

LIDT OM BILLEDER

Af Peter Widell (Aarhus Universitet)

“Billede, (fra oldsaks. bilidi ‘forbillede, mønster’, senere ‘afbildning, billede’; kollektivdannelse til et konstrueret subst. til ‘form’, senere ‘rigtig form’). Med vendingen “at danne sig et billede af noget” berører man to af de vigtigste betydninger af ordet billede. Billede betyder en i indre eller ydre forstand synlig repræsentation, illustration eller gengivelse af noget. Men billede betyder samtidig, at noget er gjort synligt, har samlet sig i en form for anskuelighed og dermed først får eksistens på det bestemte billedes betingelser. Billedet kan med andre ord have sin virkelighedskarakter både i kraft af det, det forestiller, og i kraft af det, det er i sig selv. Uanset hvor vægten ligger, er dannelsen af billeder og omgang med billeder en uopløselig del af vores måde at forholde os til os selv og verden på.”

(Den Store Danske Encyklopædi, opslaget “Billede”)

1. Et billede (af noget) er et eksemplar og billedfremstilling eksemplifikation

Det, der står i citatet her, er ifølge min opfattelse ikke helt dækkende for vor omgang med billeder.¹ Vi kan med billeder referere til enkeltgenstande, begivenheder, personer og lokaliteter:



Figur 1

“Dette er et billede af Vor Frue Kirke i København.” (Figur 1). Dette er imidlertid ikke den mest grundlæggende eller simple omgang, vi kan have med billeder. Mange gange, når vi ser på billeder, er der ikke et sådant referentielt eller repræsentationelt element på færde. At et sådant element foreligger, skyldes alene, at vi gør yderligere, sproglig anvendelse af det, vi ser i billedet: Billedet bliver sammen med en pegeakt brugt som en art prædikat. Ser jeg et billede af en ung kvindeskikkelse ved et køkkenvindue som fx i billedet *Pigen i køkkenet*



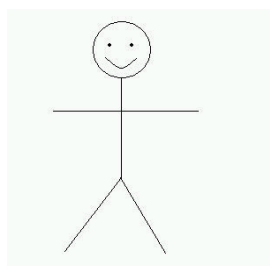
Figur 2

malet af Anna Ancher fra 1883 til 1886 (Figur 2), ser jeg blot kvindeskikkelsen ved vinduet. Det vil derfor være forkert at sige, at jeg ser en *repræsentation* af kvindeskikkelsen ved køkkenvinduet. Det kan godt være, at én eller anden har stået model for pigen i billedet. Men det kan også være, der ikke har. Pigen kan være frit opfundet af maleren. Men under alle omstændigheder er det ikke den eventuelle model, maleren har benyttet

¹ Det, jeg vil sige om billeder i det følgende, vil udelukkende angå billeder, der afbilder noget (til forskel fra nonfigurative billeder). Billeder skal være af sanselig art, men behøver ikke være afhængige af medium, jf. definitionen ovenfor samt betydning 1 i artiklen om “billede” i Ordbog over det Danske Sprog.

sig af, jeg ser på, når jeg ser kvindeskikkelsen ved vinduet. Ej heller er der tale om, at jeg lader billedet være referent for – eller sammenligner det med – den pågældende model. Kvinden er stadig blot en kvinde ved et vindue, fuldstændig ligesom den kvinde, jeg så ved et andet vindue på gaden i går, eller ligesom enhver anden tilfældig kvinde ved et eller andet vindue, jeg har set i løbet af mit liv. Derfor mener jeg, det vil være bedre, om vi afstod fra at betegne hende som en repræsentation, og i stedet så hende som et *eksempplar* af en kvinde, fuldstændig ligesom *virkelige* kvinder er sådanne eksemplarer uden at være hinandens repræsentanter. Eller for at kunne skelne mellem producerede billeder, som dette, og naturlige billeder, som billedet af en skov i en skovsø og mit ansigt i et spejl: som en *eksemplifikation* (fra Anna Anchers side) af en kvinde ved et vindue.

Det er klart, at betingelserne for, at jeg kan se kvinden ved vinduet i billedet, er, at hun i én eller anden forstand ligner en virkelig kvinde og har træk til fælles med en sådan. Ligeledes er det klart, at der er grænser for, hvordan det, jeg ser, egentlig kan se ud, hvis det skal være et billede af en kvinde ved et vindue. Vi kan derfor i den sammenhæng tale om grad af realisme i et billede: En vis grad af realisme – ikke megen, men nogen – skal der være, før vi kan tale om endnu et



