemo, *Guds billedbok*, 101.

²¹⁶ Hellemo, *Guds billedbok*, 102.

²¹⁷ Hellemo, *Guds billedbok*, 102.

²¹⁸ Ragnar Leivestad; Rasmussen, Tarald: «forsoning- i kristendommen» i Store norske leksikon på snl.no. Hentet 31. oktober 2023 fra https://snl.no/forsoning_-_i_kristendommen.

²¹⁹ Franco Bradley, T; Mulvaney Beth, *The world of St. Francis of Assisi: Essays in honor of William R. Cook*, Brill 2015, 20.

²²⁰ Eggen; Hognestad, Olav, *Kristusbilder – Kristustolkninger i litteratur, kirkekunst, musikk og film*, 55.

²²¹ Bradley, Mulvaney, *The world of St. Francis of Assisi*, 20.

korsets og Kristi lidelses sentrale plass i troen gjennom liturgiske ritualer.²²²

En av de antatt tidligste følgerne av Fransiskanerordenen St. Klara av Assisi (1194-1253) er kjent for sin bønn til hvert enkelt av Kristi sår.²²³ Sårene som regnes med er to sår i håndflatene, to på føttene og et sår i siden. Både selvpåførte sår og hellige sår var ansett for å åpne opp kroppen for Den hellige Ånd, sårene representerte kjærlighetens offer både guddommelig og på jorden.²²⁴

Altertavler og religiøse bilder fra middelalderen er som oftest polyptiske og representerer forskjellige hendelser fra pasjonssyklusen og Kristi liv. Pasjonssyklus brukes om bilderekker som dreier seg rundt korsfestelsen og hendelsene som førte til den.²²⁵ Denne måten å formidle budskapet på, hjalp menigheten og troende til å minnes de grunnleggende hendelsene i den kristne troen og legger til rette for at betrakteren kan motta bildets budskap. Menigheten blir oppfordret til aktiv handling, personer som opplever lidelse ansees for å dele noe med den lidende Kristus, og slik ha muligheten til å komme nærmere ham.²²⁶

I tillegg til lidelsestematikken var spørsmål rundt nattverden av stor betydning fra 800-tallet og dette blir tydelig i altertavlene. Blodet som strømmer fra Kristi side, gjerne med kalken mot såret for å fange opp blodet, representerer nattverden og den blødende kroppen gjenfinnes i brødet og vinen.²²⁷

²²² Jensen, *The Cross: History, Art and Controversy*, 166.

²²³ Bønnen til Kristi fem sår finner man blant annet her: <https://assisiproject.com/2018/03/23/the-five-wounds-of-christ/>

²²⁴ Turner, "Wounds and wound repair in medieval culture", 2.

²²⁵ The Cleveland Museum of art, "Altarpiece with The Passion of Christ" <https://www.clevelandart.org/art/1951.453.c>

²²⁶ Turner, "Wounds and wound repair in medieval culture", the aftermath.

²²⁷ Kemp, *Christ to Coke, how image becomes icon*, 53.

Korsfestelsesscenen fra Hohenfurth-altertavlen fra 1345-1350 (Figur 10) er en del av en polyptisk altertavle bestående av ni paneler. De øvrige panelene forestiller oppstandelsen, himmelfart, Den hellige Ånds nedstigning, Kristus på Oljeberget, sørgescenen, bebudelsen, fødselsfortellingen og Hellige tre konger. Koblingen til nattverden er understreket ved blodet som spruter på Jomfru Marias kappe.²²⁸ Kunstneren selv er ukjent og går bare under "mesteren fra Hohenfurth", man vet ingenting om hans liv. Ofte vet vi lite eller ingenting om maleren bak religiøse bestillingsverk fra middelalderen.²²⁹ Dette kjenner vi til fra ikonmalernes tradisjon, som Tollefsen skriver, ikonmaleren stiller sitt talent til tjeneste for kirken.²³⁰ Et ikon skal ikke være et uttrykk for enkeltmenneskets individuelle intuisjon av den kirkelige overleveringen, det skal være et uttrykk for det kirkelige fellesskaps tradisjonelle tro.²³¹ Dette ser vi også med eksempelet under fra 1440 (Figur 11 og 12) "Mesteren fra Shlägl". Denne altertavlen er også polyptisk og består av flere scener fra Kristi liv. Altertavlen er ikke bevart i sin opprinnelige form i dag og noen deler har også gått tapt, ni paneler er bevart i dag. Med tanke på utforming og bruken av bakgrunn i gull, følger denne altertavlen middelalderen, men utforming av figurer og landskap plasserer altertavlen i renessansetradisjonen, dette kommer vi tilbake til i kapittelet om Renessansen. Begge eksemplene viser til tradisjonen av å bruke bildene til undervisning av de mest grunnleggende hendelsene i den kristne troen og tilhører en narrativ tradisjon.

Bilderekker i form av pasjonssyklus brukes både av Fransiskanerordenen og Dominikanerordenen da de viste det sentrale dramaet i deres

²²⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Vy%C5%A1%C5%A1%C3%AD_Brod_%28Hohenfurth%29_cycle

²²⁹ Charles, Victoria, *Medieval Art in the Christian West, Gothic painting and Sculpture* 2020.

²³⁰ Tollefsen, *Teologi i farger*, 13.

²³¹ Tollefsen, *Teologi i farger*, 13.

kirker. Bildene i en bilderekke eller en pasjonssyklus er ikke ment å stå selvstendig, men å være sett i forbindelse med de andre bildene.²³²



Figur 9: Hohenfurth-altertavlen 1345 – 1350

https://en.wikipedia.org/wiki/Vy%C5%A1%C5%A1%C3%AD_Brod_%28Hohenfurth%29_cycle

²³² The Cleveland museum of art, "Altarpiece with The Passion of Christ"
<https://www.clevelandart.org/art/1951.453.c>



Figur 10: Mesteren fra Schlägl altertavle ca. 1440

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Master_of_the_Schl%C3%A4gl_Altarpiece



Figur 11: Mesteren fra Schlägl altertavle ca. 1440

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Master_of_the_Schl%C3%A4gl_Altarpiece

8.2 PACINO DI BUONAGUIDA

Tabernakel med scener fra Kristi liv ca. 1325



Figur 12: Pacino Di Buonaguida Tabernakel med scener fra Kristi liv ca.1325
<https://artmuseum.arizona.edu/samuel-h-kress-collection/attachment/pacino-di-bonaguida#!prettyPhoto>

8.3 PRE-IKONOLOGISK ANALYSE

Altertavlen *Tabernakel med scener fra Kristi liv* er laget av den italienske kunstneren Pacino Di Buonaguida og datert til ca. 1325. Dette er en polyptisk altertavle som viser flere scener fra Kristi liv. I midtpanelet ser vi Kristus på korset. Øverst på korset ser vi inskripsjonen ICXC. På venstre side av korset henger det en rød sol og på høyre side en blå måne. I toppen av maleriet ser vi en pelikan med pelikanunger i et reir. Selve korsfestelsen er malt på en svart bakgrunn. Kristus har glorie, naglesår og blod som drypper. Fra såret i siden spruter blodet.

Nederst under korset ligger det en hodeskalle. Kristus er svakt dreid mot venstre for oss i bildet. Den svarte fargen i bakgrunnen får gullet og rødfargen til å tre frem i bildet, men den flater ut bakgrunnen. Både bakgrunn og figurer oppleves flate.

8.4 IKONOLOGISK ANALYSE

Hvordan kommuniserer bildet med betrakteren?

Innskriften over Kristi hode, ICXC, kjenner vi igjen fra utallige malerier og fremstillinger av korsfestelsen. Vi kan lese om inskripsjonen i alle de fire evangeliene²³³, Matt. 27:37; "Over hodet hans hadde de satt opp en innskrift med anklagen mot ham: "Dette er Jesus, jødenes konge." Mark 15:26;"Innskriften med anklagen mot ham lød: "Jødenes konge". Luk 23:38; "For det var satt en innskrift over ham: "Dette er jødenes konge.". I Johannesevangeliet 19:19-20 var inskripsjonen gjort på hebraisk, latin og gresk: "Pilatus hadde laget en innskrift og festet til korset. Den lød: "Jesus fra Nasaret, jødenes konge." Siden stedet der Jesus ble korsfestet, lå nær

²³³ Bibelen, Bibelselskapet 2011 Matt. 27:37; Mark 15:26; Luk. 23:38; Joh. 19:19-20

byen, og innskriften var på hebraisk, latin og gresk, leste mange av jødene denne innskriften."²³⁴

Kristusskikkelsen henger i dette maleriet lavt på korset, på samme måte som i både Hohenfurth-altertavlen og Mesteren fra Shlägl-altertavlen over. Kristus er nærme de omkransende personene, noe som gir oss følelsen av at kroppen er tung og menneskelig. Di Buonaguida har malt Kristus med glorie, den var et vanlig attributt til hellige personer fremstilt i malerier, og representerer hellighet og guddommelig nærvær. Den røde fargen i blodet står i sterk kontrast til bakgrunnen og viser tydelig blodspruten fra naglesårene.

Dette er et godt eksempel på den nye veien formidlingen av Kristus på korset tok videre utover i middelalderen. Nagler som drypper blod (tornekrone som river i huden) og såret i siden som drypper blod etter lansens blir typisk for fremstillingen av korsfestelsen.²³⁵ Hellemo utdyper at naglemerker, sidesår og sorgfylt lidende uttrykk ikke lar Kristus gjennom bryte døden slik som vi ser i relieffet i døren på Basilica Di Santa Sabina (Figur 2). Han blir værende i lidelsen.²³⁶ Hellemo kaller utviklingen av fremstillingen et paradigmeskifte i kristusfremstillingen. Et døende menneske på korset overser den guddommelige natur som Kristus har ifølge etablert kirkelære²³⁷, og gikk bort fra slik Kristus i ikonet representerte en evig virkelighet og en absolutt tilstedeværelse.²³⁸ Likevel kan man tenke at Buonaguidas fremstilling av Kristus både som lidende på korset, men samtidig med glorie for å vise til guddommelighet, ikke helt

²³⁴ Jensen, *The Cross: History, Art and Controversy*, 8.

²³⁵ Kemp, *Christ to Coke, how image becomes icon*, 53.

²³⁶ Hellemo, *Guds billedbok*, 97-98.

²³⁷ Hellemo, "Kristus i den kirkelige kunst" i Eggen; Hognestad, *Kristusbilder – Kristustolkninger i litteratur, kirkekunst, musikk og film* 52-53.

²³⁸ Kemp, *Christ to Coke, how image becomes icon*, 18.

overser den guddommelige natur og at han slik får frem det paradoksale i korsfestelsen at Kristus er på samme tid Gud og menneske.

Motivet i denne altertavlen er plassert på en svart bakgrunn. Maleteknikk gjør den svarte bakgrunnen bildet tydelig todimensjonalt, men fargen i seg selv uttrykker sorg, mørke og håpløshet. Ofte var bakgrunnen på en middelalderaltertavle malt i gull. Gullet var et symbol på et guddommelig lys som overgikk det jordiske lyset og representerer Kristi guddommelighet som har del i Guds evige lys.²³⁹ Denne bruken av gull stammer fra så tidlig som 300-tallet skriver Hellemo.²⁴⁰ Tradisjonelt sett var motivene i middelalderen malt på en gullbakgrunn både på bakgrunn av materialets verdi, men også for å illustrere det guddommelige. Di Buonaguida skal her ha tatt et bevisst valg om å male bakgrunnen svart. Dette skal være et valg basert på Bibelens beretning om himmelens endring under korsfestelsen.²⁴¹ Vi kan lese om denne hendelsen i Matteusevangeliet 27,5: "Fra den sjette time falt det et mørke over hele landet helt til den niende time"²⁴² Endringen av himmelen kan man også lese om i Lukasevangeliet 23,44-45 og Markusevangelier 15,33. Dette valget skriver Christine Sciacca, viser til Di Buonaguidas innovative måte å fortelle på ved å introdusere nye detaljer i tradisjonelle bilder. Valget av sort bakgrunn skriver hun, understreker Buonaguidas forståelse av den teologiske meningen av hendelsene han fremstilte.²⁴³ Robert Clifton Robinson skriver at mørket i Bibelen er brukt for å illustrere synd, ondskap, dårskap, blindhet og djevelens makt.²⁴⁴ Fra Det gamle testamentet nevner han blant annet Jobs bok 30,26, Jesaja 9,2 og 1.mosebok 1,2. Fra Det nye

²³⁹ Hellemo, *Guds billedbok*, 81-82.

²⁴⁰ Hellemo, *Guds billedbok*, 81-82.

²⁴¹ Christine Sciacca The J. Paul Getty Museum, "Florence at the Dawn of the Renaissance Giotto & Pacino", 13. November 2012.

²⁴² Bibelselskapets oversettelse 2011, Matteusevangeliet 27:45.

²⁴³ Sciacca, "Florence at the Dawn of the Renaissance".

²⁴⁴ Robinson, Robert Clifton "Signs In The Heavens; During Jesus Crucifixion" June 30, 2015.

testamentet nevner han Johannesevangeliet 3,19 og Apostlenes gjerninger 26:18.²⁴⁵ Han skriver at i denne sammenhengen er lyset forstått som rettferdighet, godhet, sannhet og Guds gjerninger og tilstedeværelse.²⁴⁶ Kristus sier i Johannesevangeliet 8,12: "Jeg er verdens lys. Den som følger meg, skal ikke vandre i mørket, men ha livets lys".²⁴⁷ Og Robinson skriver videre at når verdens lys dør og all verdens synd er lagt på ham, dekker mørket landet og signaliserer syndens og dødens forsøk på å utrydde lyset.²⁴⁸ På himmelen rett over korset ser vi også solen (rød) på venstre side og månen (blå) på høyre side. Disse elementene er også tatt i bruk blant annet for å illustrere at det ble mørkt på dagtid, men også for å påpeke hendelsens kosmologiske betydning, skriver Jessica Savage.²⁴⁹ Tolkningen av solen og månens betydning i bildet har endret seg gjennom tidene, skriver hun. Fra antikken var solen og månen forbundet med makt. I korsfestelsesscener fra tidlig middelalder representerer de Guds kosmiske vrede når Kristus dør på korset. Gjennom middelalderen oppstår det personifiseringer av solen og månen som sørger over Kristi død og de to elementene leses som det gamle og det nye testamentet.²⁵⁰ Som nevnt innledningsvis i dette delkapitlet, var nattverdspørsmålet av stor betydning fra 800-tallet og blir tydelig i altertavlene. Vannet og blodet som strømmer fra Kristi side, ofte med kalken mot såret for å fange opp blodet. Den blødende kroppen gir gjenklang i brødet og vinen i nattverden.²⁵¹ Sårene var kilden til det forløsende blodet og skulle hjelpe mennesket å forstå offeret som var gjort skriver Turner.²⁵² Da det blir vedtatt på konsilet

²⁴⁵ Robinson, "Signs In The Heavens; During Jesus Crucifixion".

