

Kjell S. Johannessen

Bryson og kunsthistoriens grunnlagsdebatt

Franskmenneskets ulykke er at de ikke har oversatt Wittgenstein; istedet leser de Saussure.

*Bryson**

Dagens grunnlagsdebatt i kunsthistorien er neppe på høyden med det som ellers rører seg i dens humanistiske nabodisipliner. Kunsthistorikerne har ikke vist den samme interessen for å delta i de løpende debatter som man har gjort i litteraturvitenskapen så vel som i en rekke andre disipliner som lingvistikk, generell historiografi, psykoanalyse og sosialantropologi. I disse disiplinene har det i stor utstrekning dreiet seg om strukturalismen og alle de ismene som fulgte i dens kjølvann. Det er en debatt som nå har pågått i snart tre år. Resultatene er imidlertid ikke særlig imponerende. Ikke desto mindre har det et poeng å forsøke å reise grunnlagsproblemer på et felt hvor tradisjonelle holdninger har stått så sterkt som de faktisk gjør i kunsthistorien. Det var en vesentlig grunn til at jeg selv valgte å benytte nettopp kunsthistorien som felt for mine undersøkelser i de estetiske disiplinenes grunnlagsdebatt. Her vil selv beskjedne fornyelser kunne få

* Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, The MacMillan Press, London (1983), s. 77. I det følgende vil henvisninger til denne boken bli innarbeidet i den løpende teksten så fremst ikke andre forhold nødvendiggjør en note.

store konsekvenser om det viser seg at de motstår nærgående kritikk og bærer frukter i konkret forskningspraksis.

Dette forholdet var Norman Bryson helt på det rene med da han i 1983 ga ut sin bok, *Vision and Painting*, med undertittelen, *The Logic of the Gaze*. For her antyder han at kunsthistorien er å betrakte som fullstendig akterutseilt i grunnlagsdebatten. Det er kanskje å ta vel hårdt i. For helt uten grunnlagsdebatt har heller ikke kunsthistorien vært. Men det er ingen tvil om at den kunne ha vært både livligere og mer original. Den dag i dag er fremdeles Ernst Gombrichs *Art and Illusion* det mest ruvende bidraget på dette feltet, til tross for at det nå er over 30 år siden det ble publisert. Men også Bryson har fått sine tilhengere, især blant de yngre utøverne av kunsthistorisk forskning i England og Amerika. Denne yngre garde føler seg åpenbart som fanebærere for den nye tid i kunsthistorien. For ikke bare har de bygget videre på Brysons idéer i konkret forskning. De har også startet et tidsskrift, *Word and Image*, oppkalt etter Brysons første bok innenfor det kunsthistoriske feltet. Bryson er nemlig ikke kunsthistoriker av fag. Han er tvertimot litteraturhistoriker og litteraturteoretiker – med en viss kunsthistorisk bakgrunn – som har satt seg fore å utvide sitt opprinnelige forskningsfelt ved også å innbefatte billedanalysen under tekstteoriens herredømme. Han truer med andre ord med å realisere det som Kuhn peker på som en vanlig kilde til faglig fornyelse: en yngre forsker kommer fra andre disipliner med nye idéer som i konkret forskning viser seg å være så fruktbare at de oppnår paradigmatisk status - i det minste for en betydelig gruppe av forskere. Og det er jo det meste man kan håpe på i humanistisk sammenheng. For der oppnår ingen teori alment herredømme i noen disiplin. Det er derfor god grunn til å se nærmere på hva han har å fare med. Mangelen på grunnlagsdebatt i kunsthistorien gjør at denne disiplinen er blitt stående på sidelinjen i den internasjonale diskusjonen om de estetiske disiplinenes grunnlagsproblemer.

Bryson gir en slags forklaring på hvordan kunsthistorien er blitt sittende fast i sin, etter hans mening, alderdommelige posisjon. Han peker her på den spaltning som har preget den kunsthistoriske

forskningen i England så lenge kunsthistorien har eksistert her.¹ Den er en funksjon av motsetningen mellom de to ledende kunsthistoriske forskningsinstitusjonene i England, *The Courtauld Institute* og *The Warburg Institute*. Deres kraftige markering av egne forskningsprofiler – Bryson har fått litt av sin utdannelse fra *The Courtauld Institute* – har ført til at den kunsthistoriske forskningen er delt i to leirer nærmest uten innbyrdes kontakt: *stilforskerne* som baserer sine kunsthistoriske fremstillinger på det kunstneriske uttrykket uten å bekymre seg om et mulig innhold, og *ikonologene* som ensidig befatter seg med kunstverkenes innhold eller mening uten å ta uttrykket med som et konstitutivt element i betydningsdannelsen. Denne ensidigheten har etter Brysons mening hatt en nærmest lammende innflytelse på kunsthistorikernes vilje til å reise grunnlagsspørsmål i kunsthistorien. For når situasjonen betraktes fra ett av disse ståstedene, så fortøner den seg på ingen måte som krisepreget. Tvertimot virker den både tillitvekkende og tilfredsstillende. For det er unektelig ganske imponerende resultater som er oppnådd i begge leirer.