Figur 3

eksempplar. Men ligeså lidt som jeg ser en repræsentant, når jeg ser på mit billede af kvinden ved vinduet, er jeg normalt opmærksom på graden af realisme i billedet. Det, jeg ser, er blot kvinden ved vinduet, så længe jeg vil kunne identificere hende som en sådan, fuldstændigt ligesom jeg stadig vil kunne se tændstikmennesker som eksemplarer af mennesker, selv om lighedstrækkene er få. Spørgsmålet om grad af realisme er i den forbindelse et tillægsspørgsmål. Billedets grad af realisme bliver først relevant, når jeg skal trække informationer ud af billedet, eller når jeg (æstetisk) skal vurdere det ud fra, hvor realistisk det er lavet: “Jamen, det billede af Vor Frue Kirke ligner da slet ikke.” – “Skulle disse streger her være en kvinde?” – “Det her billede er skildret med en utrolig realisme.” Har jeg imidlertid overgivet mig alene til betragtningen af, hvad der er på billedet, er det, jeg ser, slet og ret det, der er i billedet: I figur 2 et eksemplar af en kvinde på linie med andre eksemplarer af kvinder, og i figur 3 et eksemplar af et menneske på linie med alle andre eksemplarer af mennesker.²

Men derfor finder jeg netop ikke beskrivelsen af, hvad et billede er i *Den Store Danske*

² Tændstikfiguren i figur 3 er naturligvis kun et eksemplar af et menneske, og ikke af en kvinde. Vi mangler her et eller flere væsentlige træk i tegningen, der gør, at vi vil kunne identificere den som kvinde. Det svarer til, at vi undertiden på grund af forskellige omstændigheder – mørke, tåge, afstand osv. – kan have vanskeligt ved at identificere en kvinde som en kvinde (men ikke som et menneske).

Encyklopædi – jf. det indledende citat – dækkende for, hvad der grundlæggende er på spil, når man ser på et billede. Nu kan det, der står i citatet fra *Encyklopædien* om, at billedet kan “have sin virkelighedskarakter [...] i kraft af det, det er i sig selv” (jf. citatet ovenfor) ganske vist forstås som en påstand om, at billedet også har eksistens som *den fremstilling, det er i sig selv*. Men det er ikke det, jeg har i tankerne, når jeg taler om at se et billede som billede af et eller andet. Et billede kan være malet i olie med pensel, eller der kan være tale om et fotografi eller en skulptur. Men det, jeg tænker på, er ikke billedmaterialet eller de mediemæssige forhold omkring billedet, som bl.a. kan have betydning for den kunstneriske vurdering af det. Det er ikke, *hvordan* det er fremstillet, jeg er interesseret i, men alene *indholdets*, dvs. kvinden i billedets, *realitetsstatus* i betragtningen af billedet.³ Ser jeg kvinden ved vinduet, eller gør jeg det ikke? Og ser jeg hende i billedet, eller gør jeg det ikke? Men her synes der ikke at være tale om nogen original, forskellig fra kvinden i billedet, som vi vil kunne sammenholde billedet med. I den forstand er et billede ikke et billede af et eller andet forskelligt fra det, vi ser i billedet. Nej, vi ser blot kvinden ved vinduet i billedet – forstået helt bogstaveligt, som når vi ser en kvinde ved et vindue i et køkken.

Min morale er altså – i modsætning til, hvad vi finder i *Encyklopædiens* fremstilling – at et billede blot er endnu et eksemplar. Selvfølgelig kan et billede bruges til repræsentation og til reference, ligesom vi vil kunne sammenligne det i billedet med alt muligt uden for billedet. Men i ingen af disse sidste tilfælde har det noget med *billedets grundlæggende ontologi* at gøre.

2. Billedet som repræsentation

At opfatte et billede som et eksemplar af en art er at opfatte det som noget objektivt givet på linie med andre eksemplarer af samme art. Her bekender man sig til en (naiv)-realistisk grundholdning til billeder: Kvinden eksisterer “derude”, hvadenten der er tale om en virkelig kvinde, eller der er tale om en kvinde i et billede.

Denne opfattelse er kontroversiel. Langt hovedparten af de teorier om billeder, der findes på

³ Også i en anden forstand af ordet “indhold” er billedindholdet uden relevans for min argumentation: Normalt bruger vi kun ordet “billede”, når vi står over for et *mere eller mindre defekt eksemplar*, hvadenten det er naturskabt som billedet af en skov i en skovsø eller menneskeskabt som et maleri af en kvinde ved et vindue. Men denne defekt er for det meste begrundet i empiriske forhold, og har intet med billedets realitetsstatus at gøre. Følgende overvejelser kan vise det. Når vi taler om kvinden i billedet, kan vi tale om billedet som et billede af den *naturlige art*, billedet eksemplificerer, dvs. kvinden med nyrer og hjerte. Men vi kan lige så godt tale om billedet som et billede af det bestemte *synspunkt på kvinden*, billedet eksemplificerer. I det første tilfælde er kvinden i billedet et defekt eksemplar (af en kvinde), i andet tilfælde et fuldgældigt eksemplar (af den pågældende synsvinkel på kvinden). I begge tilfælde har billedet dog fuldgældig forankring i realiteten. Der er tale om endnu et eksemplar af den pågældende art.