²⁴⁶ Robinson, "Signs In The Heavens; During Jesus Crucifixion".

²⁴⁷ Bibelselskapets oversettelse 2011.

²⁴⁸ Robinson, "Signs In The Heavens; During Jesus Crucifixion".

²⁴⁹ Savage, Jessica, "The Iconography of Darkness at the Crucifixion", *The index of medieval art* April 4, 2018.

²⁵⁰ Savage, "The Iconography of Darkness at the Crucifixion".

²⁵¹ Kemp, *Christ to Coke, how image becomes icon*, 53.

²⁵² Turner, "Wounds and wound repair in medieval culture", 314.

i Konstans 1414-1418 at vinen i nattverden ikke skal deles til lekfolket, blir interaksjon med sårene og blodet en annen vei for mennesket å erfare mirakelet skriver han.²⁵³ I denne altertavlen kan man ikke se forbi blodet, den klare rødfargen står i sterk kontrast til den mørke bakgrunnen. Bloddråpene er store og tydelige, og blodspruten fra sidesåret dominerer i bildet. I tillegg renner det blod fra føttene og nedover korset og stenen det står på.

Blodet har en sentral plass i bildet, men også pelikanen i toppen knytter betrakteren til offerhandlingen. Pelikanen viser til Kristus som gjennom nattverden fortsetter å gi oss sitt blod²⁵⁴, og vi skal komme nærmere inn på pelikanen og dens betydning.

8.5 KOMMUNIKASJON OG TALEHANDLING

I hvilken grad kan bildets kommunikasjon defineres som en talehandling?

I denne altertavlen ser vi at korset har symboler på bunn og topp på den vertikale linjen. Symbolene, som Dixon skriver, gir betydning bak det som bildet umiddelbart viser.²⁵⁵ I bunnen under korset ser vi hodeskallen og i toppen ser vi en pelikan omgitt av pelikanunger. På korset er Kristus presentert lidende og med glorie. Himmelen er svart, og vi ser symbolene for sol og måne over korset.

Ut ifra en analyse av et annet av Buonaguidas verk, *Tree of life* av Philip F. Esler, kan vi lese at pelikanen som mater sine pelikanunger med blod fra sitt eget bryst, er mye brukt i sammenheng med krusifiks fra

²⁵³ Turner, "Wounds and wound repair in medieval culture", 325.

²⁵⁴ William Saunders, "The Symbolism of the Pelican", CERC Catholic Education Resource Center, 2003 Arlington Catholic Herald <https://www.catholiceducation.org/en/culture/catholic-contributions/the-symbolism-of-the-pelican.html>

²⁵⁵ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 35.

middelalderen.²⁵⁶ Han skriver at pelikanene er godt innarbeidet i billedtradisjonen i middelalderen og at man kjenner til bruken av dette symbolet helt tilbake til Aristoteles 350 f.v.t.²⁵⁷ William Saunders skriver at pelikanen som symbol stammer fra en legende om at hunpelikanen ville skade seg selv for å mate ungene sine med sitt eget blod. En annen versjon innebar at hunpelikanen matet sine døende unger med eget blod for å forhindre at de døde, men på grunn av dette mistet hun selv livet.²⁵⁸ Slik skriver han at det er lett å forstå hvordan kristne tidlig adopterte pelikanen som symbol for Kristus som gjennom nattverden fortsetter å gi oss sitt blod.²⁵⁹ Thomas Aquinas refererer til pelikanen i hymnen *Adoro Te Devote* fra 1265. Hymnen er en av fem hymner som ble komponert til feiringen Corpus Christi oversatt "Det hellige legemes og blods høytid" og feirer Kristi tilstedeværelse i nattverden gjennom læren om transsubstansiasjon.²⁶⁰ Verset det er snakk om er 6. verset i hymnen og oversettes slik:

"Lord Jesus, Good Pelican
clean me, the unclean, with Your Blood
One drop of which can heal
the entire world of all its sins."²⁶¹

Donald A. Crosby skriver at pelikanen som symbol er et heller mindre symbol i kristen tradisjon, men at det i denne tradisjonen er et symbol på Kristi blod, hans offer av kjøtt og blod som det minnes om i nattverden.²⁶²

²⁵⁶ Philip F. Esler, "Pacino di Bonaguida's Tree of Life: Interpreting the Bible in Paint in Early Fourteenth-Century Italy." *Biblical Reception*. Sheffield Phoenix Press, pp. 1-29. 2015, 16.

²⁵⁷ Esler, "Pacino di Bonaguida's Tree of Life: Interpreting the Bible in Paint in Early Fourteenth-Century Italy.", 16.

²⁵⁸ Saunders, "The Symbolism of the Pelican".

²⁵⁹ Saunders, "The Symbolism of the Pelican".

²⁶⁰ https://no.wikipedia.org/wiki/Kristi_legemsfest.

²⁶¹ Global Catholic Network, "Adoro Te Devote" <https://www.ewtn.com/catholicism/library/adoro-te-devote-11817>

²⁶² Donald A. Crosby, *More Than Discourse: Symbolic Expressions of Naturalistic Faith*, State University of New York Press 2014, 18.

Crosby skriver at dette bare er et eksempel på hvordan mindre og større symboler kan være linket sammen i religiøse tradisjoner.²⁶³ Han utdyper at store symboler gir en større kontekst til små symboler, mens små symboler gir uttrykk for nyanser eller aspekter ved store symboler.²⁶⁴ Til sammen gir dette oss et godt grunnlag for å anta at pelikanen som symbol var *internt konvensjonelt* for en betrakter i middelalderen.

Under korset ser vi i Buonaguidas albertavle hodeskallen, denne kan vi finne i mange av middelalderens albertavler. Jessica Stewart skriver at mennesker i middelalderen ble oppfordret til å gruble over døden og dens betydning. De kunne da meditere over objekter som minnet dem om dette.²⁶⁵ Praksisen oppfordret til å gi slipp på jordisk gods og luksus og tanken var at man skulle reflektere rundt sjelens udødelighet og livet etter døden.²⁶⁶ Ved å meditere rundt materielle objekter, kunne man visualisere et håp for etterlivet.²⁶⁷

Hodeskallen under korset inngår i en billedsjanger som kalles *Memento mori*-kunst. Memento er skrevet i andre person aktiv imperativ. Imperativ form angir en kommando eller en oppfordring. Altså Husk (!) døden, eller Husk at du dør!²⁶⁸ Om man har et forhold til begrepet, er det fort bildet av hodeskallen som dukker opp, men Suzanne Kerr Schmidt skriver at begrepet ikke bare var forbeholdt billedkunst, men også skulpturer og interaktiv kunst.²⁶⁹ Som vi var inne på i innledningen til dette kapittelet, skulle middelaldermennesket emosjonelt involveres i

²⁶³ Crosby, *More Than Discourse: Symbolic Expressions of Naturalistic Faith*, 18.

²⁶⁴ Crosby, *More Than Discourse: Symbolic Expressions of Naturalistic Faith*, 39.

²⁶⁵ Jessica Stewart, "Memento Mori: Life and Death in Western Art from Skulls to Still Life", My modern met Juni 23, 2019 <https://mymodernmet.com/memento-mori-art/>

²⁶⁶ Stewart, "Memento Mori", 2019.

²⁶⁷ Suzanne Kerr Schmidt "Memento mori" i Blick, Sarah; Gelfand, Laura, *Push Me, Pull You: Imaginative, emotional, Physical and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, Brill 2011, 261.

²⁶⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Memento_mori

²⁶⁹ Kerr Schmidt, "Memento mori", 261.

troen.²⁷⁰ Interaktiv kunst kunne være personlige eiendeler i form av små kister som man kunne åpne med inngraveringer av blant annet dommedag, skjeletter og helvete.²⁷¹ Hun skriver at dette kun er noen av de grafiske og litterære temaene som vektla menneskets død og at de kun er forbigått av hodeskallen i korsfestelsesbildene.²⁷² Memento mori-kunst er altså mye mer enn hodeskallen og gir oss et innblikk i det viktige aspektet ved å minne om/ bli minnet på. Schmidt skriver videre at begrepet Memento Mori i seg selv ikke var i bruk før midten av 1500-tallet, men at andre lignende uttrykk florerte både i middelalder og tidlig renessanse.²⁷³ Blant annet nevner hun et uttrykk som har gjenvunnet sin popularitet i nyere tid – *Carpe Diem*. Dette uttrykket er nok kjent for de aller fleste idag, der det brukes som en oppfordring til å "hoppe i det", "gjør det nå, for i morgen kan det være for seint". Begrepet oversettes til "grip dagen" på norsk og stammer fra den romerske poetens Horats verk *Odes* som ble publisert år 23 f.v.t.²⁷⁴

Det å huske handlet om minnet, og veien til å huske var gjennom repetisjon og det å komme tilbake til samme lærdom og ideer om og om igjen. Schmidt skriver at det å se og høre om døden over alt var en del av prosessen for å huske på den.²⁷⁵ Som nevnt er hodeskallen er det mest brukte symbolet i memento mori-kunst og er det klassiske symbolet på dødelighet²⁷⁶, men Crosby poengterer at hodeskallen også er et symbol på liv. Han skriver, "The skull is a symbol of death, of course, but it is also a symbol of life, for life is lived in the face of the inevitability of death."²⁷⁷

²⁷⁰ Turner, "Wounds and wound repair in medieval culture", the aftermath.

²⁷¹ Karr Schmidt, "Memento mori", 268-269.

²⁷² Karr Schmidt, "Memento mori", 268-269.

²⁷³ Karr Schmidt, "Memento mori", 269.

²⁷⁴ Tor Ivar Østmoe, "Horats' lyrikk" i Store norske leksikon på snl.no. Hentet 31. oktober 2023 fra https://snl.no/Horats'_lyrikk

²⁷⁵ Karr Schmidt, "Memento mori", 269.

²⁷⁶ Stewart, "Memento Mori", 2019.

²⁷⁷ Crosby, *More Than Discourse: Symbolic Expressions of Naturalistic Faith*, 19.

Andre symboler som anvendes i memento mori-kunst er blant annet timeglass, råttne frukt, kister og beinrester. Også i moderne tid kjenner vi hodeskallen fra utallige kunstverk, både i billedkunst hos blant annet Picasso og Salvador Dali, men også på andre arenaer som for eksempel i klesindustrien hos Alexander McQueen. I 2007 laget kunstneren Damien Hirst en hodeskalle i platinum dekket med diamanter, denne var solgt for 600 millioner kroner. Kunstverket hadde tittelen "For the Love of God".²⁷⁸ Som vi ser er Memento mori-kunst selv den dag i dag aktivt i bruk for å formidle forskjellige aspekter ved mennesket skjørhet og forgjengelighet.

Oppsummert finnes det et godt grunnlag for å anta at hodeskallen som symbol var både gjenkjennbar, etablert og akseptert for en betrakter i denne perioden.

Tilbake til Buonaguida. På samme måte som vi kunne se fra Sutherlands bilde, kan vi tenke at også Buonaguidas bilde inneholder en *påstand*. Der Sutherlands påstand dreier seg om at Ordet ble menneske, med vekt på menneske, påstår Buonaguidas bilde at Kristus er både fullt menneske og full guddom. Han fremstiller Kristus på samme tid både lidende og guddommelig ved å kombinere en lidende menneskelig skikkelse med en glorie som symbol på guddommelighet. Som vi har vært inne på tidligere, er dette en endring som skjer i middelalderen, der det vektlegges at Kristus ble menneske i sin hele og fulle betydning. Han er ikke lenger fremstilt kun som konge, guddom eller seierherre. Slik påstår da Buonaguida at jo, Kristus var både menneske og Gud på samme tid. Det at Kristus er fremstilt lidende understreker det teologiske poenget at Kristus ble mennesket og den lidende skikkelsen kommer med en oppfordring til middelaldermennesket om å søke en emosjonell involvering med bildet.

²⁷⁸ Gudmund Lindbæk, Verdens dyreste hodeskalle, Nettavisen 03.09.07.

Blodet som strømmer fra siden er, som vi har vært inne på, forbundet med nattverden.²⁷⁹ Sårene vekker en sympatiserende respons hos betrakteren og de troende oppmuntres til å telle sårene på Kristi kropp og nummeret av bloddråper. Slik kunne de regne ut hvor mange bønner de selv skyldte for sine synder eller for sine kjære som led i skjærsilden.²⁸⁰ Repetisjon av lidelseshistorien og Jomfru Marias liv og død var en del av enhver troende sin vei mot frelse.²⁸¹ Enkeltstående bilder av sårene inviterte til deltakelse fra den troende, ved kyssing og berøring. Turner skriver at når sårene blir fjernet fra sin historiske og tradisjonelle kontekst, fikk betrakteren muligheten til å forholde seg til scenen på en ikke-lineær måte og tilpasse scenen til egne behov.²⁸² Da er vi tilbake til det Kerr Schmidt omtaler som interaktiv kunst der betrakter og troende selv tar del i opplevelsen. Turner skriver videre at slik er Kristus ikke langt unna, men heller ikke låst i tid. Han er til stede for betrakteren i hans egen tid og sted.²⁸³

Oppsummert kan vi tenke at Buonaguidas altertavle utfører talehandlingen *påstand* i å påstå at Gud ble menneske ved å vise Kristus samtidig som lidende menneske og som Gud. Der Sutherland i sin *Crucifixion* fra 1946 lar betrakteren fullføre tankerekken fra en lidende Kristus til ideen om frelse, gir Buonaguida betrakteren hele bildet. I kjent middelalderstil forteller han hele historien i bildet uten tomrom for betrakteren til å selv fylle ut, slik kan man tenke at betrakteren naturlig kan motta bildets mening. Dixon påpeker i sin avhandling at det er avgjørende at betrakteren er i stand til å forstå budskapet for at bildet skal kunne utføre en talehandling. Når vi da vet at betrakteren er oppfordret til

²⁷⁹Turner, "Wounds and wound repair in medieval culture", 314.