Slik tar det seg imidlertid ikke ut for Bryson. For med sitt semiologisk inspirerte utgangspunkt ser han straks behovet for å forbinde uttrykksside og innholdsside i analysen av det visuelle kunstverket *qua* meningsverk. Følgelig hevder han at et bilde er å forstå som et *tegn* med signifikat og signifikant (s. 38). Han uttrykker det på denne måten:

(B)are i en "kombinert analyse" som gir samme plass til både signifikant og signifikat ved det maleriske tegnet, kan denne strukturelle og selvparalyserende svakheten overkommes (s. 38).

Dette er da ment som en almen kommentar til den eksisterende situasjonen i kunsthistoriens grunnlagsproblematikk. Hva han kaller "denne strukturelle og selvparalyserende svakheten" er den spaltning som vi allerede har omtalt. For Bryson er den strukturell i den forstand at den opprettholder en arbeidsdeling i den kunsthistoriske forskning

¹ Det er ikke uvesentlig å være klar over at den kunsthistoriske forskningen i England er av relativt ny dato. Roger Fry var den første professor i kunsthistorie, utnevnt ved universitetet i Cambridge i begynnelsen av 1930-årene.

som skygger for muligheten av å erkjenne behovet for å reise grunnlagsteoretiske spørsmål av det helt fundamentale slaget.

På dette punktet kan Bryson ha et poeng, iallfall så lenge beskrivelsen gjelder engelsk kunsthistorie. Det har uten tvil vært nokså ødeleggende for fagets grunnlagsdebatt at man har fått denne arbeidsdelingen som langt på vei innebærer at dens respektive utøvere ikke kommuniserer innbyrdes. Det gir jo ikke særlig grobunn for å føre en fruktbar debatt om grunnlagsteoretiske spørsmål. Likevel finnes det etter Brysons oppfatning nedfelt i fagtradisjonen visse felles synspunkter på helt grunnleggende spørsmål som f. eks. hva et maleri er. Det skal vi se nærmere på i det følgende. Da vil også Brysons ansatser til en semiotisk forståelse av maleriets natur blir underkastet en nærmere analyse. Men la meg innlede med å følge Bryson et stykke på vei i hans jakt på utematiserte forutsetninger i den kunsthistoriske fagtradisjonen.

Det visuelle kunstverk som vesensmessig kopi av perseptuell karakter

Bryson begynner sin fremstilling av kunsthistoriens grunnlagsteoretiske elendighet med å påvise visse slike fellesskapelige elementer i den almene fagtradisjonen. Det gjør han ved å sitere det berømte avsnittet fra Plinius hvor han forteller om konkurransen mellom Zeuxis og Parrhasius hvor Zeuxis maler så virkelighetstro druer at fuglene kommer for å spise dem, mens Parrhasius maler en så naturtro gardin at Zeuxis ber om at den trekkes til siden for å avdekke det bildet som formodes å skjule seg bak den.

Denne lille historien inneholder i et nøtteskall den europeiske tradisjonens oppfatning av maleriets natur, hvis vi skal tro Bryson. For det å male fremstilles her som en konkurranse mellom to håndverkere om å kunne gjengi et utsnitt av virkeligheten på den mest overbevisende måte ved hjelp av linjer, former og farger. Dermed er også malerens todelte oppgave gitt, ifølge Bryson. Han skal for det første registrere det utsnitt av virkeligheten han retter sin oppmerksomhet mot, uten å legge noe til eller trekke noe fra. Det skal være en nøyaktig og

upersonlig iakttagelse. Den må derfor være fri for subjektive innslag. Den tenkes følgelig som en passiv registrering av virkeligheten. Deretter skal maleren gjengi sin perseptuelle registrering av virkeligheten ved hjelp av linjer, former og farger på en egnet flate med optimal virkelighetstroskap. Det er også slik den blir oppfattet og vurdert av betrakteren. Bare den individuelle ferdighet og mediets begrensninger forhindrer maleren fra å overgå naturen. Denne innstillingen kaller Bryson *den naturlige holdningen*. Den er felles for både maler og betrakter. Innenfor rammen av denne holdningen blir maleriet et kommunikativt medium som formidler en perseptuell iakttagelse

fra en kilde som er rik på perseptuelt materiale (maleren) til en instans for mottagelse som tørster etter perseptuell tilfredsstillelse (betrakteren) (s. 7).

Nedfelt i den naturlige holdningen mener Bryson å kunne skille ut i det minste fem elementer som er felles for den vesterlandske oppfatningen av maleriets natur og dermed også for den kunsthistoriske forskningstradisjonen. Det dreier seg om følgende momenter:

1. Fravær av en *historisk* dimensjon.
2. Forholdet til virkeligheten blir forstått som et *dualistisk* forhold mellom en passivt registrerende bevissthet og en uavhengig eksisterende virkelighet.
3. Det *perseptuelle* forholdet til maleriet er det dominerende. Forståelsen av dette forholdet er i sin tur basert på antagelsen av at den visuelle erfaring har en universell karakter.
4. Den personlige *stil* betraktes som "støy" i det kommunikative forløpet mellom maler og betrakter. For å oppnå den mest mulig virkelighetstro gjengivelse må alle individuelle spor slettes. En vesensmessig kopi av virkeligheten er det store målet.
5. Den naturlige holdningen er dominert av en *kommunikasjonsmodell* hvor maleriet qua materielt medium kun bistår med formidlingen av det perseptuelle innholdet fra én bevissthet til en annen. Det koker ned til en bevegelse fra ett mentalt rom til et annet.