Læg i den forbindelse mærke til, at synsvinklen faktisk kan være udtryk for *en fuld øjebliksrealisme* – hvor jeg står dér og ser på kvinden gennem samme indtryk, som var det en naturlig art – mens kvinden som naturlig art altid kun vil kunne præsenteres aspektuelt.

markedet i dag, bekender sig til en helt anden opfattelse af billeder end den realistiske. Her er billeder snarere en speciel slags hjælpemidler, som står til rådighed for billedbetragteren og gør ham eller hende i stand til at se det, han ser, in casu farveklatterne på lærredet foran ham, som noget andet, nemlig som en kvinde ved et vindue. Et billede er ifølge denne opfattelse ikke noget “derude” ved siden af andre ting “derude”, som billedet i en eller anden bogstavelig forstand ligner, men snarere en *repræsentation i billedbetragterens bevidsthed* af dette andet “derude”, som det er kunstnerens opgave at bidrage til fremstimuleringen af gennem billedet.

Men det vil sige: Mens realisten hævder, at et billede er noget *objektivt eksisterende i verden*, hævder repræsentationalisten, at *subjektets virksomhed* må inddrages.

Der er hovedsagelig to måder at forstå billedbetragterens bidrag til billedet på inden for repræsentationalismen: Man kan forstå det som en *ren psykologisk repræsentation* fra subjektets side, alene trækkende på subjektets evne til at percipere og handle. Eller man kan i analogi med det menneskelige sprog forstå bidraget som en *symbolsk repræsentation*. Mens man kan møde den første, rent psykologiske teori om billedet under betegnelsen *den fænomenalistiske billedteori*, kan man møde den anden under betegnelsen *den symbolske (eller semiotiske) billedteori*.

Fænomenalismen som filosofisk teori kan føres tilbage til bl.a. David Hume og George Berkeley. Den klassiske fænomenalisme finder vi fx hos filosoffer som John Stuart Mill, Ernst Mach og den tidlige Rudolf Carnap. Ifølge den filosofiske fænomenalisme eksisterer fysiske ting ikke som selvstændige ting i verden, men kun som aktuelle eller mulige forestillinger og sansninger hos den, der perciperer eller handler med dem (fx blåhed, varme, blødhed osv.). Da denne eksistensmodus ifølge den filosofiske fænomenalisme gælder for alt, hvad der kan erfares, og ikke kun for det, vi kalder billeder, kan vi naturligvis ikke *definere* billeder alene gennem denne eksistensmodus. Forskellen mellem billeder og de forestillinger, virkelige ting fremkalder, vil inden for den filosofiske fænomenalisme derfor alene kunne være en forskel i måden, bundterne af sansedata er dannet på. Når vi ser et billede af en kvinde, er måden, vi ser hende på, med andre ord blot *i empirisk-psykologisk forstand anderledes*, end når vi ser en virkelig kvinde.

Dette forhold ved billeder omtales ofte inden for den fænomenalistiske billedteori som et *illusionsforhold*: Billedet giver os illusionen af, at vi virkelig står over for en kvinde, jf. titlen på én af den moderne fænomenalismes bibler, Ernst H. Gombrichs bog *Art and Illusion* (Gombrich 2002 (1959)). Hos Gombrich ses et billede netop som en illusionær modifikation af den repræsenterede ting: “Works of art are not mirrors, but they share with mirrors that elusive magic of transformation which is so hard to put into words.” (Gombrich 2002:5). I modsætning til

omgangen med spejle kræver omgangen med billeder ifølge Gombrich egentlig begrebslig beherskelse, hvor det, vi kalder forskelle i stil, så blot igen vil være udtryk for forskellige begrebslige beherskelsesmåder: “All art originates in the human mind, in our reactions to the world rather in the visible world itself, and it is precisely because all art is ‘conceptual’ that all representations are recognizable by their style.” (Gombrich 2002 (1959):76). Det vidner om et vist konstruktivistisk anslag i Gombrichs billedteori. Alligevel foretrækker han at henvise til Karl Poppers mere realistiske anlagte evolutionære program om erkendelse som sandhedstilnærmning (verisimilitude). Herudfra mener han kunstens historie vil kunne ses som en historie om, hvordan vi gennem konstruktionen af stadigt bedre skemaer har været i stand til at skildre virkeligheden på stadig bedre vis. Specielt vil centralperspektivet ifølge Gombrich kunne ses som en sådan skematisk konstruktion.⁴

Det er i den forbindelse vigtigt for Gombrich at understrege, at kunstens historie ikke blot må ses som de udøvende kunstneres historie. Historien er i lige så høj grad kunstpublikummets historie. De vanskeligheder, vi har måttet overvinde i forsøget på at skabe en billedlig fremstilling af verden, skyldes ikke blot “[...] an inability to copy nature but also an inability to see it.” (Gombrich 2002 (1959):10). Der er med andre ord ifølge Gombrich ingen spontan eller en gang for alle korrekt betragtningsmåde af billedet. Billedet er på en gang et hypoteseudkast om verden og en *kulturel frembringelse* gældende for såvel kunstner som betragter. Troen på “the innocent eye” er en myte.