²⁸⁰ Turner, "Wounds and wound repair in medieval culture", 16.

²⁸¹ Sadler, "Touching the Passion", 11.

²⁸² Turner, "Wounds and wound repair in medieval culture", 320.

²⁸³ Turner, "Wounds and wound repair in medieval culture", 320.

å emosjonelt involvere seg i troen, samt reflektere over døden, vil det være mulig å anta at betrakteren i middelalderen er mottakelige for det budskapet Buonaguida presenterer i sin albertavle. Buonaguidas albertavle gir en oppfordring til å huske døden. Vi kan dermed si at albertavlen kommer med en talehandling i form av en *oppfordring*. Fordi som Dixon skriver at en talehandling må være *gjenkjennbart, etablert og akseptert* i samfunnet eller fellesskapet²⁸⁴, kan vi ut ifra det vi vet om middelaldermenneskets forhold til døden og refleksjoner rundt etterlivet, anta at hodeskallen i seg selv utfører denne en talehandling i bildet.

Videre kommer bildet med en beskrivelse av veien man må gå fra hodeskallen til pelikanen. Veien går via Kristus og hans sår, ved å forstå hans offer og ta del i hans lidelse finner man veien til frelse.

²⁸⁴ Dixon, *Altarpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 32-33.

9 RENESSANSEN

Kristi tilstedeværelse ca. 1400-1600

Hellemo skriver at religion under Renessansen fortsatt hadde en selvfølgelig plass i livet, men menneskets ordinære livserfaring var i ferd med å bli det primære orienteringspunktet for livstolkning og livsmestring. Under renessansen får sanseerfaringen en egenverdi den tidligere ikke har hatt og nye tendenser kommer til å prege renessansemaleriet.²⁸⁵ Kunsten ble sett på som en egen formidler av kunnskap, med verdi i seg selv og i stand til å gi en ny innsikt i universet og vår plass i det skriver Stephen Miller.²⁸⁶

Kravene til det billedlige uttrykk endrer seg på 1400-tallet og bilder som gjengir naturen på en troverdig måte anses for å gi det største behag og dermed ha størst verdi. Oppdagelsen av dybdeperspektivet får stor betydning når det kommer til å gi en naturtro gjengivelse i bildene. Dybdeperspektivet er synonymt med sentralperspektivet og handler om at et forsvinningspunkt i bildet skaper en illusjon av dybde. Denne oppdagelsen skaper et tydelig skille mellom renessansens bilder og tidligere billedkunst.²⁸⁷ Sitatet under av Leon Battista Alberti (1404-1472) er brukt av Geraldine A Johnson for å vise til skiftet som skjer fra de materielle til de artistiske verdiene.²⁸⁸

“There are painters who use much gold in their pictures because they think it gives them majesty: I do not praise this. Even if you were painting Virgil’s Dido – with her

²⁸⁵ Hellemo, *Guds billedbok*, 197.

²⁸⁶ Miller, *The Word made Visible in the Painted Image*, 4.

²⁸⁷ Hellemo, *Guds billedbok*, 197.

²⁸⁸ Geraldine A. Johnson, *Renaissance Art: A Very Short Introduction*, Oxford University Press 2005, 16.

gold quiver, her golden hair fastened with a gold clasp . . .
and all her horse's trappings of gold – even then I would
not want you to use any gold, because to represent the
glitter of gold with plain colors brings the craftsman more
admiration and praise."²⁸⁹

Ifølge Johnson endrer strukturen i albertavlene seg i løpet av 1400-tallet. Samtidig endrer også måten betrakteren vurderer verket på. Selv om kunstnerens talent tydelig var viktig også i de tidlige albertavlene for eksempel fra middelalderen, vil oppdragsgivere og betraktere la seg imponere av materialbruken i mye større grad ved vurdering av de tidlige albertavlene. Dette gjelder for eksempel bruken av gull som Alberti henviser til i sitt utsagn.²⁹⁰

Godt inn på 1400-tallet vil kontrakter mellom kunstnere og oppdragsgiverne spesifikt beskrive kvalitet og kvantitet av eksklusiv materialbruk i verket, men dette er nå i endring.²⁹¹ Bakgrunner i gull faller bort og blir ansett som utdatert. Komposisjoner og stilistiske grep i bildet blir viktigere. Verdien av å kunne fremstille figurer og landskap naturalistisk øker og kunstnerens talent og oppfinnsomhet verdsettes mer og mer over materialene som er tatt i bruk.²⁹²

På 1400-tallet og tidlig på 1500-tallet begynner kunstnere å utvikle nye visuelle og ikonografiske strategier samtidig som de bevarer det tradisjonelle formatet for albertavler fra middelalderen. Et tydelig skifte skjer fra polyptiske albertavler til albertavler bestående av ett enkelt motiv og et mer helhetlig billedfelt.²⁹³ De første eksemplene finner man i Firenze

²⁸⁹ Johnson, *Renaissance Art: A Very Short Introduction*, 16.

²⁹⁰ Johnson, *Renaissance Art: A Very Short Introduction*, 15.

²⁹¹ Johnson, *Renaissance Art: A Very Short Introduction*, 15.

²⁹² Johnson, *Renaissance Art: A Very Short Introduction*, 16.

²⁹³ Johnson, *Renaissance Art: A Very Short Introduction*, 21.

i andre kvartal av 1400 – tallet. I motsetning til de foregående polyptiske tavler der figurer i forskjellig skala ble satt inn i forskjellige billedrom, blir figurene i den nye formen for altertavler satt inn i et kontinuerende og helhetlig rom. Denne formen for altertavle var vi inne på innledningsvis og går under betegnelsen pala.²⁹⁴ I Ottobons visjon fra 1512/1513 (figur 14) ser vi denne formen for altertavle helt til venstre i bildet. Altertavlen som er bestilt av Ottobons nevø tidlig på 1500-tallet viser en enkel, helhetlig narrativ scene. De to andre altertavlene representert i bildet, sannsynligvis laget på 1300 og tidlig 1400-tall er svært annerledes. Disse altertavlene fremstiller en rekke hellige figurer i helfigur og halvfigur. De er malt på en gullbakgrunn og alle er malt på et separat panel.²⁹⁵ Dette bildet gir oss et helt konkret eksempel på utviklingen som skjer i altertavler i overgangen mellom middelalder og renessanse.



Figur 13: Vittore Carpaccio Vision of Prior Francesco Ottobon of 1512/13

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carpaccio,_visione_del_priore_ottobon_con_l%27apparizione_dei_crocefissi_del_M._Ararat_nella_chiesa_di_S.Antonio_di_Castello,_1515,_01.JP

²⁹⁴ Miller, *The Word made Visible in the Painted Image*, 7.

²⁹⁵ Johnson, *Renaissance Art: A Very Short Introduction*, 15.

Filippo Brunelleschi (1377-1446) var en av de fremste arkitektene fra den italienske ungrenessansen.²⁹⁶ Han utvikler en matematisk teori for perspektiv som i utgangspunktet er utformet med tanke på arkitektur.²⁹⁷ Den matematiske teorien blir av malere og skulptører overført til et system for lineært perspektiv.

I 1430 benytter Leon Battista Alberti det som utgangspunkt for en metode der man kunne kontrollere hvor betrakteren så. Kunstneren valgte et forsvinningspunkt hvor linjer og syn sammenfalt.²⁹⁸ Ifølge Alberti skulle kunstnere male en scene som var både estetisk tilfredsstillende og en matematisk korrekt tredimensjonal fremstilling.²⁹⁹ Han formaliserer de moderne ideene til en maleteori. Der tekster rundt bilder i middelalderen dreide seg om praktiske råd til håndverkeren, skrev Alberti en intellektuell formel for bildekomposisjoner.³⁰⁰

Denne bruken av ett enkelt forsvinningspunkt fikk en enorm appell da den skapte en illusjon av tredimensjonalitet på en todimensjonal flate³⁰¹ og slik kunne kunstnerne skape en illusjon av den "virkelige" verden.³⁰² Denne måten å skape dybde på skiller seg fra tidligere malerier som ikke har en like merkbar dybde i maleriet.³⁰³ Antonio Rossini forklarer at lineærperspektivet er ment å gi betrakteren en rekkefølge på hva man ser først og sist, og slik bevisst bruke blikkets begrensninger i oppfatning av bildet.³⁰⁴ Det er igjen dette Dixon er inne på når hun beskriver teorier og

²⁹⁶ https://no.wikipedia.org/wiki/Filippo_Brunelleschi

²⁹⁷ Laurie Schneider Adams, "Italian Renaissance art", Routledge; 2.utg. 3. Desember 2013, 89.

²⁹⁸ Adams, "Italian Renaissance art", 89.

²⁹⁹ Puett, Susan B.; Puett, David, *Renaissance Art & Science @ Florence*, Penn State University Press, 2016, 8.

³⁰⁰ Hollingsworth, Mary; Argan, Giulio Carlo, *Art in World history 2 vols*, Routledge 2016, 223.

³⁰¹ Adams, "Italian Renaissance art", 89.

³⁰² Miller, *The Word made Visible*, 23.

³⁰³ Puett; Puett, *Renaissance Art & Science @ Florence*, 80.

³⁰⁴ Rossini Antonio, "An Early Renaissance Altarpiece by Domenico Veneziano: A Case of Visual Argumentation?" Published online: 30 August 2019 © Springer Nature B.V. 2019, 44.

regler for hvordan elementer skal fremstilles i bildet og hvordan disse reglene er med på å hjelpe betrakteren å forstå hva bildet formidler.³⁰⁵ Rossini sier at denne måten å male på oppfordrer til aktiv deltagelse fra betrakteren og verdsetter den menneskelige opplevelsen som er festet til tid og sted.³⁰⁶ Lineærperspektivet krever betrakterens deltagelse på en annen måte enn bilder som mangler et geometrisk referansepunkt og dermed gir betrakteren en passiv rolle i møte med det guddommelige skriver Rossini.³⁰⁷ Man kan likevel tenke seg at flere vil være uenige i at et bilde uten dette referansepunktet nødvendigvis vil gi betrakteren en passiv rolle. I møte med for eksempel ikonet som kan oppleves flatt i sin utforming, tror jeg ikke man kan bruke betegnelsen passiv om betrakterens rolle. Ut ifra hva vi var inne på under middelalder-betrakterens interaksjon med bilder i form av kyssing, berøring og tilbedelse vil jeg tenke at religiøse bilder absolutt kan oppfordre til en aktiv deltagelse selv uten et referansepunkt.

Hellemo skriver at renessansekunstnerne streber etter å kunne gjengi menneskelige følelser og den verden man selv kan sanse.³⁰⁸ Basert på dette blir gjerne tidligere bilder omtalt nedsettende fordi idealene for hvordan for eksempel mennesker skal fremstilles endres. Et avgjørende kriterium i renessansen er evnen til å gjengi den fysiske verden så naturtro som mulig.³⁰⁹ Norbert Schnitzler skriver at ved å imitere naturlovenes prinsipper i bildene, økte de den "visuelle sannheten" i bildet og samtidig

³⁰⁵ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 33-34.

³⁰⁶ Rossini, "An Early Renaissance Altarpiece by Domenico Veneziano: A Case of Visual Argumentation?", 44.

³⁰⁷ Rossini, "An Early Renaissance Altarpiece by Domenico Veneziano: A Case of Visual Argumentation?", 44.

³⁰⁸ Hellemo, *Guds billedbok*, 203.

³⁰⁹ Hellemo, *Guds billedbok*, 197.

sannheten (eller troverdigheten) i den bibelske fortellingen.³¹⁰ En av de større endringene som skjer med tanke på betrakteren er at de i tidlig renessanse bestod av kjøpmenn og bankmenn med et trent øye som kunne forstå innovasjonen ved det nye lineærperspektivet og den fornyede oppmerksomheten rundt menneskekroppen. Ikonografiens fundamentale lære var mer allmennkunnskap.³¹¹ Renessansens betrakter var forventet å fange alle elementene i et verk. Samtidig var det forventet at de også uttrykte en mening, det være ros eller kritikk.³¹² Man kan kanskje si at renessansebetrakteren var ventet å ha en intellektuell forståelse av bildet.

I renessansen gis bildet vitenskapelig forankring og det blir slik utfordrende å gi rom for tradisjonell religiøs tematikk, skriver Hellemo. Utfordringen oppstår når måten å illustrere på henter sine premisser fra naturloven og de religiøse symbolene mister sin troverdighet, skriver han.³¹³ Den nye tilnærmingen til innhold i religiøse bilder er en krevende oppgave når vitenskapelig sanseerfaring skal legges til grunn. Glorier, englevinger, jomfrufødsel, skapelsen og dommedag utfordrer (og utfordres) av de nye idealene³¹⁴ Glorien viser ikke lenger til et evig gudommelig lys som stråler ut fra hellige personer, men har blitt et hellighetsattributt som først og fremst fremstår som merkelig.³¹⁵ Det intellektuelle innholdet tar etter hvert over gull og dyre materialers status.³¹⁶ Noe vi lett kan kjenne igjen i renessansemalerien, er bruken av triangler, det gyldne snitt og nakne kropp. Bruken av det gyldne snitt skulle gi ro og stabilitet i

³¹⁰ Norbert Schnitzler, "The beam of grace and the ocular paradigm. Some remarks on the relation between late medieval theology and art" i Jaritz, Gerhard. *Angels, Devils: The Supernatural and Its Visual Representation*, Budapest, Hungary: Central European University Press, 2011, 12.

³¹¹ Rossini, "An Early Renaissance Altarpiece by Domenico Veneziano: A Case of Visual Argumentation?", 40.

³¹² Rossini, "An Early Renaissance Altarpiece by Domenico Veneziano: A Case of Visual Argumentation?", 44.

³¹³ Hellemo, *Guds billedbok*, 202.