Det er nokså sterk kost Bryson serverer her. Svært få vil godta at den kunsthistoriske forskningstradisjonen er uten bevissthet om den historiske dimensjonen ved deres egen forskningsvirksomhet. Heller ikke virker det særlig troverdig å hevde at stil blir betraktet som støy når vi kjenner til hvordan Heinrich Wölfflins synspunkter, formulert i boken *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, har dominert kunsthistorien i dette århundret. Ganske eiendommelig er også insisteringen på *mentaliseringen* av den kunstneriske persepsjon og vektleggingen av det *kommunikative* aspektet. Det finnes andre persepsjonsteorier enn sansedata-teorien. Den er faktisk et spesifikt engelsk produkt, som begynte med filosofen George Berkeley og fikk sin store renessanse i den logiske positivismen i dette århundre. Forestillingen om det uskyldige øyet hadde selvsagt sin sentrale plass i denne oppfatningen. Og den var uten tvil basert på visse naive forestillinger om den menneskelige bevissthet. Hva angår det kommunikative aspektet, så har heller aldri det stått særlig sentralt i den europeiske kunstteoretiske tradisjonen. Riktignok har Tolstoy forsøkt seg med en almen kunstteori hvor det kommunikative ble fremhevet som det vesensmessige innslaget i kunstteorien, men den oppfatningen vant liten gehør.¹ Men ikke noe av dette kan utlegges som tegn på at kommunikasjonen av perseptuelle inntrykk var det konstitutive momentet i den vesterlandske forståelsen av maleriets egenart. Å redusere malerkunsten til formidling av perseptuelle inntrykk forekommer meg å være et sært innfall. Det hopper galant bukk over den måten maleriet er blitt håndtert på i den estetiske diskurs.

Den logiske status til elementene i denne skissen kan følgelig ikke betraktes på vanlig måte. Det er snarere snakk om at Bryson bevisst begår en slags stråmannsaktig overdrivelse som han så tar mål av seg til å løpe over ende. For både historieskrivingen og den faktiske forankring av det bildet han tegner, er mildt sagt tvilsom. Det ser ut til å være laget over lesten: Hvis du finner én fjær, så kan du postulere fem høns. Fortegnelsene er nærmest groteske. Men de synes å ha en slags rot i virkeligheten. Det gjør dem etter Brysons mening verd å bekjempe.

¹ Se i denne forbindelsen T. J. Diffey's utmerkede lille bok, *Tolstoy's "What Is Art?"*, Croom Helm, London (1985).

Da får deres stråmannsaktige karakter iallfall en slags *narrativ* rasjonale. Under alle omstendigheter sier Bryson selv at

(m)itt mål i denne boken er å analysere maleriet fra et perspektiv som er den rake motsetningen til det man finner i den naturlige holdningen, et perspektiv som er, eller forsøker å være, fullblods materialistisk (s. 12).

Han synes altså å være ute etter å identifisere noe som utgjør den andre polen i en binær opposisjon, for å snakke med Saussure. Sin egen pol beskriver han derimot som en "fullblods materialistisk" posisjon. Det er kanskje litt overraskende. For slik både jeg og mange andre leser ham, så er hans teoretiske plattform av *semiotisk* karakter med en viss materialistisk dreining. Grunnene til en slik lesning vil bli åpenbare etterhvert. Men i dette sitatet signaliserer han at den historiske materialismen er viktig for ham, selv om han sluttelig kommer i opposisjon til den.

På samme sted sier han dessuten at "min tilnærming til emnet er historisk". Men jeg har knapt lest en fremstilling innen dette feltet hvor historiebevisstheten har vært svakere utviklet enn hos Bryson. Derimot er det helt riktig at han bygger materielle aspekter ved maleriet inn i sin analyse og gir dem en konstitutiv status. I tillegg til dette gjør han uttrykkelig bruk av Wittgenstein i et tappert forsøk på å forbedre analysen av bevissthetsfenomener i den historiske materialismen. Det vil derfor ikke være urimelig å beskrive hans teoretiske plattform som en slags *semiotisk-materialistisk* posisjon med visse innslag av wittgensteiniansk art i bevissthetsanalysen.

Det endelige siktemålet med denne stråmannsanalysen er todelt. Dels dreier det seg om å ta et slags endegyldig oppgjør med Ernst H. Gombrich ved å vise at det ikke har lyktes ham å frigjøre seg fra forestillingen om den vesensmessige kopien til tross for at målet med *Art and Illusion* langt på vei må sies å ha vært nettopp en slik løsrivelse. Og dels er det snakk om å etablere den semiotisk-materialistiske posisjonen som et middel til å gjennomføre en vellykket løsrivelse fra den perseptuelt dominerte *imitatio*-tradisjonen med dens underforståtte forankring i den vesensmessige kopien. La oss derfor se litt nærmere på disse to momentene i den nevnte rekkefølge.