Langt den mest yndede, men samtidig også mest radikale betragtningsmåde inden for repræsentationalismen, finder vi inden for den semiotiske billedteori. Her opfattes billedet hverken naiv-realistisk eller som udkastede perceptions- og handleskemaer. Her vælger man snarere at se billedet i analogi med det sproglige tegn. Der er ikke blot tale om, at et billede i bestemte sammenhænge vil kunne benyttes i et udsagn, som var det et prædikat, sådan som vi har set det i forbindelse med billedet af Vor Frue Kirke i København. Det billedsemiotiske synspunkt er langt mere radikalt: Ifølge den billedsemiotiske teori *er* et billede slet og ret et tegn, nemlig *i kraft af en bestemt konventionel kodning bag afbildningen*. Denne semiotiske opfattelse af billedet, der

⁴ Opfattelsen låner Gombrich fra Erwin Panofskys indflydelsesrige essay fra 1924-25 *Perspective als symbolische Form*. (engelsk oversættelse 1991 *Perspective as Symbolic Form*).

herhjemme bl.a. hyldes af Søren Kjørup⁵, Ole Togeby⁶ og Torben Thrane⁷, forbindes ofte med amerikaneren Charles S. Peirces tegnteori og med hans hævde af eksistensen af tre grundtyper af tegn: *indekser*, *ikoner* og *symboler*.⁸ Tidlige billedsemiotiske teorier à la Peirce kan findes hos Susanne K. Langer, Charles W. Morris og John Hospers, der alle støtter sig på Peirces analyse af ikonet. Den mest radikale billedsemiotiske teori finder vi dog hos Nelson Goodman (Goodman 1969, 1984), der i stedet tolker billedet symbolsk og strikt nominalistisk, således at det *alene* er den tilfældige konventionelle kodning, billedet repræsenterer, der giver billedet dets indhold. Hvad Goodmans nominalisme angår, er hans synspunkt generelt erkendelsesteoretisk: “Now as we thus make constellations by picking out and putting together certain stars rather than others, so we make stars by drawing certain boundaries rather than others. Nothing dictates whether the sky shall be marked off into constellations or other objects. We have to make what we find, be it the Great Dipper, Sirius, food, fuel, or a stereo system.” (Goodman 1984:36). Dvs. erkendelse af verden, ikke blot som den sker gennem billedlige fremstillinger, men generelt, foregår alene gennem reference til denne verdens enkeltting. Det er derfor den sproglige kodning alene, der konstituerer, hvad vi ser disse enkeltting som. Dette gælder ikke blot for sprogets, men også for billederkendelsens vedkommende.

Men dermed bliver spørgsmålet om, i hvor høj grad et billede ligner, dvs. spørgsmålet om “realisme”, for Goodman ikke længere et spørgsmål om lighed mellem billede og verden, heller

⁵ Jf. fx Kjørup 2004 (1995):100, formentlig i polemik med Gombrich: “At skabe et billede er ikke at skabe en sprogløs illusion af virkeligheden; det er at skabe en sproglig meddelelse om virkeligheden.” Billedet har symbolsk form.

⁶ Jf. fx Togeby 2005:370: “Både tekster og billeder er tegn der er bestemt til kommunikation [...]” dvs. de er repræsentationer, hvor “En repræsentation defineres som noget der for nogen angiver noget andet end sig selv som det er udformet til at angive.” Vedrørende dette “andet”, billedindholdet, anfører Togeby: “Ved alle repræsentationer kan man skelne mellem udtrykket som er manifest og til at percipere, og indholdet som er usynligt og kun inde i hovedet på den der perciperer” (Togeby 2005:372). Det tyder på, at Togeby opfatter det egentlige billedindhold fænomenalistisk: Der er tale om noget, der har med betragtersubjektet, snarere end med det betragtede objekt, at gøre. Hvorvidt det, der perciperes, skal forstås i mere passivistiske vendinger som impressions (Hume), eller det skal forstås som syntetiske ydelser fra billedbetragterens side, står uklart, men er for så vidt også ligegyldigt set i relation til Togeby's semiotiske opfattelse af billedet. Referentens karakter er ligegyldig vis-a-vis det forhold, at der med et billede er tale om en symbolformidlet, en kodet, meddelelse.