³¹⁴ Hellemo, *Guds billedbok*, 212.

³¹⁵ Hellemo, *Guds billedbok*, 200.

³¹⁶ Hollingsworth; Argan, *Art in World history 2 vols*, 222-223.

verket³¹⁷, og bruken av perspektiv og arkitektoniske bakgrunner gir verkene en illusjon av virkelighet.³¹⁸

En av de første til å ta i bruk sentralperspektivet var Tommaso di ser Giovanni Cassai (1401-1428) er best kjent som Masaccio.³¹⁹ Hans freske Treenigheten (Figur 15) er regnet for å være det første renessanseverket som fullstendig følger Brunelleschi sin teori om sentralperspektivet.³²⁰ Fresken forestiller Faderen, Sønnen og Den hellige Ånd. Bruken av malte søyler skaper en illusjon av et rom som går innover. Også bruken av menneskenes plassering der noen sitter i forgrunnen og andre i bakgrunnen gir romfølelse. Her ser man klart triangelet som skulle bildet en egen ro. I denne fresken er glorien beholdt, men vi skal se at den i senere malerier faller bort. Et annet eksempel på den nye stilen finner vi i den florentinske kirken St. Lucia de' Magnoli. Altertavlen er malt av Domenico Veneziana 1445-1447. Her ser man at komposisjonen tilsynelatende fortsatt er inspirert av å være et triptyk eller tredelt altertavle slik vi så eksempler på under middelalderen. Måten det er malt på gir inntrykk av at bildet er en fortsettelse av rommet vi står i, og typisk for renessansemaleriet er at det fremstiller en helhetlig scene. Forsvinningspunktet finner vi ved korsets base og denne altertavlen satte en standard for andre renessansekunstnere i det å skape en illusjon av rom.³²¹ Overgangen til en helhetlig scene så vi eksempel på i Ottobons visjon (figur 14). Også i dette maleriet er glorien beholdt, men kun som en svak sirkel. På predellaen finner man en memento mori-inskripsjon som oversatt sier " I was once what you are and you will be what I am".³²²

³¹⁷ Dyrness, *Visual faith*, 42.

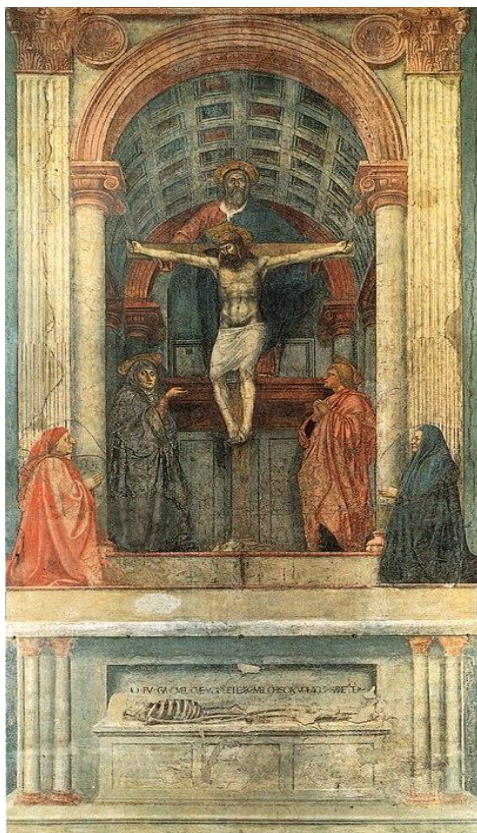
³¹⁸ Hollingsworth; Argan, *Art in World history 2 vols*, 208.

³¹⁹ Puett; Puett, *Renaissance Art & Science @ Florence*, 90.

³²⁰ Adams, *Italian Renaissance art*, 89-90.

³²¹ Miller, *The Word made Visible in the Painted Image*, 26.

³²² Miller, *The Word made Visible in the Painted Image*, 26.



Figur 14: Treenigheten av Masaccio, Basilika di Santa Maria Novella 1425
[https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_\(Masaccio\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_(Masaccio))



Figur 15: St. Lucia dei Magnoli, av Domenico Veneziana 1445 – 1447
https://en.wikipedia.org/wiki/Santa_Lucia_de%27_Magnoli_Altarpiece

9.1 ROGIER VAN DER WEYDEN

De syv sakramenter 1445 – 1450



Figur 16: Rogier Van Der Weyden De syv sakramenter 1445 -1450

https://wf2.xcdn.pl/files/18/10/14/542123_pvAp_280pxSeven_Sacraments_Rogier_82.jpg.webp

Hellemo skriver at det opp igjennom tidene har det vært en klar intensjon å fremstille en Kristus som er nærværende i det miljø han blir satt inn i.³²³ Han bruker Rogier Van Der Weyden sitt altermaleri fra 1450 (Figur 17) for å tydeliggjøre sitt poeng. Altertavlen viser de syv sakramentene i den katolske kirke: dåp, konfirmasjon, nattverd, skriftemål, ekteskap, ordinasjon og sykesalving. I denne altertavlen er Kristus nærværende i kirkerommet, han er plassert rett inn i 1400-tallets interiør.³²⁴ Bildet imøtekommer gudstjenestens dypeste intensjon – nemlig å legge forholdene til rette for et reelt møte mellom Gud og menneskene skriver Hellemo.³²⁵

9.2 PRE-IKONOLOGISK ANALYSE

Rogier Van Der Weyden *Seven sacraments* 1445 -1450 er en tredelt vinget altertavle som er låst i åpen posisjon. Altertavlen befinner seg i dag på Royal Museum of Fine Arts, Antwerpen. Motivet strekker seg over alle tre delene og slik representerer altertavlen overgangen fra middelalderen til renessansen, det vi innledningsvis under delkapittelet altertavle kalte *pala*. Motivet viser korsfestelsen, Kristus henger på et kors som strekker seg over nesten hele midterste panel. Han har krone, lendeklede og skikkelsen er lang og smal. Korset er plassert inn i en kirke fylt med mennesker. Øvre del av motivet er fargesvakt med lyse, duse toner i variasjoner av grått, brunt og hvitt. Nedre del av motivet er mer fargesterkt med klare røde, grønne og blå toner. Bildet viser mange mennesker i flere forskjellige situasjoner. Med utgangspunkt i bildets tittel og situasjonen motivet forestiller, gjenkjenner vi de syv sakramentene fra den katolske kirken. Over sakramentene henger det engler i forskjellige farger. Bruken av sentralperspektivet sammen med langstrakte linjer i høyden gir oss

³²³ Hellemo, "Kristus i den kirkelige kunst", 44.

³²⁴ Allan Barton, "The Antiquary *The mass in Rogier Van Der Weyden's Seven Sacraments*" <https://medievalart.co.uk/2018/10/28/the-mass-in-rogiervan-der-weydens-seven-sacraments/>

³²⁵ Hellemo, "Kristus i den kirkelige kunst", 52.

opplevelsen av et stort rom. Sentralperspektivet leder oss inn i rommet forbi korset og frem til presten. Fordi vi vet at bildet representerer sakramentene, vet vi også at presten innerst i bildet forretter nattverden.

9.3 IKONOLOGISK ANALYSE

Hvordan kommuniserer bildet med betrakteren?

Vi ser at korset i denne altertavlen strekker seg høyt opp og forbi alt annet av betydning i altertavlen. Selv om vi vet at denne plasseringen av korset midt inn i et 1400-talls kirkeinteriør ønsker å gi betrakteren en følelse av at Kristus er nærværende, så er det i denne altertavlen veldig langt opp til Kristus på korset. Kristus er høyt hevet over de andre elementene i bildet. Det som slår meg, er at i denne altertavlen leder sentralperspektivet oss forbi Kristus og inn i bildet. På grunn av korsets plassering og bildets romopplevelse, får man følelsen av at man må igjennom korset for å komme til alteret. Kristusskikkelsen er lidende, men likevel estetisk vakker. I motsetning til de bildene vi så under middelalderen, så er det ikke noe blod som spruter fra Kristi kropp. Kristus har krone i stedet for glorie og er kledd i et pent drapert lendeklede. Vi kan ikke se himmelen i denne altertavlen, bakgrunnen eller rommet rundt består av kirkerommet og et stort poeng er at Kristus er til stede.

Fordi man ikke ser himmelen, er det andre elementer som tar plass i denne altertavlen. Ved bruk av sentralperspektivet gir Van der Weyden oss et rom med stor dybde der man som betrakter føler at man står i rommet sammen med figurene i bildet. Et likevel overnaturlig element i bildet er englene som er malt inn over sakramentene, hver engel er ikledd en farge som representerer sakramentet den henger over.³²⁶ Personene i denne altertavlen danner en formasjon av et liggende rektangel. Måten personene

³²⁶ Medieval History – Nature History heritage, Rogier van der Weyden at Prado, 01.04.2015.

er plassert i forgrunn gir balanse i bildet ved å være en motvekt til sentralperspektivet som fører oss inn i bildet. Norbert Schnitzler kaller denne formen for romkomposisjon ved at noe beveger seg horisontalt i forgrunnen i bildet for en "motbevegelse" av den visuelle tiltrekningen i sentralperspektivet.³²⁷ Personene i forgrunnen, spesielt dem som omkranser korset, er i mye bevegelse og samsvarer med et av de mest grunnleggende prinsippene i renessansens kunst: "the movements of the body express the movements of the soul"³²⁸, at kroppens bevegelse uttrykker sjelens bevegelse.

Det er sakramentene som utgjør hovedtematikken i Van der Weydens altertavle. Thomas Aquinas tar i *Summa Theologiae* for seg de grunnleggende prinsippene i sakramental teologi.³²⁹ Denne vurderingen av sakramentene presenteres etter hans arbeid med inkarnasjonens mysterie. "*After considering those things that concern the mystery of the incarnate Word, we must consider the sacraments of the Church, which derive their efficacy from the Word incarnate himself*".³³⁰ Roger W. Nutt skriver at dette sitatet identifiserer viktigheten og den spirituelle betydningen av sakramentene i kirken.³³¹

Vi ser i altertavlen at Van der Weyden presenterer alle de syv anerkjente sakramentene i den katolske kirken i sin altertavle, dåp, konfirmasjon, vigsel, nattverd, skriftemål, sykesalving og ordinasjon. Nutt deler sakramentenes forankring i to hoveddeler, nemlig at sakramentene for det første er forankret historisk i inkarnasjonen av Ordet, livet og

³²⁷ Schnitzler, "The beam of grace and the ocular paradigm. Some remarks on the relation between late medieval theology and art", Beskrivelsen brukes i forbindelse med Fipo Lippis altertavle "Annunciation" ca. år 1400, i Jaritz, Gerhard, Angels, Devils: *The Supernatural and Its Visual Representation*, Akaprint Kft. Budapest 2011, 3.

³²⁸ Jack M. Greenstein, *The Creation of Eve and Renaissance Naturalism: Visual Theology and Artistic Invention*, Cambridge University Press 2015, 2.

³²⁹ Nutt, Roger W. *General Principles of Sacramental Theology*, CUA Press 2017, 22.

³³⁰ Nutt, *General Principles of Sacramental Theology*, 22.

³³¹ Nutt, *General Principles of Sacramental Theology*, 22.

handlingene som kulminerer i døden på korset, og på den andre siden er sakramentene forankret i den evige og eskatologiske betydningen av Kristi oppstandelse og oppstigning til himmelen.³³² Sakramentene er relatert til og avhengig av Kristi liv og gjerninger.³³³ Selv om albertavlen er naturalistisk av art og viser alle personene og gjenstandene så realistisk som man kan tenke seg mulig, så trekker Van der Weyden inn det mystiske og overnaturlige ved kristendommen og troen. Ved å forene disse to naturliggjør han noe som i utgangspunktet ikke var mulig for betrakteren å erfare.

9.4 KOMMUNIKASJON OG TALEHANDLING

I hvilken grad kan bildets kommunikasjon defineres som en talehandling?

Noe som slår meg i møtet med denne albertavlen er at den oppleves så utrolig kompleks. Elementene er så mange, og teologien i bildet er overveldende. Man kan tenke seg at denne albertavlen er delt opp i to hovedanliggender: sakramentene og korsfestelsen. Tidligere var vi inne på at perspektivet leder betrakteren gjennom korset og inn i rommet. Innerst i rommet ser vi presten med ryggen til som løfter opp det innvidde brødet. Denne direkte linjen fra korset til nattverden knytter sammen elementene i bildet, altså sakramentene og korsfestelsen. Samtidig viser Van der Weyden betrakteren meningen med døden på korset, nemlig oppstandelsen, ved å føre blikket forbi korsfestelsen og frem til nattverdssakramentet. Her er vi inne på det vi nevnte innledningsvis om at renessansemaleren leder blikket til betrakteren ved bruk av sentralperspektivet. Dixon skriver at teknikken går under de reglene som

³³² Nutt, *General Principles of Sacramental Theology*, 23.

³³³ Nutt, *General Principles of Sacramental Theology*, 23.

er med på å gjøre det mulig for en samtidig betrakter å motta budskapet. Det er de anerkjente teknikkene som gjør det mulig for bildet å formidle til betrakteren.³³⁴ I denne scenen er lekfolket inkludert i hendelsen, det er ingen avstand mellom lekfolket og det hellige. Slik kan vi tenke at Van der Weyden viser en nærværende Kristus, han er til stede for og hos de troende. Flere steder omtaler Paulus sakramentene som kontaktpunktet mellom troens mysterie og det kristne livet.³³⁵ Blant annet i Gal 3,26-27: "For dere er alle Guds barn ved troen, i Kristus Jesus. Alle dere som er døpt til Kristus, har kledd dere i Kristus", og 1.Kor 10,16-17: "Velsignelsens beger som vi velsigner, gir det ikke del i Kristi blod? Brødet som vi bryter, gir det ikke del i Kristi kropp? Fordi det er ett brød, er vi alle én kropp. For vi har alle del i det ene brød". Bernhard Blankenhorn skriver at Kristus etablerte nattverden som kirkens viktigste handling.³³⁶ Det er inkarnasjonen som setter den sakramentale rekkefølgen, skriver han.³³⁷ Læren om transsubstansiasjon kom først til på 1100-tallet³³⁸ og var et viktig element i renessanseteologien og den katolske kirke. I praksis handler læren om at brødet og vinen i nattverden endrer substans til Kristi legeme og blods substans, mens det utvendige forblir uendret.³³⁹

I det greske språket ble ordet "mysterion" anvendt, mens latinsk tradisjon anvendte både "mysterion" og "sacramentum". Den teologiske tradisjonen anvendte ikke ordene eksklusivt om de syv sakramentene, men om flere symbolske handlinger, ritualer og sakramenter.³⁴⁰ Nutt skriver videre at en utfordring lå i hvordan man kunne vise at disse syv var unike

³³⁴ Dixon, *Alterpieces as Shifting Speech Acts*, 33-34.