Kritikken av Gombrich

Bryson er selvfølgelig helt på det rene med at Gombrich ikke på noen måte kan sies å praktisere den naturlige holdning i sitt forsøk på å besvare spørsmålet om hvordan kunsten kan sies å ha en historie. Ikke desto mindre mener Bryson å kunne påvise at den vesensmessige kopien fremdeles henger med som nissen på lasset i Gombrichs beskrivelse av mulighetsbetingelsene for en kunstens historie. Men det er ikke lenger snakk om en nøytral gjengivelse av en uavhengig eksisterende virkelighet. Det er nå tale om at den figurative billedkunsten gjengir en kulturelt konstruert virkelighet. Og det vil for Bryson si en virkelighet som er forstått ved hjelp av det repertoar av begreper som den gitte kultur har utviklet for å gripe den.

Det er en oppfatning Bryson også finner i kunnskapssosiologien. Han viser her til Peter Berger og Thomas Luckmann, *The Construction of Social Reality*. En slik tilnæringsmåte har sine fortrinn fremfor den naturlige holdningen. Men den tilfredsstillende ikke Bryson. For det første utgjør den på ingen måte en overskridelse av den vesensmessige kopien. Den bare relativiserer den. For det andre skaper den et spesielt problem for sosialhistorien. For hvis man utleder et samfunns naturaliserte virkelighetsoppfatning fra dette samfunnets billedkunst, vil det ikke gis noen måte å teste bildenes adekvans som en representasjon av virkeligheten. Ikke desto mindre mener Bryson at kunnskapssosiologien peker på et grunnforhold som aldri kan forlates. Enhver teori om maleriets natur vil være inadekvat om den ikke reflekterer inn samfunnsdannelsens konstitutive rolle i oppfatningen av virkelighetens natur.

Dette er imidlertid er særdeles komplisert problem som kan presiseres i mange forskjellige retninger, alt fra klassisk kantianisme til marxisme og moderne pragmatisme i ulike utforminger. Et symptom på at Bryson ikke er på høyde med problemenes kompleksitet i dette spørsmålet er det følgende. Det fremgår nemlig av Brysons fremstilling at han ikke tenker seg at det eksisterer noe skille av betydning mellom

naturfakta og kulturfakta. Også den fysiske virkelighet og vår persepsjon av den blir behandlet som *kulturrelativ* størrelser. Men én ting er at vi aldri kan gi en fullverdig identitet til perseptuelle fenomener uavhengig av begreper, som etter sin natur er kulturelt tilvirkede størrelser. En helt annen ting er å si at det ingen forskjell er på det å persipere naturforhold og kulturelle forhold. Våre kulturelt tilvirkede begreper kan betraktes som konstitutive for totaliteten av sosiale praksiser. For her kan det forsvares å hevde at fenomenene får sin eksistens ikraft av at vi har utviklet visse sosiale praksiser med tilhørende begreper. Men det gjelder på ingen måte overfor naturen i samme forstand. Der fremstår bare våre begrepsdannelser som *inadekvate* når noe går galt.

Denne forskjellen er ikke Bryson seg bevisst. Og det gjør det iallfall ikke lettere for ham når han så vil vise at Gombrichs teori ikke har frigjort seg fra forestillingen om den vesensmessige kopien, til tross for at det er det erklærte målet med *Art and Illusion*.

Hva Gombrich sies å foreta seg er altså å relativisere det absolute begrep om virkelighet som inngår i den naturlige holdningen uten at han derved makter å komme løs fra de prinsipielle synspunktene som er nedfelt i *imitatio*-tradisjonen. For det som skal til for å frigjøre seg fullstendig fra denne tradisjonen er ikke bare en popperiansk relativisering av virkelighetsbegrepet. Man trenger også en helt ny fremstilling av kunstens historie, basert på forestillingen om "maleriet som *materiell praksis*".¹

Hva er så problemet med Gombrich teori ifølge Bryson? Han lokaliserer det på den generelle persepsjonsteoriens nivå. Og det kommer til syne som en selvmotsigelse innenfor rammen av Gombrichs egen redegjørelse, slik Bryson ser det: "Redegjørelsen er i åpen strid med seg selv".² Det dreier seg da om følgende antatte vanskelighet, som også filosofen Richard Wollheim³ en gang i tiden gjorde gjeldende overfor Gombrich:⁴ Hvordan er det mulig å korrigere et skjema dersom

¹ Bryson, *op. cit.*, s. 16, Brysons egen utheving.

² "The account is in open contradiction with itself", lyder det i originalen, s. 34.

³ Richard Wollheim, "Reflections on *Art and Illusion*", *On Art and the Mind*, Allen Lane, London, 1973.