⁷ Jf. fx Thrane 2007:409: “En repræsentation på tidspunkt t kan [...] i mere abstrakt form ses som en *sekvens* af repræsentationelle tilstande, $rt_1, rt_{t+1} \dots, rt_{ts}$, hvor rt_{ts} er en *stabil* tilstand der opfattes som ‘repræsentationen’ på åtidspunkt t. Det er rt_{ts} der ofte forstås som *billedrepræsentation*.”

⁸ Peirce skelner mellem de tre typer tegn på følgende måde: Mens det for indekser gælder, at relationen mellem tegnet og det, tegnet refererer til, er *kausal*, gælder det for ikoniske tegn, at relationen i stedet bygger på *billedlig lighed*, og for det symbolske tegns vedkommende på *arbitraritet*, sådan som vi eksempelvis kender det fra det naturlige sprog og diverse kunstsprog (jf. Ducrot & Todorov 1994). Som det bl.a. omtales i Ducrot & Todorov, er der mange problemer med den Peirce'ske tegnteori. Dem vil jeg dog ikke berøre her.

ikke ikonisk lighed, som hos Langer, Morris og Hospers⁹, men alene et rent kodeinternt spørgsmål. Det bliver et spørgsmål om, hvilke koder, der er valgt i en given kultur: “Realism is relative, determined by the system of representation standard for a given culture or person at a given time. Newer or older or alien systems are accounted artificial og unskilled [...]. “Realism” thus often comes to be used as the name for a particular style of representation.” (Goodman 1969:37). Med andre ord: Billeder er arbitrært valgte udtryk for det, de fremviser eller afbilder. Ligesom bogstaverne i sproget – og noderne i musikken – danner velformede og ikke-velformede syntaktiske mønstre, tænk fx på en tekst ned over en side, vil også billeder kunne ses som sådanne syntaktiske mønstre. I modsætning til sprog og noder, der har en artikuleret syntaks, har billeder dog for det meste en ikke-artikuleret eller tæt syntaks.

3. Kritik af repræsentationalismen

Det er muligt at tolke såvel den fænomenalistiske som den semiotiske billedforståelse frem af citatet fra *Den Store Danske Encyklopædi* ovenfor. Ifølge citatet får det, billedet forestiller, “[...] først eksistens på det bestemte billedes betingelser.” Hvis passagen ikke tolkes blot som en henvisning til de materialer m.v., billedet er fremstillet af, men som en henvisning til selve de genstande og det scenari, vi ser i billedet, så kan citatet kun ses som udtryk for en repræsentationalistisk opfattelse.

Både den fænomenologiske og semiotiske repræsentationalisme er ifølge min mening stærkt problematiske billedteorier. Men hvad er der galt med repræsentationalismen? Jeg vil forholde mig til de to billedteorier i god tur og orden.

Kritik af Gombrichs fænomenalistiske repræsentationalisme: Fænomenalistisk repræsentationalisme som generel filosofisk position er opfattelsen af, at erkendelse aldrig kan bestå i nogen direkte erkendelse af tingene. Tværtimod ses al erkendelse som formidlet gennem repræsentationer. Den fænomenalistiske variant støtter sig gerne til perceptionens rolle i erkendelsen, og skildrer forholdet i *kausale vendinger*: Når jeg ser en gulerod, må der (a) gå lysimpulser fra guleroden til nethinden i mit øje, (b) gå nerveimpulser fra nethinden til de relevante dele af min hjernebark,

⁹ Ikonteorien kan ikke forklare, hvad et billede er. Standardargumentet imod teorien om billeder som ikoner er, at lighed altid må bestå i lighed mellem to konkrete genstande; men det betyder, at ikonbegrebet kun kan anvendes, når der refereres til enkeltteksemplarer. Men da har vi overskredet forestillingen om billedet som billede af noget, der befinder sig i billedet.

hvilket (c) vil skabe et *sanserbillede* hos mig af guleroden.¹⁰ Men den kan også have et konstruktivt tuch: Når jeg ser en gulerod, er det delvis min egen *konstruktive virksomhed*, der afgør, hvilket sanserbillede jeg har af guleroden. Hvilken forskel der end eksisterer mellem de to opfattelser, er man i begge tilfælde enig i at operere med forekomsten af et “indre”, et mentalt sanserbillede.