³³⁵ Nutt, *General Principles of Sacramental Theology*, 53.

³³⁶ Bernhard Blankenhorn, *Bread From Heaven: An introduction to the Theology of the Eucharist*, Catholic University of America Press 2021, 70.

³³⁷ Blankenhorn, *Bread From Heaven: An introduction to the Theology of the Eucharist*, 71.

³³⁸ Elstad, Hallgeir: «transsubstansiasjon» i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 1. november 2023 fra <https://snl.no/transsubstansiasjon>

³³⁹ Elstad, "transsubstansiasjon"

³⁴⁰ Nutt, *General Principles of Sacramental Theology*, 53.

i forhold til andre ritualer og symboler i kirken.³⁴¹ Thomas Aquinas definerer sacrament slik: "A sacrament properly so called is that which is the sign of some sacred thing pertaining to man; so that properly speaking a sacrament, as considered by us now is defined as being the 'sign of a holy thing so far as it makes men holy'".³⁴² Nutt skriver videre at vedvarende refleksjon rundt denne korte definisjonen er viktig for å anerkjenne sakramentenes sentrale plass i det kristne livet. Det som skiller de syv sakramentene fra andre tegn og symboler, er at sakramentene "make men holy".³⁴³

Craig Harbison skriver at i Van der Weydens religiøse malerier finnes det alltid isolerte nøkkelementer, noe han mener skiller Van der Weyden fra andre samtidige kunstnere.³⁴⁴ Han skriver videre at Van der Weyden ikke skiller mellom det hellige og det sekulære i sine bilder, men at han kombinerer den på en måte som fremstiller en mystisk enhet, det finnes alltid noe ekstremt menneskelig og emosjonelt i hans verk på samme tid som bildene fremstiller noe tidløst og evig.³⁴⁵

Dette ser vi veldig tydelig i denne altertavlen. Hele menneskelivet er representert i tavlen, glede, sorg, død – livet er fremstilt i et levende bilde med mange elementer. Midt iblant alle disse elementene som alle kan kjenne seg igjen i, de sekulære elementene eller virkeligheten, der finner vi englene, korsfestelsen og eukaristien. Van der Weyden kobler det menneskelige med det guddommelige på en naturlig måte. Når vi skal vurdere om bildet utfører en talehandling er det mest nærliggende å tenke at også dette bildet slik som bildet i middelalderen leverer en påstand. Der

³⁴¹ Nutt, *General Principles of Sacramental Theology*, 54.

³⁴² Nutt, *General Principles of Sacramental Theology*, 61.

³⁴³ Nutt, *General Principles of Sacramental Theology*, 61.

³⁴⁴ Craig Harbison, "Realism and Symbolism in Early Flemish Painting" *The Art bulletin* (New York, N.Y.), 1984, Vol.66 (4), 8.

³⁴⁵ Harbison, "Realism and Symbolism in Early Flemish Painting", 9.

jeg konkluderte med at bildet i middelalderen påstod at Kristus var på samme tid menneske og Gud, er det en litt annen påstand vi møter i dette bildet. Med tanke på renessansemenneskets behov for å se det som kunne erfares og sanses gir Van der Weyden ved å sette Kristus midt i den sansbare verden kan det tenkes at han gir en påstand om at troens mysterie kan erfares, det kan sanses, gjennom sakramentene møter man denne virkeligheten som ikke er synlig, men som på samme tid er virkelig. Og at dette troens mysterium er til stede gjennom hele livet, like virkelig som livet representert i bildet. At Kristus er til stede, i kirken, i nattverden, i den troendes liv. At troens mysterie er ekte. I en tid som søker sannhet, der vitenskapen får større plass kan troen fortsatt være senteret i menneskets liv. Der alt som gjelder mennesket møtes. Selv om samtiden søker bevis, påstår Van der Weyden at troens mysterie er ekte og relevant, han gjør det usynlige synlig i sitt bilde. På samme tid som man kan tenke at bildet påstår noe vil det også være naturlig å tenke at dette bildet beskriver. Vi definerer ordet beskrive som en fremstilling, forestilling, signalement eller karakteristikk. Verbet *beskrive* brukes også i form av skildring.³⁴⁶ Det beskriver mennesket og livet samtidig som det gir en beskrivelse av sakramentene og Kristi betydning for mennesket. For mennesket kan gå igjennom hele livet sammen med Kristus og slik få ta del i troens mysterie som en virkelighet. Van der Weyden skildrer livet, kirken, sakramentene og korsfestelsen i denne altertavlen.

³⁴⁶ Bokmålsordboka nettversjon "beskrivelse" ordbokene.no

10 REFORMASJONEN

Skriftens autoritet 1500-tallet

Tidlig på 1500-tallet blir den kristne identiteten heftig debattert og dette får konsekvenser for den kristne kunsten, ifølge Bonnie Noble. Forholdet mellom betrakter og bilde endres sammen med at den religiøse praksisen endres. Dette påvirket også markedet for religiøs kunst skriver hun.³⁴⁷ Ifølge Beth Williamson er endringen som skjer under reformasjonen den endringen som har fått størst betydning i forbindelse med utviklingen av kristen kunst. Williamson minner oss på at det vi kjenner som "Reformasjonen" i virkeligheten var flere små reformbevegelser, både religiøse og politiske som oppstod på forskjellige måter på forskjellige plasser.³⁴⁸ En av de største konsekvensene var altså revurderingen av kunstens eller bildenes plass innenfor kristne rom.³⁴⁹

For eksempel skriver Williamson, anerkjente ikke Calvin (1509-1564) kunsten som nyttig, og så på Skriftens ord som en direkte motsetning til bildet.³⁵⁰ En av tankene som vokser frem er at bilder av hellige figurer og hendelser ikke har noe plass i kirken. Dette hadde sammenheng med det man tidligere hadde sett, at ikonene og statuene ble tilbedt som om de var hellig i seg selv og ikke bare den de representerte, og dette var uønsket praksis.³⁵¹ Selv om tradisjoner fra middelalderen utgjorde en viktig del av den kristne arven, så var det under reformasjonen at det oppstod utfordringer og spenninger som kom til å karakterisere den moderne

³⁴⁷ Noble, "From Vision to Testimony", 145.

³⁴⁸ Beth Williamson, *Christian Art: A Very Short Introduction*, Oxford University Press 2004, 90.

³⁴⁹ Williamson, *Christian Art: A Very Short Introduction*, 90.

³⁵⁰ Williamson, *Christian Art: A Very Short Introduction*, 93.

³⁵¹ Johnson.; *Renaissance Art: A Very Short Introduction* 28.

verden. Spesielt gjelder dette kristnes forhold til kunsten, skriver Dyrness.³⁵²

Når det kommer til altertavlene, aksepterer noen reformerte retninger bruk i streng forstand, mens andre ikke bare forbyr at nye religiøse bilder lages, men går også konsekvent inn for å ødelegge alle eksisterende religiøse bilder – med altertavler spesielt i fokus. Dette førte til at et stort antall altertavler og annen religiøs kunst fra flere århundrer gikk tapt.³⁵³ I lutherske kirker ble det fortsatt bestilt altertavler, men disse skilte seg tydelig fra de altertavlene man kjente til fra før og som ble brukt i den katolske kirken.³⁵⁴ Oppdragsgiverne bak altertavlen søkte verk i tråd med Luther sin teologi, bilder som forestilte deres forståelse av frelsen som en handling gjort av guddommelig nåde og ikke basert på menneskelig handling.³⁵⁵

³⁵² Dyrness, *Visual faith*, 51-52.

³⁵³ Johnson, *Renaissance Art: A Very Short Introduction*, 28.

³⁵⁴ Williamson, *Christian Art: A Very Short Introduction*, 93.

³⁵⁵ Noble, "From Vision to Testimony", 138.

10.1 CRANACH DEN ELDRE OG CRANACH DEN YNGRE

Weimar-altertavlen 1553- 1555



Figur 17: Weimar-altertavlen (det midterste panelet av tre paneler) 1553 – 1555

https://en.wikipedia.org/wiki/Weimar_Altarpiece

Når det kommer til reformasjonen og albertavler er det umulig å bevege seg utenom kunstneren Lucas Cranach den eldre. Han var en god venn av Luther, en kunstner utrolig nok mest kjent for en rekke provoserende, erotiske nakenmalerier i tillegg til hans portretter av Luther.³⁵⁶ Det er Cranach som illustrerer Luthers tyske oversettelse av Bibelen.³⁵⁷

Selv om det er stilt spørsmål ved om det i det hele tatt finnes "reformatorisk kunst", er Cranach sine albertavler trukket frem som eksempel på nettopp denne kategorien hos en rekke forfattere. Noble skriver at Cranach står for de største bidragene når det kommer til det man kategoriserer som reformatorisk kunst³⁵⁸, og ifølge Bridget Heal sier disse albertavlene produsert mellom 1539-1555 alt man trenger å vite om luthersk kunst.³⁵⁹ Tonkin skriver at på tross av noen store verk i forbindelse med Reformasjonen, utvikler ikke denne retningen seg til å bli en av de store tradisjonene innenfor europeisk kunst³⁶⁰, og slik kan man kanskje fortsatt stille spørsmålet ved om reformasjonskunst er en egen kategori i det store bildet, selv om det finnes kunst med et tydelig reformatorisk budskap og uttrykk.

10.2 PRE-IKONOLOGISK ANALYSE

Weimar-albertavlen ble laget mellom 1552 og 1555 av Lucas Cranach den eldre og fullført av Lucas Cranach den yngre. Albertavlen ble bestilt til den evangelisk-lutherske kirken St. Peter und Paul i Weimar.³⁶¹ Albertavlen er et triptyk med tre paneler som er hengslet sammen. Motivet viser

³⁵⁶ John Tonkin, "Word and image: Luther and the arts", Colloquium (Auckland), 1985-05-01, Vol.17 (2), p.45-54, 49.

³⁵⁷ Gene Edward Veith, "Cranach Altarpiece" Culture – A magazine for Lutherans Høst 2021.

³⁵⁸ Noble, "Vision to testimony", 93.

³⁵⁹ Bridget Heal "Lutheran Baroque, The Afterlife of a Reformation Altarpiece" WILEY Online Library, 20 mars 2017.

²⁸⁵ Tonkin, "Word and image: Luther and the arts", 49.

³⁶⁰ Tonkin "Word and image: Luther and the arts", 51.

³⁶¹ Wikipedia, Weimar Alterpiece, sist endret 09.10.223

korsfestelsen. Korset er langt og smalt, satt sammen av to deler og strekker seg over nesten hele bildeflaten i høyden. Korset er så høyt at det går ut av bildet i toppen. Øverst henger inskripsjonen INRI. Nederst ved korsets base står det et lam. Korsfestelsen er satt inn i et åpent landskap med stor dybde. I bakgrunnen ser man flere telt, noe skog og personer. Kristus er lys, lent forsiktig mot vår venstre og skikkelsen er mild. Fra sidesåret spruter blodet og treffer en av de tre personene som står i front på høyre side i bildet. En av personene holder en åpen bok og peker inn i boken. En har foldede hender og den siste peker på Kristus. På venstre side står en person med rød kappe oppå et skjelett og en demonaktig figur. I bakgrunnen er det flammer. Det kommer en person løpende oppover i bakgrunnen, jaget av et skjelett. Det står også en gruppe mennesker i bakgrunnen og holder en tekst. Bildet fremstår lyst og dust i fargene, men innehar likevel store kontraster med den grønne skogen, de røde kappene og den svarte kappen i front.

10.3 IKONOLOGISK ANALYSE

Hvordan kommuniserer bildet med betrakteren?

Noble skriver at Weimar-altertavlen markerer en historisk overgang når det kommer til tematikken i altertavler³⁶² og denne altertavlen er hyllet som det viktigste monumentet fra den tyske reformasjonen, skriver hun.³⁶³ Noble skriver videre at denne altertavlen omdefinerer forholdet mellom mennesket og det hellige, og måten å nå Gud på.³⁶⁴ Altertavlen kan karakteriseres som didaktisk og instruerer betrakteren i fundamentale

³⁶² Noble, "Vision to testimony", 168.

³⁶³ Noble, "Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation", *Renaissance Quarterly* Vol. 62, No. 4 Vinter Cambridge University Press, 2009, 138.

³⁶⁴ Noble, "Vision to testimony", 137.