⁴ Her tillater jeg meg å forutsette at mine lesere er rimelig fortrolig med Gombrichs teori om "the making and matching of schemas" som en basis for kunsten utvikling.

skjemata helt alment sies å være konstitutive for vår persepsjon av den fysiske virkeligheten? Hvis skjematene virkelig spiller en slik rolle i det perseptuelle forløpet, så synes vi å være avskåret fra å kunne korrigere våre skjematene. Dersom alt vi ser er skjematene av objekter, vil vi ikke kunne skille mellom gyldige og ugyldige skjematene for et gitt objekt. Og da kan vi ikke sammenligne et skjema av gjenstanden med en iakttagelse av gjenstanden selv. Og det må vi kunne dersom begrepet om korreksjon skal kunne få fotfeste i denne teoretiske konteksten. Men hvis all iakttagelse av gjenstandsverden er å iakttas skjematene for de gjenstander som iakttas, så blir en slik sammenligning logisk umulig.

Denne kritikken bygger på to forhold i Gombrichs fremstilling av sin teori i *Art and Illusion*. Det gjelder for det første den nettopp skisserte tesen om at all persepsjon er interpretasjon. Skjema-begrepets rolle er der uavklart. For det andre gjelder det hans bemerkning om at

persepsjonsprosessen er basert på den samme rytme som vi påviste som det styrende element i representasjonsprosessen: den rytmiske veksling mellom skjema og korreksjon. Det er en rytme som forutsetter en uopphørlig virksomhet fra vår side hvor vi formulerer antagelser og modifierer dem i lys av vår erfaring. Hver gang vår antagelse ikke fører frem, gir vi den opp og prøver en ny, omtrent som vi gjør når vi fortolker så komplekse bilder som Piranesis Carceri.¹

Det er ikke mulig av den umiddelbare sammenhengen å finne gode holdepunkter for hvordan vi skal forstå denne uttalelsen. Og det er derfor ikke bare Wollheim og Bryson som har feiltolket Gombrich på dette punktet. Man konkluderer følgelig med at Gombrich i prinsippet ikke skiller mellom det å persipere den fysiske virkelighet og det å persipere malerier. (At Bryson selv skulle ligge under for en variant av den samme unnlåtelsessynden, foresvever ham ikke et øyeblikk.) Men da har man lest Gombrich som Fanden leser Bibelen. For det er ikke vanskelig å peke på elementer i Gombrichs fremstilling som strider imot denne tolkningen. For det første kunne man ta for seg hans kommentarer til Ruskins utvikling av tesen om det nøytrale øyet som malerens blick på verden. Her sier nemlig Gombrich at

¹ Ernest H. Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon Press, London (1960), s. 231.

Å gjette seg til identiteten til en kontekstløs gjenstand er en metode og ikke bare en uforpliktende lek. Den minner oss om det uhyre svelg som består mellom det å persipere et bilde og det å persipere den synlige verden. Å likestille disse to aktivitetene, slik Ruskin gjør, ... er å blokkere ens vei til forståelse av representasjonens natur.¹

Det andre som man i så fall burde ha tatt i betraktning er Gombrichs høyst interessante bruk av illusjonsbegrepet i tilknytning til en forestilling om kunstens handlingskontekst. For det er i denne handlingskonteksten vi finner den veksling mellom "lerret og natur" som ifølge Gombrich er grunnstrukturen i den estetiske praksis som omgir naturalistiske malerier og tegninger etc. I denne type kontekst bringes det nemlig inn et nytt element i karakteristikken av perseptuelle forløp. Riktignok er det å persipere alltid å interpretere i den forstand at sanseninntrykkene må kunne bli gitt en identitet ved hjelp av begreper, kategorier og hypoteser. Men det å interpretere er også å *omforme*. Og i kunstens handlingskontekst omformer vi med fantasiens hjelp. Idéen om at det å persipere er å omforme noe med fantasiens hjelp, skal bidra til å klargjøre hva som skjer på det perseptuelle nivå når vi deltar i den estetiske praksis og tolker en farget, todimensjonal lerretsflate som en overbevisende gjengivelse av objekter og personer i en mulig visuell verden i tre dimensjoner. Dette er den rette kontekst for illusjonsbegrepet. I beskrivelsen av vår billedpersepsjon kan det faktisk gis en viss rimelig anvendelse. Men å generalisere denne bruken til å gjelde all persepsjon overhodet, gir neppe mening. Og det er Gombrich helt på det rene med. Malerkunstens illusjon er nettopp ikke et sansebedrag, men noe vi med vitende og vilje gir oss hen til. Gombrich snakker her om "the willing suspension of disbelief", et uttrykk han har lånt fra Coleridge.² Det inngår i vår situasjonsforståelse at vi står overfor et maleri, eller sitter i en konsertsal eller på annen måte er konfrontert

¹ Gombrich, *ibid.*, s. 229-30.