Gombrich vil, som vi har set, ikke forsvare repræsentationalismen generelt, *men kun i forbindelse med billeder*. Generelt bekender han sig til realismen, hvilket gentages i et interview med Paul Levinson fra 1979: “I really see the world in three dimensions. And the reduction of this experience is a tremendous achievement [...] many civilizations didn’t aim at his achievement and didn’t get it.” (Levinson u.å.) Spørgsmålet er imidlertid, om Gombrich både kan være realist og fænomenalist, sådan som han lægger op til med sin teori. Levinson lufter visse tvivl, og her kan jeg kun være enig. Centralperspektivet er ifølge Gombrich et artefakt, som er i stand til at skabe en illusion af tredimensionalitet i vores hoveder, der ikke svarer til noget i den virkelige verden (= fænomenalistisk illusion); men samtidig repræsenterer forskellige stadier i artefaktets udvikling – fra Egypterens “flade perspektiv” til renæssancens centralperspektiv – et stadigt mere dækkende billede af verden (= realisme). Det er Gombrichs argument. Men hvordan kan denne række af stadigt mere realistiske skildringer af verden samtidig ses som illusioner om denne verden? Det synes ikke at kunne hænge sammen. Hvordan skulle rækken af illusioner, som pr. definition er ukorrekte om verden, nogen sinde kunne slå om i dækkende versioner af verden?

Her kan man så enten vælge det fænomenalistiske eller det realistiske horn af dilemmaet. Jeg vil anbefale det sidste: Det, vi ser som en centralperspektivets udviklingshistorie, er i virkeligheden skabelsen af stadigt mere vellignende eksemplarer af det, vi finder i verden, i helt bogstavelig forstand. Og da eksemplarerne foreligger objektivt i verden, vil man altid kunne måle deres grad af vellykkethed.

Realismen er ideen om, at erkendelsen af tingene i verden er direkte. Fænomenalismen derimod er ideen om erkendelse som dannelse af “indre” billeder. Denne idé låner sine forestillinger fra den realistiske billedteori: Billedet er et eksemplar i verden ved siden af andre eksemplarer. Den måde, lånet udmøntes på inden for fænomenalismen, er imidlertid fejlagtig: Man gør billedet til en psykologisk sag. Men repræsentationer som “indre” billeder, hvadenten de opfattes som passive aftryk eller som konstruktioner, findes ikke. Dermed findes heller ikke egentlig

¹⁰ Jeg vil ikke yderligere behandle kausalhistorien (a) – (c) her, ud over at jeg vil konstatere dens metafysiske umulighed. Det er en historie om *erkendelsen generelt*; men her kan historien netop ikke gælde generelt: Fortælleren selv og hans tilhørere må være unddraget den kausalitet, der berettes om. Ellers vil det, fortælleren beretter, ikke kunne bedømmes efter rationalitetens standarder som rigtigt eller forkert, sandt eller usandt.

billedlige repræsentationer i Gombrichs forstand. Centralperspektivet er selvfølgelig en menneskelig konstruktion. Heri har Gombrich ret. Men det den alene røber, at vi på et tidspunkt er blevet teknisk dygtigere til at konstruere penderer til den forefundne virkeligheds eksemplarer.

Kritik af Goodmans semiotiske repræsentationalisme. Symboler (eller tegn) bruger vi, når vi taler og skriver. Tale består af lydlige udtryk, skrift af grafiske. Det første sæt er udtryk for et tavst beredskab, det andet skabt ud fra bevidst valgte principper og retningslinier. Symboler – eller som Saussure kalder dem: tegn – er imidlertid andet og mere end udtryk. Udtryk anvendes i bestemte situationer til at sige noget sandt om verden. Det er semantiske og pragmatisk fastlagte størrelser.

Det er denne sammenhæng, semiotikken forsøger at generalisere over. Desværre på illegal vis. Det gælder også Goodman, når han opfatter billedet som en konventionelt kodet meddelelse på linie med sproget. Goodman vil med sin nominalisme undgå enhver naiv reference til mening. I det forhold kan han siges at have affinitet til Saussures valørteori (Saussure 1983 (1916)) og til metamatematikens forsøg på at definere logik og semantik som syntaks (Hilbert & Ackerman 1950 (1928); Carnap 1937 (1934)). Således er indholdet i et billede ikke så meget et spørgsmål om reference, som det er et spørgsmål om placering et specifikt sted i et arbitrært valgt syntaktisk system af slutninger og implicitte definitioner. Denne *syntaktisme* er imidlertid forfejlet både som generel semantisk teori og som element i en billedteori.

Formelle systemer kan være nyttige, når der skal foretages beregninger, drages slutninger og simuleres. De bruges overalt i den moderne verden: i meteorologi, i økonomi, i ingeniørvirksomhed m.v. Ét er imidlertid sådanne formelle systemers store nytteværdi inden for disse vidensfelter, noget ganske andet de overdrevne metafysiske forestillinger, man har om dem. Én af dem er syntaktismen, dvs. den fejl at se syntaks som meningsdefinerende qua syntaks.