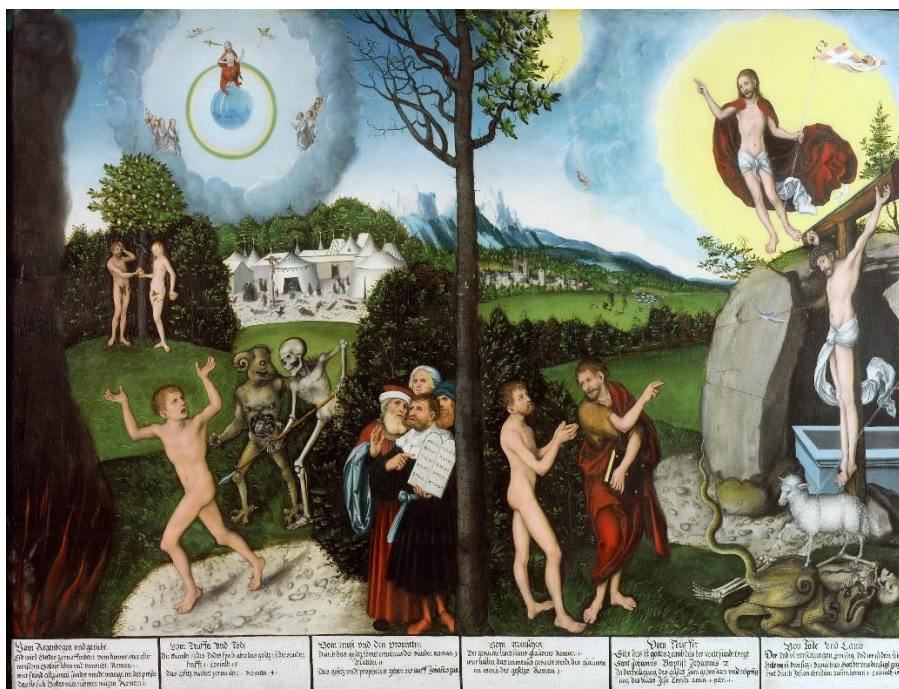
evangeliske ideer, skriver hun.³⁶⁵ Det å instruere betrakteren i en idé eller idéer er ikke noe nytt. Dette så vi i eksemplene fra middelalderen og tanken om at bildet skulle undervise betrakteren. En forskjell er likevel at der altertavlene i middelalderen var tydelig påvirket av tradisjoner og viste bilderekker som samsvarte med andre fremstillinger av samme motiv, ser man i reformasjonen at man går bort fra dette. Evangelisk kunst er gjenkjennbar blant annet i at den er didaktisk, skriver Noble.³⁶⁶ Altså den evangeliske altertavlen underviser, men man kan kanskje si at den underviser mer i retning av hvordan man skal forholde seg til troen enn selve hendelser fra Bibelen som vi kunne se i middelalderen.

Cranach skaper i 1529 sammen med Luther bildet "Lov og Evangelium", et maleri som, på samme måte som Weimar-altertavlen, kobler evangelisk teologi og kunstnerisk formidling ved å forestille det definerende punktet ved Luthers teologi, nemlig "frelse av nåde ved tro alene".³⁶⁷ På samme måte som i Weimar-altertavlen ser vi at det også i bildet "Lov og Evangelium" er korsfestelsen, skriften, lammet og seieren over døden som fyller bildet.

³⁶⁵ Noble, "Vision to testimony", 137.

³⁶⁶ Noble, "Vision to testimony", 136.

³⁶⁷ Noble, "Vision to testimony", 93.



Figur 18: Law and Gospel Cranach 1529

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/GOTHA-cranach-veljo.jpg>

Lammet i Weimar-altertavlen viser til Kristi rolle som offerlam, det er hans frelsesgjerning alene som redder oss fra døden og ikke våre handlinger på jorden. Noble skriver at Lammet holder et banner med inskripsjon fra Joh. 1,29. Jeg ser ikke denne inskripsjonen ut ifra bildet, men teksten skal lyde "Se, Guds lam, som bærer bort verdens synd!"³⁶⁸

Personen i bakgrunnen med teksten er Moses og han holder lovtavlene. I forgrunnen ser vi Kristus, Luther og Cranach. Luther peker på skriften og Cranach tar imot frelsesgaven.³⁶⁹ Kristus er representert hele tre ganger i det midterste panelet.³⁷⁰ At Kristus er levende og oppstått er antydnet i lendekledet som beveger seg³⁷¹ og viser til den lutherske tanken om at Kristus er nærværende alle steder evangeliet blir forkynt riktig.³⁷²

³⁶⁸ Noble, "Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation", 143.

³⁶⁹ Tonkin, "Word and image: Luther and the arts", 50.

³⁷⁰ Noble, "Vision to testimony" 140.

³⁷¹ Tonkin, "Word and image: Luther and the arts", 51.

³⁷² Noble, "Vision to testimony", 110.

Personen som holder boken er Luther og han viser tre skriftsteder til betrakteren³⁷³, 1. Joh. 1,7: "Men dersom vi vandrer i lyset, slik han selv er i lyset, da har vi fellesskap med hverandre, og blodet fra Jesus, hans Sønn, renses oss for all synd." Dette skriftstedet er vist i maleriet ved at blodet spruter på Cranach. Måten blodet er malt på gjør at blodspruten oppleves aktiv i bildet. Det andre skriftstedet Luther viser til er Hebreerne 4,16: "La oss derfor frimodig tre fram for nådens trone, så vi kan finne barmhjertighet og finne nåde som gir hjelp i rette tid", og det siste er fra Johannes 3,14-15: "Og slik Moses løftet opp slangen i ørkenen, slik må Menneskesønnen bli løftet opp, for at hver den som tror på ham, skal ha evig liv. For så høyt har Gud elsket verden at han ga sin Sønn, den enbårne, for at hver den som tror på ham, ikke skal gå fortapt, men ha evig liv."³⁷⁴

Noble skriver i sin fortolkning av Weimar-altertavlen at Luthers bok i bildet viser til, ikke bare teksten som er skrevet i den, men Luthers prestasjoner i å oversette den latinske Bibelen til tysk og til Luthers tekstbaserte kristendom.³⁷⁵ Den siste personen som står sammen med Luther er døperen Johannes, han peker på Kristus og på lammet for å vise til hans offer.³⁷⁶ Hans frelsesgjerning redder oss fra døden. Kanskje det er tilfeldig, men det er interessant at lammet, som symboliserer Kristi offerhandling, har inntatt hodeskallens plass i bunnen av korset. Hodeskallen eller skjelettet som representerer døden i bildet er plassert på siden og det er gjort et poeng ut av at Kristus bekjemper døden og det onde.³⁷⁷ Altså er symbolet for død erstattet med symbolet for offeret som er gjort for mennesket. På et vis får dette døden til å virke underordnet i bildet. Når da Noble skriver at Kristus er malt hele tre ganger i det sentrale

³⁷³ Noble, "Vision to testimony", 140.

³⁷⁴ Noble, "Vision to testimony", 140.

³⁷⁵ Noble, "Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation", 148.

³⁷⁶ Noble, "Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation", 142.

³⁷⁷ Noble, "Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation", 142.

panelet av altertavlen, er dette inkludert lammet. Bildet krever at betrakteren leser og ser, overveier og bruker bildet skriver Heal.³⁷⁸ Og det er kanskje det som mest av alt viser oss hvordan denne altertavlen kommuniserer med betrakteren. Den er full av teologiske elementer, den viser til skriftsteder og samtidig helt enkelt understreker den at betrakteren passivt kan motta Kristi blod. Den troende trenger ikke å utføre gode gjerninger, i evangelisk kontekst vil enhver god gjerning vise til at Gud allerede har beveget den troende til å gjøre gode gjerninger.³⁷⁹

10.4 KOMMUNIKASJON OG TALEHANDLING

I hvilken grad kan bildets kommunikasjon defineres som en talehandling?

Både Calvin og Luther henter mye fra middelalderen. De søker både enkelhet og individuell innadrettet fromhet. Luther var åpen for bildebruk privat, det var bildets funksjon som var avgjørende for kunstens aksept. Han sier blant annet at: "Vi må her innrømme at vi har bilder og lager bilder, men vi må ikke tilbe dem. Og hvis de blir tilbedt, bør de fjernes og ødelegges."³⁸⁰ Dette virker å være hovedpoenget i Luthers og protestantenes forhold til billedkunsten og da et motstykke til det som tidligere er nevnt med helgenbilder som æres, utfører mirakler og behandles som om de selv kan gå gjennom byen. Tanken var at når noen er rettfærdiggjort ved tro, står de fritt til å bruke bilder som de vil om de er til hjelp. På den andre siden: om man ikke tror, vil heller ikke bilder

³⁷⁸ Heal, "Lutheran Baroque, The Afterlife of a Reformation Altarpiece" 365.

³⁷⁹ Noble, "Vision to testimony", 94.

³⁸⁰ Martin Luther, Third Sermon, Tuesday after Invocavit, March 11, 1522, LW 51, 82. "Here we must admit that we may have images and make images, but we must not worship them, and if they are worshipped, they should be put away and destroyed."

hjelp.³⁸¹ John Tonkin forklarer Luther syn på følgende måte: Der ordet var forkynt riktig og sant, var ikke kunst eller bilder en trussel. De var hverken nødvendige eller forbudt og deres hensikt var kun avhengig av om de støttet eller forhindret troen.³⁸² Luther aksepterer at bilder kan være til hjelp for å forstå et budskap og støtter slik delvis tankene til Gregor den store, tanken om at bildene kunne formidle teksten eller hjelpe å forstå teksten rettferdiggjorde dekorasjon av kirker med bilder.³⁸³ Williamson skriver at Luther fortsatte å verdsette kunstens undervisningsaspekt og å se verdien bildene hadde for barn og ulærde selv om han fremmet en tro basert på ord.³⁸⁴ Vi ser jo på en måte at Cranach siner bilder i samarbeid med Luther, benytter seg av akkurat denne muligheten i bildet der de tydelig bruker bildet som en formidler av evangelisk teologi.

I middelalderen var bilder, felles praksis og liturgi viktig, den individuelle følelsen var ikke vektlagt, skriver Dyrness.³⁸⁵ Når vi kommer til reformasjonen er dette en av de største endringene som skjer, at troen beveger seg fra noe som skjer utad sammen, til noe som skjer innvendig individuelt. Den innvendige troen var ikke avhengig av visuell meditasjon på samme måte som det utadrettede troen.³⁸⁶ Dyrness skriver videre at det er denne utviklingen i synet på religiøse bilder som på et vis markerer overgangen fra middelalder til moderne tid. Bildene blir ansett for å være en distraksjon for det innadrettede fokus på det forkynte ordet.³⁸⁷ Det er Guds hellige ord som er den eneste nødvendighet for å etablere et sant kristenliv, og Luther tenker at det er det indre mennesket som skal forme

³⁸¹ Dyrness, *Visual faith*, 53.

³⁸² Tonkin, "Word and image: Luther and the arts", 48.

³⁸³ Williamson, *Christian Art: A Very Short Introduction*, 68.

³⁸⁴ Williamson, *Christian Art: A Very Short Introduction*, 92.

³⁸⁵ Dyrness, *Visual faith*, 54.

³⁸⁶ Dyrness, *Visual faith*, 54.

³⁸⁷ Dyrness, *Visual faith*, 55.

det ytre, bevegelsen går fra det indre til det ytre.³⁸⁸ Det er ikke ekstraordinære handlinger, verken som fysiske fenomen eller som teologiske læresatser som står i sentrum, men bibelske hendelser som kan vekke tro hos tilhøreren.³⁸⁹

Et kjennetegn ved reformasjonens kunst er at den fortolker skriften, og dette er dominerende for den protestantiske kunst-tradisjonen.³⁹⁰ Selv om Luther ikke var "særlig glad i bilder" slik Hellemo uttrykker det, finnes det innenfor lutherske kirker en rik billedtradisjon.³⁹¹ En av grunnene til Luthers reservasjon er tanken om at bildene ikke er i stand til å formidle kjernen i budskapet på en tilfredsstillende måte.³⁹² Betrakterne av evangeliske altertavler skulle ikke forestille seg betydningen, men heller bli forsiktig ledet gjennom et bilde.³⁹³ Slik skulle bildet formidle teologiske sannheter ved å ta i bruk en lære som var tydelig forankret i Skriften.³⁹⁴ Dette understrekes ved at det bildet visuelt viser til, er underbygget av skriftsteder i bildet. Eksempelvis er både Skriften, blodet og lammet representert i bildet visuelt og i skriftstedene som gjengis i bildet.

Det første og største for Luther var å ta et oppgjør med avlatshandelen. Kirken ville tilgi synd ved at den troende for eksempel foretok en pilgrimsferd og etter hvert utviklet det seg til at man kunne betale seg ut med et månedlig beløp.³⁹⁵ Det var i denne forbindelse Luther motsatte seg religiøs kunst, at kunsten på et vis kunne bidra til tanken om å gjøre seg fortjent hos Gud. Kunsten i seg selv var nøytral mente han.³⁹⁶

³⁸⁸ Hellemo, *Guds billedbok*, 219-222.

³⁸⁹ Hellemo, *Guds billedbok*, 219-222.

³⁹⁰ Dyrness, *Visual faith*, 56.

³⁹¹ Hellemo, *Guds billedbok*, 219-222.

³⁹² Hellemo, *Guds billedbok*, 219-222.

³⁹³ Noble, "Vision to testimony", 156.

³⁹⁴ Noble, "Vision to testimony", 155.

³⁹⁵ Williamson, *Christian Art: A Very Short Introduction*, 92.

³⁹⁶ Williamson, *Christian Art: A Very Short Introduction*, 92.

Når vi ser Weimar-altertavlen kan vi forstå det Noble skriver om at de evangeliske altertavlene forholdt seg annerledes til skriften enn de foregående.³⁹⁷ Blant annet nevner hun at en av de mest fundamentale forskjellene mellom Van der Weyden sin altertavle og de vi ser fra reformasjonen er skriftens autoritet mot tradisjonenes autoritet.³⁹⁸ Luther "forkaster" deler av tradisjonen og åpner blant annet opp for at alle kunne lese og fortolke skriften. Luther beholder bare tre av de syv sakramentene, nemlig dåp, nattverd og skriftemål, og anser sakramentene for å være et knutepunkt mellom lære og praksis.³⁹⁹

Når vi nå har tatt for oss deler av bakgrunnen for reformasjonens kunst og skal se på egenskaper i altertavlen som normalt forbindes med talehandlinger, kan vi tenke at Weimar-altertavlen utfører en form for *protest*. Det er frelse ved tro alene som står som det viktigste budskapet i Cranach sine reformatoriske altertavler.⁴⁰⁰ I Weimar-altertavlen synliggjør Cranach dette budskapet ved at Kirsti blod treffer Cranach sitt hode. Noble bruker her ordet "strikes» for å beskrive hva som skjer med blodet⁴⁰¹, og jeg mener dette ordet tydeligere beskriver hva som skjer enn ved å bruke ord som spruter eller treffer. Måten blodet er malt inn på, gjør det til et godt eksempel på det Dixon kaller en *force* eller kraft i et aktivt bilde.⁴⁰² Vi vet at reformatorene hentet mye fra middelalderen og blodet hadde som vi så under delkapittelet middelalderen en av stor betydning i denne perioden, vi var blant annet inne på at betrakteren ble oppfordret til å telle dråpene med blod for slik å regne ut hvor mange bønner de selv skyldte for sine synder eller for sine kjære som led i skjærsilden⁴⁰³ og blodet som spruter

³⁹⁷ Noble, "Vision to testimony", 108.