² Gombrich, *ibid.*, s. 238. Han karakteriserer kunstverkets kulturelt instituerte kontekst som "*det skumringsrike av utsjaltet mistro*" hvor vi gir oss illusjonen i vold (s. 172). I denne type kontekst er det nemlig karakteristisk for vår adferd at vi avstår fra å anvende våre *vanlige* perseptuelle tester overfor kunstverket.

med et kunstverk. Gombrich lar det komme klart til uttrykk i følgende iakttagelse:

Vi kommer til (kunstnerne) arbeider med alle sanser innstilt på en bestemt bølgelengde. Vi forventer å møte en viss notasjon, en viss tegnsituasjon og gjør oss klar til å hankses med den. Her er skulptur sogar et enda bedre eksempel enn maleri. Når vi stiller oss foran en byste vet vi hva vi forventes å se etter. Vi oppfatter vanligvis ikke bysten som en gjengivelse av et avkuttet hode. Vi forstår situasjonen og vet at det vi står foran har sin plass i den institusjon eller konvensjon som kalles "byste", noe vi lærte å kjenne allerede lenge før vi var voksne.¹

Brysons kritikk av Gombrich forfeiler sitt mål fordi han ikke på noen måte er på høyde med kompleksiteten i Gombrichs posisjon. Men det betyr selvfølgelig ikke at Gombrichs teori er feilfri. Det kreves bare et betydelig bedre forarbeid for å komme i en posisjon hvor man virkelig kan reise de tungtveiende innvendingene. Det har ikke Bryson maktet.

Maleriet som tegn

Etter å ha gjennomført en ytterst spekulativ kritikk av en antatt konsekvens av den vesterlandske maleriforståelsen som gjenskapelse av en opprinnelig persepsjon, mener Bryson å kunne sammenfatte sine hittidige resultater. Det dreier seg om følgende forhold:

at maleriet som tegn må utgjøre den grunnleggende antagelsen i en materialistisk kunsthistorie; at tegnets virkefelt (det sted hvor tegnet oppstår som tegn) er gjenkjennelsens interindividuelle territorium; at tegnets mening ikke adskilles fra den kontekst det er nedfelt i (s. 131).

"Så mye håper man å ha etablert", kommenterer Bryson. Men etter hans oppfatning gjenstår det likevel en viktig oppgave: Og det er å undersøke "hvordan tegnet interagerer med samfunnsdannelsen" (s. 131). Jeg for min del betrakter det som noe mer enn en mild over-

¹ Gombrich, *Art and Illusion*, s. 53.

drivelse å si at de formodede resultatene kan betraktes som etablerte. En av grunnene til det er at Bryson ikke noe sted har tatt bryet med å forklare hva han mener med uttrykket "tegn". Det blir desto viktigere ettersom han jo gjennomfører en kritikk av en tenkt strukturalistisk kunsthistorieforskning som gjør bruk av strukturalismens grunnleggende prinsipper. Utrolig nok er ikke uttrykket "tegn" tatt med i saksregisteret. Vi må selv finne frem til de stedene hvor tegnets natur og virkemåte blir tatt opp til behandling. Og det må jo sies å være bemerkelsesverdig i en avhandling som har som hovedtese at maleriet er å anse som et tegn. Ja, vi er ikke en gang på det rene med om denne tesen innebærer å betrakte det enkelte maleri som ett eneste sammensatt tegn, eller om vi har å gjøre med en uortodoks versjon av et system av tegn. For Bryson reiser ganske enkelt ikke spørsmål av dette prinsipielle slaget. Han synes å ta det for gitt at leseren skal bidra med de rette assosiasjonene til hans meget innforståtte bruk av tegnbegrepet. Men siden han samtidig er seg meget bevisst at nettopp denne tegntenkingen har glimret med sitt fravær i den kunsthistoriske forskningspraksis, er det desto merkeligere at han ikke reiser spørsmålet om hvordan begrepet om tegn – et begrep som i sin opprinnelse ble benyttet til å beskrive en strukturell tilstand i et naturlig språk – skal overføres til maleriet i all alminnelighet.

Men hva får vi å vite dersom vi oppsøker de stedene hvor Bryson gjør bruk av dette begrepet? Det er meget beskjedent. Begrepet om tegn kunne ha vært hentet fra Peirce. Men i Brysons tilfelle er det ikke det. Det er hentet fra Saussure. Men han er ikke villig til å svelge hele den formalismen som ledsager f. eks. Roland Barthes' semiologi. Derimot godtar han at maleriets natur best kan forstås utfra begrepet om tegn. I forordet uttrykker han dette på følgende måte:

Maleriet er en tegnets kunst. Men de særegne tegn maleriet bruker, og fremfor alt dets fremstilling av det menneskelige legeme, innebærer at det er en kunst som er i stadig kontakt med de betydningsskapende (signifying) krefter hinsides maleriet, krefter som man ikke kan redegjøre for ved hjelp av strukturalistiske forklaringer.