Nu er der ingen, der mener, at formelle systemer blot kan køre frihjul. Selvfølgelig skal de – hvis de skal sættes til empirisk arbejde – forankres i den faktiske verden. Meteorologiske systemer og modeller skal referere til meteorologiske fænomener, økonomiske systemer og modeller til økonomiske fænomener, og ingeniørmodeller til fysiske og kemiske forhold. Men selve meningsindholdet vil man gerne definere syntaktisk, som et inherent træk ved selve det formelle system. Grunden hertil er, at man gerne vil undgå et ubehageligt dilemma i meningsteorien, nemlig at skulle definere sprogets almentermer enten rent nominalistisk, som reference til mængder (fx John Stuart Mill (1843)), eller rent meningsrealistisk eller platonisk som reference til et rige af meningsindhold eller ideer. Mens det første projekt er for snævert, hvilket er vist af den tyske logiker Gottlob Frege (2002 (1879, 1892)) – meningen af ordet “ko” kan fx ikke restløst reduceres

til begrebet ‘mængden af alle køer’ – er det andet projekt alt for uklart og utilfredsstillende. Derfor har syntaktismen siden trediverne stået for mange – og altså også for Goodman – som en lødig tredje vej. Imidlertid har syntaktismen egne problemer, idet den ikke blot har vist sig uholdbar som meningsteori for tilstrækkeligt store verdener (Gödel 1933), men også ganske utilstrækkelig i den forstand, at den blot syntaktisk *mimer* eller *simulerer* beregnings- og slutningsmønstrene i sproget, uden at redegøre for indholdet af de beregninger og slutninger, der foretages. Her mener man i dag, at referencerelationen, som allerede Frege anbefalede det, må stilles helt anderledes klart i centrum for de semantiske og pragmatiske overvejelser. Et sådant udgangspunkt vil også fjerne enhver fristelse i retning af konventionalistiske og relativistiske tolkninger af logikken. Logikken i sproget – i ethvert sprog – er forankret, ikke i konventionelle koder, men i den virkelighed, der refereres til. Derfor findes der også kun én logik – og ikke en række alt efter smag og behag, som Goodmans syntaktisme indebærer.

Desværre har Goodmans syntaktiske fejltagelse omkring logik og sprog også indflydelse på hans semiotiske billedteori. Mens Gombrichs billedrepræsentationalisme står i et ejendommeligt modsætningsforhold til den realisme, han ellers bekender sig til, ligger Goodmans billedteori i direkte forlængelse af hans almene repræsentationalisme. For Goodman er al billederkendelse blot en særlig form for kodet erkendelse, kendetegnet af en tæt (dense) syntaks og semantik. Men netop derfor er hans fejltagelse omkring logik, sprog og erkendelse også en fejl i hans tænkning omkring billeder. Goodman har ret i, at billeder ikke er ikoner, sådan som bl.a. Langer og Hospers mener det i en skødesløs og uklar brug af Peirces tilsvarende begreb (jf. note 9). Men de er heller ikke arbitrært kodede symboler, sådan som Goodman argumenterer for. Goodman er klar over, at den grundlæggende betragtningsmåde i forbindelse med billeder ikke har noget med reference at gøre: “Saying that a picture represents a soandso is [...] highly ambiguous as between saying what the picture denotes and saying what kind of picture it is. Some confusion can be avoided if in the latter case we speak rather of [...] a ‘Pickwick-picture’ or ‘unicorn-picture’ or ‘man-picture’. Obviously a picture cannot, barring equivocation, both represent Pickwick and represent nothing. But a picture may be of a certain kind – be a Pickwick-picture or a man-picture – without representing anything.” (Goodman 1969:22). Men i stedet for at se et billede som en *simpel produktion af endnu et eksemplar af en art i verden* – kvinden i køkkenvinduet eller Goodmans mandebillede *repræsenterer* jo ikke noget i betydningen refererer – vælger Goodman at holde sig til den syntaktiske repræsentationalisme. Men det indebærer, at et billede repræsenterer, uden dog at

repræsentere: Det repræsenterer ikke i betydning denoterer, refererer eller eksemplificerer;¹¹ men det “repræsenterer” ikke desto mindre i betydningen ‘specificerer syntaktisk’. Men det sidste er en kimære – og i øvrigt en forsyndelse mod en af hoveddyderne ved den nominalisme, han gerne vil holde sig til, nemlig at man ikke skal gøre sine forklaringer mere komplicerede, end det er nødvendigt. Goodmans syntaktisme er tom, men den er også metafysisk overflødig. Goodman siger: “[...] the literal or realistic or natural system of representation is simply the customary one [...] Realistic representation [...] depends not upon imitation or illusion or information but upon inculcation [...] upon how standard the system is.” (Goodman 1969:38). Med “illusion” og “information” kunne Goodman tænke på Gombrich. Men hvem han tænker på med ordet “imitation”, ved jeg ikke. Han skulle selv have holdt på dette ord, så han kun havde ting *i verden* at sammenligne, nemlig det eksemplar, billedet udgør, og det (eller de) eksemplarer i verden, det ligner. Goodman mener, at alt ligner alt, hvorfor vi må have en udvælgelseskode. Men det er forkert. Det er rigtigt, at vi (i sprog) beskriver og (i billeder) afbilder genstande og scener perspektivisk og ud fra interesse. Men det gør ikke selve genstanden eller scenen perspektivisk. Ej heller gør det den (nye) genstand, det eksemplar, billedfremstilleren skaber, i og med han maler eller fotograferer sit billede, perspektivisk. Som John Hyman siger: “[...] the precise sense in which a picture can resemble a three-dimensional body in respect of shape is not difficult to explain because three-dimensional bodies has two-dimensional aspects or appearances, which inky mark on paper can record.” (Hyman 2006:75).