³⁹⁸ Noble, "Vision to testimony", 108.

³⁹⁹ Noble, "Vision to testimony", 97.

⁴⁰⁰ Noble, "Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation", 138.

⁴⁰¹ Noble, "Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation", 149.

⁴⁰² Dixon, *Altarpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, iii.

⁴⁰³ Turner, "Wounds and wound repair in medieval culture", 16.

kjenner vi igjen fra middelalderens altertavler. At menigheten oppfordres til å telle bloddråper står i kontrast til budskapet i Weimar-altertavlen der blodet står i tilknytning til verset i Joh. 1,7 om at blodet "renser oss fra all synd». På bakgrunn av blodets betydning gjennom historien kan vi anta at blodet som symbol, eller i det minste at blodet var av stor betydning, var *internt konvensjonelt*. Bildet oppleves som om blodet selv skyter fra Kristus til Cranach og akkurat denne handlingen er det mest sentrale som skjer i Weimar-altertavlen. Blodet som treffer Cranachs hode har stor teologisk betydning. Noble beskriver det som at Cranach mottar blodet passivt og nærmest lidenskapsløst. Denne direkte kontakten mellom offerblodet og det syndige mennesket, indikerer Luthers tolkning av Skriften, mennesket er frelst ved tro alene.⁴⁰⁴ Cranach er frelst ikke ved gjerning, men ved å passivt akseptere Guds nåde.⁴⁰⁵ I tillegg til blodet er lammet representert i bildet. Lammet som symboliserer offergjerningen kan også antas å være gjenkjennbart for en religiøs betrakter og bygger på det samme budskapet som blodet som treffer, ufortjent frelse ved tro alene. Om lammet som symbol ikke skulle være internt konvensjonelt, er betydningen gjengitt i skriftstedet i bildet: "Se, Guds lam, som bærer bort verdens synd!".⁴⁰⁶ Lammet som symbol er med på å gi bildet en dypere mening i at det formidler noe bak det man umiddelbart ser. Som Dixon skriver, formidler symbolene mellom overflate og innhold.⁴⁰⁷ På bakgrunn av historien rundt, vet vi at det denne altertavlen er en motsigelse til tidligere tradisjon. Vi vet at Luther tar et oppgjør med de tradisjonene som ikke er forankret i Skriften og denne altertavlen viser til dette oppjøret ved å undervise en ny fortolkning av Skriften.

⁴⁰⁴ Noble, "Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation", 149.

⁴⁰⁵ Noble, "Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation", 149.

⁴⁰⁶ Noble, "Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation", 143.

⁴⁰⁷ Dixon, *Alterpieces: Artwork as Shifting Speech Acts*, 34

Som vi var inne på i starten av dette delkapittelet, endrer forholdet mellom betrakter og bilde seg i denne perioden. Den kristne identiteten er i endring og slik også bildene som produseres. Man kan tenkes at en samtidig betrakter ville legge merke til at altertavlen endret seg i samsvar med teologien. I og med at reformasjonen tok et oppgjør med tilbedelse av ikoner, kan det også tenkes at den generelle betrakter hadde plukket opp noe av utfordringene i forholdet mellom bilder og tro. Det dukker nå opp altertavler som viser en ny måte å forholde seg til troen på. Med tanke på at det var en forutsetning for de evangeliske altertavlene at betrakteren skulle ledes forsiktig gjennom bildet uten å selv tolke det⁴⁰⁸, legges grunnlaget for at betrakteren skal kunne motta en eventuell talehandling. Ved å inkludere skriftsteder tydeliggjøres budskapet for betrakteren. Men en forutsetning for at bildet kan tenkes å *protestere*, er at betrakteren kjente til tidligere tradisjoner. Helt essensielt for å motta talehandlingen er det at betrakteren kjente til de tradisjonene Luther ønsket å ta et oppgjør med som for eksempel avlatshandelen. I denne forbindelsen er det interessant at opplevelsen av en talehandling i denne altertavlen er så tydelig knyttet til kontekst. Altertavlen er grunnleggende didaktisk i sin fremtoning, men protesten er kun synlig når den settes i sammenheng med historien. Isolert sett utfører ikke denne altertavlen en protest, men *underviser* den læren som Luther stod for, men med kjennskap til Luthers oppgjør med tradisjonene, tar også altertavlen et oppgjør med tradisjonene ved å vise det som var ansett for å være korrekt lære.

⁴⁰⁸ Noble, "Vision to testimony", 156.

11 AVSLUTNING OG OPPSUMMERING

Hellemo skriver at de ulike kristustypene korresponderer med ulike tolkninger av Kristi betydning. Videre sier han at de ulike måtene å fremstille Kristus på, fanger opp det kolossale spenn som finnes mellom tilværelsens ytterpunkter og at det på sett og vis ikke er mer å si om et menneskeliv enn det som blir sagt i disse bildene.⁴⁰⁹ Selv med utgangspunkt i kun fire altertavler, viser Hellemos ord seg å være svært treffende. Ved å analysere altertavlene har det åpnet opp et vidt spenn av tolkninger og betydninger. Kristusformidlingen speiler tiden den ble til i, og meningen i bildet gjør seg slik tilgjengelig for den samtidige betrakter.

Jeg opplever at to altertavler skiller seg ut. De to altertavlene som ble til i en tid preget av store endringer i samfunnet, den modernistiske altertavlen som tydelig er preget av krig, lidelse og død og den protestantiske altertavlen som ble til i en tid som søker å endre mye av det tradisjonelle grunnlaget i kirken, som søker å veilede betrakteren til rett tro. Det oppleves som at veien mellom betrakter, historisk sammenheng og formidling er kortere i disse to altertavlene enn i altertavlene fra middelalderen og renessansen. Middelalderens og renessansens altertavler oppleves mer generelle. Dette kan man kanskje tenke at er naturlig, for som vi var inne på under reformasjonen endrer troen seg fra noe felles utad til noe individuelt innad. Og slik kan man tenke at altertavlen under reformasjonen da også speiler denne overgangen. Det kan også være at de to oppleves nære fordi uro i samtiden fører til at betraktersiden, i hvert fall fra et teoretisk historisk perspektiv, oppleves mer samlet.

Vi startet i modernismen der Sutherland maler korsfestelsen til en moderne betrakter og klarer å fornye budskapets relevans. Han formidler

⁴⁰⁹ Hellemo, *Guds billedbok*, 57.

en Kristus som betrakteren kan forstå. Altertavlen blir relevant for samtiden, betrakteren kan relatere seg til lidelsen i bildet. Walter Hussey skal ifølge Stephens ha uttrykt det som at korsfestelsesmotivet i en lengre periode hadde vært pakket inn i bomull, men at Sutherland har pakket ut motivet og med stor kraft viser konsekvensen av menneskets synd og frelsens pris.⁴¹⁰ Og Sutherland skal selv ha uttalt at man fortsatt under modernismen kan male disse kjente motivene, så lenge man føler det sterkt nok.⁴¹¹ På denne måten er det selv ved lite symbolbruk i bildet mulig å forestille seg at betrakteren kan ha mottatt en talehandling. Jeg landet til slutt på at de mest sannsynlige talehandlingene i bildet var en påstand om at Ordet ble menneske og et løfte om at hver den som tro på denne påstanden, at Kristus ble menneske, han skal ikke gå fortapt, men få evig liv. Det som er interessant her er at Dixon stiller spørsmål ved om kunst kan gi et løfte⁴¹², men i og med at løftet om evig liv er internt konvensjonelt i en kristen kontekst, er det nærliggende å tenke at en altertavle kan utføre talehandlingen *løfte*. Dixon stiller også spørsmål om kunstverk kan *lyve*.⁴¹³ Her er et kriterium for at det kan tenkes at kunstverket lyver, at det er satt inn i en sammenheng der man stoler på formidlingen, men representerer noe som ikke er sant. I og med at et kunstverk tilsynelatende kan lyve i riktig kontekst, mener jeg det også er sannsynlig at kunstverket kan gi et løfte. I sammenheng med modernismen kan man i det minste tenke seg at altertavlen formidler talehandlingen *løfte*.

Videre gikk vi helt tilbake til middelalderen og de første fremstillingene av en lidende Kristus. Middelalderen setter bakgrunnsteppet for kristusformidlingen og vi var inne på overgangen mellom Kristus

⁴¹⁰ Stephens, "Graham Sutherland OM Crucifision 1946" (Walter Hussey, 'A Churchman Discusses Art in the Church', Studio, vol.138, no.678, Sept. 1949, p.95)

⁴¹¹ Stephens, "Graham Sutherland OM Crucifision 1946"

⁴¹² Dixon, *Alterpieces as Shifting Speech Acts*, 23.

⁴¹³ Dixon, *Alterpieces as Shifting Speech Acts*, 78.

representert som konge og seiersherre, til en lidende, døende kristuskikkelse. Når det kommer til lidelsesaspektet i bildet, står Sutherlands og Buonaguidas albertavle nærmest hverandre av de fire vi har vært innom. Sutherland bygger sin albertavle på lidelse blant annet ved å hente inspirasjon fra Grünewalds Isenheim-albertavle, og vi kan anta at betrakteren hadde en personlig forståelse for lidelse. På samme måte er Kristus i Buonaguidas albertavle lidende. Blodspruten som gjerne kjennetegner en del kristusfremstillinger fra middelalderen er fremtredende. Betrakteren oppfordres til å gå inn i lidelsen, til å meditere over lidelsen og til å huske på døden. Gjennom analysen og elementenes plassering inn i den historiske sammenhengen, kunne det tenkes at Buonaguidas albertavle utsa en *påstand* om at Gud ble menneske ved å vise Kristus samtid lidende og som Gud. I tillegg argumenterte jeg for at denne albertavlen også kan tenkes å komme med en *oppfordring*. Som i andre middelalderbilder er også døden sentral i fremstillingen. Hodeskallen som et velkjent symbol, minner betrakteren om å huske døden. Videre gikk vi inn i renessansen og Rogier Van der Weydens De syv sakramenter. Der middelalderens albertavler hyppig bruker symboler for å formidle et budskap, er renessansemalerne opptatt av å fremstille Kristus og budskapet i tråd med samtidens krav om at bildene skulle vise en erfarbar virkelighet. De overnaturlige symbolene fjernes i stor grad og man tar i bruk tekniske regler som sentralperspektivet for å lede betrakteren i bildet. Dixon nevner at slike tekniske regler som renessansen regler for perspektiv og naturalisme, bidrar til at bildet oppleves på en måte som vil være mulig for en samtidig betrakter å oppfatte. Slik sørger renessansemalerne for å involvere betrakteren i bildet. Likevel opplevde jeg det som mer utfordrende å se en mulig talehandling i Van der Weydens bilde. Dette kan være på bakgrunn av at bildet er så omfattende, at det er vanskelig å oppleve budskapet da mottakelsen føles like travel som bildet. En mulig talehandling slik jeg endte opp med å se det er at Van der

Weyden, slik han kombinerer reglene for naturalisme sammen med en korsfestet Kristus midt i kirkerommet og engler som svever over sakramentene, binder sammen det overnaturlige og den sansbare verden. Slik kan man kanskje tenke seg at altertavlen påstår til en samtidig betrakter at troens mysterie kan erfares og sanses, gjennom sakramentene.

Fra renessansen beveget vi oss videre til reformasjonen. Reformasjonen henter noe fra middelalderen, blant annet det å sette skriftstedet direkte inn i maleriet. I renessansemaleriet er Kristus levende, som Noble sier understrekes dette av et flagrende lendeklede.⁴¹⁴ Vi kjenner også igjen tanken fra middelalderen om at bildet kan undervise betrakteren. I reformasjonen brukes altertavlen didaktisk, den leder betrakteren til evangeliske sannheter ved å vise til både handlinger, symboler og skriftsteder i bildet. Det som er spennende i denne sammenhengen er at Cranachs altertavle formidler et budskap i tråd med Luthers teologi og dermed tar et oppgjør med flere tradisjonelle oppfatninger. Blant annet avlatshandelen og muligheten til å betale seg ut av skjærsilden. Den underviser en ny teologi der man passivt mottar frelsesgaven og i denne sammenhengen kan vi da tenke at Cranachs altertavle *protesterer* mot den tradisjonelle oppfatningen om at man ved gode gjerninger kunne oppnå en form for fortjeneste. Et poeng her når vi snakker om talehandlinger, er at om det faktisk er slik at Cranachs altertavle *protesterer* mot tradisjonene, ville den ved å bli plassert i en katolsk kirke kunne vært ansett for å *lyve*.

⁴¹⁴ Noble, "Vision to testimony", 110.