De særegne tegn som konstituerer maleriet blir her og der diskutert innenfor rammen av et velkjent sett av distinksjoner: denotasjon–kon-

notasjon (60–66); syntagmatisk akse–paradigmatisk akse (120–124); langue–parole (80–82) samt idéen om binær opposisjon. Den sistnevnte synes ikke å være en konstitutiv del av Brysons tegnbegrep. Det er snarere snakk om et slags narrativt prinsipp av dyadisk karakter. Noen sammenhengende fremstilling finnes ikke. Man må selv stille sammen de fragmentene som finnes spredd utover i hans fremstilling. Jeg har allerede gjengitt et av de sentrale stedene hvor han skisserer den ”kombinerte analyse” som sitt alternativ til tradisjonell kunsthistorisk forskning. Der låter det som om han er villig til å godta tegnet i den saussurianske utforming. For han snakker om en analyse som skal gi ”samme plass til både signifikant og signifikat ved det maleriske tegn” (s. 38). Men den oppfatningen må korrigeres. For litt senere istemmer han den klassiske kritikken av Saussures tegnbegrep som en *helhet* av signifikant og signifikat. En slik tenkemåte er offer for en ureflektert nærværsmetafysikk som i sin ytterste konsekvens fører til jakten på et transcendentalt signifikat. *Følgelig må tegnet tenkes som en relasjon mellom signifikanter, for ”i gjenkjennelsen søker tegnet et annet tegn”:*

$$\text{Tegn} = \text{Sr} \rightarrow \text{Sr}^1$$

Tegnrelasjonen er følgelig ikke en vertikal relasjon overhodet. Det er ikke tale om at tegnet får sin mening fra forholdet til det betegne. Referanserelasjonen elimineres på denne måten fra forestillingen om tegnet i sin alminnelighet. Men da er det på sin plass å reise visse fundamentale spørsmål angående tegnbegrepets karakter. Hvordan skal man f. eks. kunne individuere tegn hvis man ikke lenger kan vise til tegnets betydning? Kan vi overhodet snakke om tegn uavhengig av betydning? Hva er det i så fall vi snakker om? For å ta et analogt eksempel. Hvordan skal vi trekke grensene mellom forskjellige ord dersom vi konfronteres med en lang sekvens av lyder og vi ikke har adgang til et skikt av betydninger? Lydsekvensen vil selvfølgelig forbli det den er: en meningsløs og sammenhengende rekke av lyder.

Bryson synes ikke å ha noen som helst følsomhet for prinsipielle problemer av dette slaget. Imidlertid ønsker han ikke å slutte seg til denne immanente oppfatningen av tegnets natur. For da vil man frem-

¹ Bryson, *op. cit.*, s. 79.

deles ikke ha oppnådd å overskride formalismens latente lukning av systemet av tegn. Følgelig kaster Bryson seg ut i en diskusjon som tar sikte på å etablere en korrigerende modifikasjon av det signifikant-konstituerte tegnbegrepet. For dette formålet innfører han begrepet om *diskurs* som et formidlende mellomledd mellom *langue* og *parole*. Og da får vi en tegnkonsepsjon som i sine konturer er mildt sagt uklar, selv om det er greit nok å gjengi hva Bryson hevder. "Maleriets semantikk", sier han, "er å finne i samspillet mellom maleri og samfunnsdannelse" (s. 85). Og det fremstilles i tråd med den klassiske fremgangsmåten på følgende vis:

samfunnsdannelse
signifikant → signifikant

Jeg er ikke i stand til å fatte hvorfor ikke også den andre signifikanten formidles av samfunnsdannelsen og på det viset får sin mening fastlagt i et samspill med den. Men det kan jo bare være mangel på fantasi hos meg. Men siktemålet er utvilsomt. Tegntenkningens latente immanens må brytes. Begrepet om *langue* i den klassiske saussurianske versjonen har ingen henvisning til noe utenfor systemet av tegn. Det er dét Bryson ønsker å oppnå med sitt begrep om *diskurs*. For "diskurs konstitueres av praksis: *diskurs* er språket i *sirkulasjon* innenfor samfunnsdannelsen".¹ Og det som kan settes i sirkulasjon i en gitt samfunnsdannelse er de og bare de utsagn som "reflekterer samfunnsdannelsens materielle vilkår":

Langue er ute av stand til å frembringe *diskurs* av seg selv; det er i samspillet mellom *langue* og det materielle liv at *diskurs* blir produsert. Et ord som har mistet kontakten med vilkårene for materielt liv forsteines til uforståelighet: et utsagn som ikke makter å etablere kontakt med vilkårene for materielt liv tilegner seg aldri forståelighet (s. 84).

Det er vanskelig å si hva denne semiotisk-materialistiske teorien om ords og utsagns intelligibilitet beløper seg til. For fremstillingen når aldri et nivå hvor man meningsfullt kunne tenkes å diskutere en slik meningsteori. Men i mine øyne er den iallfall truet av en ganske nærliggende parallell: den logiske positivismens analyse av kognitiv meningsfullhet og teoretisk intelligibilitet. Interessen for de betyd-

¹ Bryson, *ibid.*, s. 84, hans egen utheving.

ningskonstitutive vilkår er nærmest skremmende lik det vi kjenner så godt fra diskusjonene i filosofien for en femti–seksti år siden. En slik mangelfull historiebevissthet er beklagelig.

Hvordan det nå enn forholder seg med de teoretiske problemene på dette punktet, så er det klart at det er et tegnbegrep av dette diskurskonstituerte slaget Bryson vil benytte i sitt forsøk på å si noe om maleriets mening. Og det er forbindelsen mellom signifikantene og samfunnsdannelsen som altså gir oss nøkkelen til denne meningen.