4. Slutbemærkning

Med dette sidste kritikpunkt kan vi sammenfatte vores kritik af repræsentationalismen: Fænomenalismen og semiotikken antager, at billederkendelse består i et subjektivt tillæg til genstandene i verden. Men der findes intet sådant subjektivt tillæg. Et billede er et selvstændigt eksemplar i verden. Står der i en ordbogsdefinition, at et billede er en repræsentation, er det forkert. Et billede er hverken en repræsentation af et andet enkelt eksemplar eller en art (arter kan ikke sanses). En korrekt definition skal lyde: Et billede er et (som regel defekt) eksemplar af den genstand, det afbilder. Billeder kan bruges ved reference til enkeltgenstande og danne udgangspunkt for mulige

¹¹ Goodman anvender her samme ord som mig: “eksemplificerer” og “eksemplifikation”. Men vi forstår ikke det samme ved ordene. Når Goodman mener, at de enkelte stofprøver i en bog med stofprøver “[...] function [...] as symbols exemplifying certain properties.”, og at de repræsenterer “[...] possession plus reference.” (Goodman 1969:53), er jeg uenig med ham. Hos mig er eksemplifikation (“et stykke stof eksemplificerer lapper eller ruller af dette stof”) ikke bundet til reference. Ifølge min opfattelse peger billeder *grundlæggende* ikke, selv om de, hvad jeg allerede har været inde på, selvfølgelig i løs forstand kan bruges til reference.

beskrivelser af dem, (hvor beskrivelsernes fuldstændighed afhænger af billedets grad af realisme).

Litteratur

- Carnap, Rudolf (1937; 1. udg. 1934) *The Logical Syntax of Language*. London: Routledge & Keagan Paul.
- Ducrot, Oswald & Tzvetan Todorov (1994) *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*. Baltimore: Johns Hopkins.
- Frege, Gottlob (2002) *Filosofiens, sprogets og matematikkens grundlag*. Århus: Philosophia.
- Gödel, K. (1977; 1. udg. 1931) 'The completeness of the axioms of the functional calculus of logic', In: Heijenoort, J. van (ed.) *From Frege to Gödel. A source book in mathematical logic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press: 582-591.
- Gombrich, Ernst Hans (2002; 1. udg. 1. ed. 1959) *Art and Illusion*. London: Phaidon Press.
- Goodman, Nelson (1969) *The Languages of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Goodman, Nelson (1984) *Of Mind and Other Matters*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hilbert, David & Wilhelm Ackermann (1928) *Grundzüge der theoretischen Logik*. Berlin: Springer Verlag.
- Hyman, John (2006) *The Objective Eye: Colour, Form and Reality in the Theory of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kjørup, Søren (2004) *Hvorfor smiler Mona Lisa?: En bog om billeder og deres brug*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Levinson, Paul (u.å.), 'What I Learned from Karl Popper: An Interview with E. H. Gombrich'. <http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=92>
- Mill, John Stuart (1843) *A System of Logic Ratiocinative and Inductive*. London: Longmans.
- Morris, Charles W. (1970; 1. udg. 1938) *Foundations of the Theory of Signs: Foundations of the Unity of Science*. Chicago: University of Chicago Press.
- Panofsky, Erwin (1924-25) *Die Perspektive als Symbolische Form*. Vorträge der Bibliothek Warburg.
- Saussure, Ferdinand de (1983 (1916)) *Course in General Linguistics*. London: Duckworth.
- Peirce, Charles Sanders (1955; 1. udg. 1940) 'Logic as semiotic: The theory of Signs', In: Justus Buckler (ed.) *Philosophical Writings of Peirce*. New York: Dover Publications.
- Thrane, Torben (2007) 'Hvad ligner det? – Repræsentation i billede og sprog', In Henrik Jørgensen & Peter Widell (red.) *Det bedre argument: Festskrift til Ole Togeby på 60-årsdagen*. Århus: Wessel og Huitfeldt. 407-432.
- Togeby, Ole (2005) 'Dette er (ikke) en pibe - billedtekster og tekstbilleder', In: Peter Widell & Mette Kunøe (eds.) *10. Møde om Udforskningen af Dansk Sprog, Aarhus Universitet 7.-8. oktober 2004*. Århus: Nordisk Institut.