12 LITTERATURLISTE

- Aavitsland, Kristin Bliksrud: "Visualitetens vitnesbyrd. Teologiske og kunsthistoriske blikk på fortidens visuelle arv" Norsk teologisk Tidsskrift Vol.105. Utg. 2, 27.08.2004
- Aavitsland, Kristin Bliksrud: "Meningsmangfold i middelalderens billedspråk: Metodiske refleksjoner" Kapittel i Tegn, symbol, tolkning. Om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder, Laugerud, Henning; Liepe, Lena; Danbolt, Gunnar, Museum Tusulanums Forlag, 2003
- Adams, Laurie Schneider: *Italian Renaissance art*, Routledge; 2.utg. 3. Desember 2013
- Anderson, Jonathan A.; Dyrness, William A: *Modern art and the life of a culture – The religious Impulses of Modernism*, Inter-Varsity Press, US 2016
- Apostolos-Cappadona, Diane: *Religion and the Arts: History and Method*, Brill 2017
- Aspaas, Øystein: "Resepsjonsetetikk og reader-response", Universitetet i Tromsø, 22.11.2005
- Barton, Allan: "The Antiquary The mass in Rogier Van Der Weyden's Seven Sacraments", <https://medievalart.co.uk/2018/10/28/the-mass-in-rogier-van-der-weydens-seven-sacraments/> 28.10.2018
- Bernier, Ronald B.: *The Unspeakable Art of Bill Viola: A Visual Theology*, Pickwick Publications, 2014

- Blankenhorn, Bernhard: *Bread From Heaven: An introduction to the Theology of the Eucharist*, Catholic University of America Press, 2021,
- Blick, Sarah; Gelfand, Laura: *Push Me, Pull You: Imaginative, emotional, Physical and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, Brill 2011
- Bradley, Franco T; Mulvaney Beth: *The world of St. Francis of Assisi: Essays in honor of William R. Cook*, Brill 2015
- Catterall, Peter; Obelkevich, James: *Understanding Post-War British Society*, Routledge 1994
- Charles, Victoria: "Medieval Art in the Christian West, Gothic painting and Sculpture", Parkstone international 2020
- Chia, Dr. Roland; "The Crucifixion in Art and Theology", 05.08.2019, Credo
- Crosby, Donald A.: *More Than Discourse: Symbolic Expressions of Naturalistic Faith*, State University of New York Press 2014
- Danbolt Gunnar: *Blikk for bilder – om tolkning og formidling av billedkunst*, Abstrakt forlag 2007
- Dixon, Daisy Louise: *Alterpieces: Artwork as shifting Speech Acts*, Ph.D. – avhandling University of Cambridge 2019
- Dyrness, William A.: *Visual faith: Art, Theology, and Worship in Dialogue*, Baker Academy 2001

- Eggen, Renate W. Banschbach; Hognestad, Olav: *Kristusbilder – Kristustolkninger i litteratur, kirkekunst, musikk og film*, Tapir Akademisk Forlag 1992
- Esler, Philip F.: "Pacino di Bonaguida's Tree of Life: Interpreting the Bible in Paint in Early Fourteenth-Century Italy". *Biblical Reception*. Sheffield Phoenix Press, pp. 1-29. 2015 ISBN 978-1-909697-85-0
- Frampton, Daniel: "Objectifying the Unknown: The Catholic Art of Graham Sutherland", *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture* (Saint Paul, Minn.), 2021, Vol.24, issue 1, 2021
- Greenstein, Jack M.: *The Creation of Eve and Renaissance Naturalism: Visual Theology and Artistic Invention*, Cambridge University Press 2015
- Harbison, Craig: "Realism and Symbolism in Early Flemish Painting" *The Art bulletin* (New York, N.Y.), Vol.66, 1984
- Haries, Richard: *The image of Christ in Modern Art*, Routledge 2013
- Heal, Bridget: "Lutheran Baroque, The Afterlife of a Reformation Altarpiece" *WILEY Online Library*, 20.03.2017
- Hellemo, Geir: *Guds billedbok– virkelighetsforståelse i religiøse bilder og tekster*, Pax forlag 1999
- Hellemo, Geir: "Kristus i den kirkelige kunst" i Eggen, Renate Banschbach og Olav Hognestad: *Kristusbilder. Kristustolkninger i litteratur, kirkekunst, musikk og film*, 1992. Tapir Forlag
- Hollingsworth, Mary; Argan, Giulio Carlo: *Art in World history 2 vols*, Routledge 2016

- Jaritz, Gerhard: *Angels, Devils: The Supernatural and Its Visual Representation*, Central European University Press 2011
- Jensen, Robin M.: *The Cross: History, Art and Controversy*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 2017
- Johnson, Geraldine A.: *Renaissance Art: A Very Short Introduction*, Oxford University Press 2005
- Kemp, Martin: *Christ to Coke, how image becomes icon*, Oxford University Press 2012
- Kemp, Wolfgang: "The work of Art and Its Beholder, The Methodology of the Aesthetic of Reception" i Cheetham, Mark A.: *The subjects of art and history : historical objects in contemporary perspectives*, Cambridge 1998
- Kern, Stephen: "Modernism and the Turn Toward Religion - Modernist ambivalence about Christianity Renascence", Vol.73 issue 1, 2021
- Knott, Simon: "The Wenhaston Doom", The Doom, St.Peter's Church, Wenhaston, Suffolk
<https://www.flickr.com/photos/norfolkodyssey/443299827> 02.04.2007
- Laugerud, Henning: *DET HAGIOSKOPISKE BLIKK Bilder, syn og erkjennelse i høy-og senmiddelalder*. Ph.D.- avhandling Universitetet i Bergen 2005
- Lawson, Kevin E.: "More than silent preaching: Didactic use of Wall Painting in the Middle Ages", Christian Education Journal Research on Educational Ministry, nr 11, utgave 2, November 2014
- Leivestad, Ragnar; Rasmussen, Tarald: "forsoning (i kristendommen)"
 Stl.no 19.12.2022

- Lindbæk, Gudmund: "Verdens dyreste hodeskalle», Nettavisen 03.09.07
- Lunn, Max: "An introduction to Modernism", Kooness 06. August 2020
<https://www.kooness.com/posts/magazine/modernism-in-visual-art>
- Miller, Stephen: *The Word made Visible in the Painted Image: Perspective, Proportion, Witness and Threshold in Italian Renaissance Painting*, Cambridge 2015
- Medieval History: "Nature History heritage, Rogier van der Weyden at Prado", 01.04.2015
- Noble, Bonnie: "From Vision to Testimony: Cranach's Weimar Altarpiece", *Reformation Renaissance Review* Vol 5. Issue 2, 2003
- Bonnie Noble: "Lucas Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation", *Renaissance Quarterly* Vol. 62, No. 4 Vinter
Cambridge University Press, 2009
- Notøy, Karl: "Det kristne håp», *Lov og Evangelium* 01.05.2005
- Nutt, Roger W.: *General Principles of Sacramental Theology*, CUA Press 2017
- Erwin Panofsky: "Iconography and iconology, An introduction to the study of Renaissance art" i Panofsky, Erwin *Meaning in the visual arts*, Anchor Books edition, 1955, Patton, Pamela A.; Fernandez, Catherine A: *Iconography Beyond the Crossroads: Image, Meaning, and Method in Medieval Art*, Penn State University Press 2022
- Puett, Susan B.; Puett, David: *Renaissance Art & Science @ Florence*, Penn State University Press, 2016

- Romaine, James; Stratford, Linda: *Revisioning – Critical Methods of Seeing Christianity in the History of Art*, The Luttherworth Press 2013
- Robinson, Robert Clifton: "Signs In The Heavens: During Jesus Crucifixion", publisert onlin 30.06.2015
- Rose, Sam: *Interpreting Art*, UCL Press 2022
- Rossini Antonio: "An Early Renaissance Altarpiece by Domenico Veneziano: A Case of Visual Argumentation?" Published online: 30.08.2019 © Springer Nature B.V. 2019
- Sadler, Donna L.: "The Medieval and Renaissance Altarpiece" for smarthistory <https://smarthistory.org/altarpiece-medieval-renaissance/>, 27.01.2020
- Sadler, Donna L.: "Touching the Passion – Seeing Late Medieval Altarpieces through the Eyes of Faith", Cambridge University Press, 2020
- Saunders, William: "The Symbolism of the Pelican, CERC Catholic Education Resource Center, 2003 Arlington Catholic Herald <https://www.catholiceducation.org/en/culture/catholic-contributions/the-symbolism-of-the-pelican.html>
- Savage, Jessica: "The Iconography of Darkness at the Crucifixion", The index of medieval art 04.04. 2018
- Schnitzler, Norbert: "The beam of grace and the ocular paradigm. Some remarks on the relation between late medieval theology and art" Akaprint Kft. Budapest 2011 i Jaritz, Gerhard. *Angels, Devils: The*

Supernatural and Its Visual Representation, Budapest, Hungary:
Central European University Press, 2011

Sciacca, Christine: "Florence at the Dawn of the Renaissance Giotto & Pacino", *The J. Paul Getty Museum Renaissance Quarterly*, 20.November 2018

Siedell, Daniel A: "Altars to the Unknown God: Art for Modern Christians", <https://imagejournal.org/article/altars-unknown-god/> Image Issue 59, 2008

Snape, Michael: *God and the British Soldier: Religion and the British Army in the First and Second World Wars*, Routledge 2005

Sooke, Alastair: "Does modern art hate religion?"
<https://www.bbc.com/culture/article/20140602-does-modern-art-hate-religion> BBC Culture 21. oktober 2014

Stewart, Jessica: "Memento Mori: Life and Death in Western Art from Skulls to Still Life", <https://mymodernmet.com/memento-mori-art/> My modern met Juni 23, 2019

Stracke, Richard: "Christ in Majesty" sist oppdatert: 29.11.2022
<https://www.christianiconography.info/christEnthroned>

Svendsen, Lars Fredrik Händler: "talehandling» i Store norske leksikon på snl.no. Hentet 27. oktober 2023 fra <https://snl.no/talehandling>

Tollefsen, Torstein: *Teologi i farger*, Verbum 2001

Tonkin, John: "Word and image: Luther and the arts", *Colloquium* (Auckland), 1985-05-01, Vol.17 (2), p.45-54

Tracy, Larissa; DeVries Kelly: *Wounds and wound repair in medieval culture*, Brill 2015

Vatican Museums Web and Multimediat Office: "Graham Sutherland, Study for Crucifixion" lestedato: 08.11.23
https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/collezione-d_arte-contemporanea/sala-30--gran-bretagna/graham-sutherland--study-for-crucifixion.html

Veith, Gene Edward: "Cranach Altarpiece" Culture – A magazine for Lutherans Høst 2021 <https://cc.lutherclassical.org/fall-2021/cranach-altarpiece/>

Viladesau, Richard: *The Beauty of The cross*, Oxford University Press 2006

Williamson, Beth: *Christian Art: A Very Short Introduction*, Oxford University Press 2004

Williamson, Beth: "Altarpieces, Liturgy, and Devotion" *Speculum* Vol. 79, No.2 The University of Chicago Press April 2004

Østmoe, Tor Ivar: "Horats' lyrikk" (for Store norske leksikon) 11.03.2019
https://snl.no/Horats%27_lyrikk

VIDEOLINK:

Thompson, Carmen intervju med Ben Quash; Podcast episode "How a
`biblically illiterate` generation can discover Christian Art, 28.07.2020
[https://www.spectator.co.uk/podcast/how-a-biblically-illiterate-
generation-can-discover-christian-art/](https://www.spectator.co.uk/podcast/how-a-biblically-illiterate-generation-can-discover-christian-art/)

University of Nottingham "In the Shadow of War – Graham Sutherland's
"Crucifision" 16.12.2014
https://www.youtube.com/watch?v=NtrC4ZU_XnA

Pallant House Gallery "Miller, Dr Lydia Graham Sutherlands's The
Crucifixion" 24.08.2022
<https://www.youtube.com/watch?v=7PzZiBdgHbc>

Barton, Allan The Antiquary vlog Doom Paintings, 11.03.2022
<https://www.youtube.com/watch?v=zgwxrxc-5w&t=455s>

Medieval Histories, Rogier van der Weyden at Prado, 01.04.2015
<https://www.medieval.eu/rogier-van-der-weyden-at-prado/>

13 LISTE OVER FIGURER

- Figur 1: Depiction of Prior Ottobon's vision of martyr's being blessed by St. Peter 1512/13
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carpaccio,_visione_del_priore_ottobon_con_l%27apparizione_dei_crocifissi_del_M._Ararat_nella_chiesa_di_S.Antonio_di_Castello,_1515,_01.JP 29
- Figur 2: Basilika de Santa Sabina i Roma ca. 432
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battenti_in_cipresso_di_santa_sabina,_V_secolo,_01_crocifissione_2.jpg 33
- Figur 3: Skrin i elfenben datert 420-430, British Museums
https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1856-0623-5 34
- Figur 4: Crucifixion', 1946, by Graham Sutherland. Credit: © Gordon Robertson Photography Archive/Bridgeman Images
<https://www.spectator.co.uk/article/how-20th-century-artists-rescued-the-crucifixion/>..... 39
- Figur 5: Marc Chagall White Crucifixion 1938
<https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/white-crucifixion-1938> 43
- Figur 6: Wenhaston: St. Peter's Church: "The Wenhaston Doom" datert ca 1500-1520 © Copyright Michael Garlick
<https://www.geograph.org.uk/photo/4510921> 55
- Figur 7: Korsfestelsen, Katarinaklosteret 700-tallet
<https://stcatherines.mused.org/en/items/146886/crucifixion>..... 55
- Figur 8: Kristus Pantokrator 500-tallet Katarinaklosteret Sinai
https://snl.no/Katarina_fra_Alexandria..... 57
- Figur 9: Hohenfurth-altertavlen 1345 – 1350
https://en.wikipedia.org/wiki/Vy%C5%A1%C5%A1%C3%AD_Brod_%28Hohenfurth%29_cycle..... 63
- Figur 10: Mesteren fra Schlägl altertavle ca. 1440
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Master_of_the_Schl%C3%A4gl_Altarpiece 64
- Figur 11: Mesteren fra Schlägl altertavle ca. 1440
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Master_of_the_Schl%C3%A4gl_Altarpiece 64
- Figur 12: Pacino Di Buonaguida Tabernakel med scener fra Kristi liv ca.1325
<https://artmuseum.arizona.edu/samuel-h-kress-collection/attachment/pacino-di-bonaguida#!prettyPhoto> 65
- Figur 13: Vittore Carpaccio Vision of Prior Francesco Ottobon of 1512/13
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carpaccio,_visione_del_priore_ottobon

tobon_con_1%27apparizione_dei_crocefissi_del_M._Ararat_nella_chiesa_di_S.Antonio_di_Castello,_1515,_01.JP	79
Figur 14: Treenigheten av Masaccio, Basilika di Santa Maria Novella 1425 https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_(Masaccio)	84
Figur 15: St. Lucia dei Magnoli. av Domenico Veneziana 1445 – 1447 https://en.wikipedia.org/wiki/Santa_Lucia_de%27_Magnoli_Altarpiece ..	84
Figur 16: Rogier Van Der Weyden De syv sakramenter 1445 -1450 https://wf2.xcdn.pl/files/18/10/14/542123_pvAp_280pxSeven_Sacraments_Rogier_82.jpg.webp	85
Figur 18: Weimar-altertavlen (det midterste panelet av tre paneler) 1553 – 1555 https://en.wikipedia.org/wiki/Weimar_Altarpiece	95
Figur 19: Law and Gospel Cranach 1529 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/GOTHA-cranach-veljo.jpg	99