Hvis bildet er essensielt mangetydig (noe Gombrich har gjort et stort nummer av), så skyldes det ikke en *overflod* av mening som bildet allerede besitter, ... men (det er mangetydig) i kraft av *en mangel*, noe som er en følge av bildets avhengighet av samspillet med diskursen for produksjonen av mening; for dets *gjenkjennelse* (s. 85).

Her bringer Bryson inn et begrep om gjenkjennelse som han tidligere har stilt opp mot persepsjon i en konfrontasjon med Gombrichs påståtte perseptualisme. Det fremstår i denne konteksten som en kategori for å gripe billedmeningen. Men det som ikke er klart, er Brysons motivasjon for å utelukke gjenkjennelse fra klassen av perseptuelle fenomener. Er det kanskje slik at det i hans språkbruk ikke er mulig å persipere noe meningsfullt? Flere ting tyder på det. Det gjelder ikke minst hans påstand om at maleriet som *meningsverk* har en tendens til å bli borte i perseptualismen:

Gjenkjennelse innebærer en aktivering av sosialt etablerte og opprettholdt gjenkjennelseskoder. ... Likevel er det nettopp gjenkjennelsens sosiale og materielle karakter den klassiske teorien om maleriets natur fra Plinius og fremover søker å benekte (s. 43).

Det finnes altså gjenkjennelse også i mimesis-teorien. Men den blir her tenkt som noe som utfolder seg i et kulturelt tomrom (s. 45). Derfor tilhører maleriet persepsjonens domene og ikke gjenkjennelsens. Det faller ikke Bryson inn at det å gjenkjenne noe i aller høyeste grad er å anse som en *perseptuell* akt. Hvis han hadde gjort det, ville han neppe ha spilt ut mot hverandre persepsjon og gjenkjennelse. I stedet reserverer han gjenkjennelse i en mer eller mindre uanalysert versjon for sin semiotisk–materialistiske teori og lar alle de uspiselige tingene bli bakt i

imitatio-teoriens perseptualisme. For i Brysons noe primitive utgave av dette perspektivet sies persepsjon og erkjennelse å være den grunnleggende modus for interaksjon mellom maleri og betrakter (s. 43).

På dette punktet burde Bryson selv ha lest litt mer Wittgenstein – slik han anbefaler franskmennene å gjøre (s. 77). I særdeleshet ville han ha hatt utbytte av å oppspore de stedene hvor Wittgenstein snakker om *fysiognomisk* meningsfullhet. For den fysiognomiske meningen utskilles som en særegen form for mening som absolutt ikke må blandes sammen med den *brukskonstituerte* mening som han ellers snakker om. Den fysiognomiske mening inngår nemlig som en art nødvendig forutsetning for den. I de kontekstene hvor fysiognomisk mening blir omtalt eller antydnet, understreker Wittgenstein den rolle spontane reaksjoner og grunnløse handlemåter spiller i de forskjellige slags begrepsdannelsesforløp.¹ Slike grunnløse handlemåter gjør seg primært gjeldende i tilknytning til de eksempler som utgjør basis for å tilegne seg morsmålet. I slike læresituasjoner må vi kunne reagere uten et formidlende mellomledd av begrepsmessig eller resonnerende art dersom læringen skal fungere etter sin hensikt. Eksempelene må derfor kunne sies å ha en slags *fysiognomisk* meningsfullhet som vi griper mer eller mindre direkte, bare støttet av forskjellige slags veiledende hint og gester av hovedsakelig ekspressiv karakter. Hvis vi derfor skal snakke om koder eller regler som er virksomme i gjenkjennelsen, så må dette dreie seg om koder eller regler som nødvendigvis er underordnet de menneskelige reaksjonsmåter og adferdsmønstre som opprettholder dem *qua* koder eller regler. Det kan følgelig bare finnes regler der hvor den regelløse anvendelse av dem er en reell mulighet. Det er denne helhet av ubegrunnet handlemåte og regel Wittgenstein omtaler som praksis. Og det er ikke regelen alene, men ”praksis (som) gir ordene deres mening”.² I denne forstand representerer begrepet

¹ Se f. eks. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, (utg.) G.E.M. Anscombe & R. Rhees, Basil Blackwell, Oxford (andre reviderte utgave 1958), § 568 og s. 218.

² Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben*, (utg.) G.E.M. Anscombe, Basil Blackwell, Oxford (1977), § 317.

om praksis en grense for den menneskelige begrepsdannelse og dermed for det meningsfulle univers. Derfor må praksis "tale for seg selv".¹

Slike synspunkter kunne Bryson ha kokt en god del velsmakende suppe på. Men det gjør han ikke. I stedet valfarter han til semiotologiens lekeland og drømmer om en materialistisk transformert billedsemiotikk som han ikke på noen måte klarer å skjenke liv i teoretisk forstand.

¹ Ludwig Wittgenstein, *Über Gewissheit*, (utg.) G.E.M. Anscombe & G.H. von Wright, Basil Blackwell, Oxford (1969), § 139.