

Marianne Marcussen

Kunsthistorien, virkeligheden, perspektivrummet – og Norman Bryson

Den engelske litteraturforsker Norman Bryson har gennem de sidste ti år skrevet en række bøger, der, generelt taget, har handlet om fortolkning af billedkunst på semiologisk/semiotisk grundlag.

I almindelighed har kunsthistorikere været noget tilbageholdende med at anvende denne tolkningsmetode på billedkunsten, hvilket ikke skal forstås på den måde, at en teoridannelse fra et ikke-visuelt fagområde ikke kan afstedkomme inspiration til tolkning af billedkunst.

Men bortset fra at Bryson, som alle andre, kan anvende hvilken metode han vil, benytter han sig dog samtidig – hvilket er ualmindeligt – af dette fuldstændig relevante forsøg – til at angribe kunsthistorisk forskning for konservatisme og efterladdenhed m.h.t. at skabe sig et moderne teoretisk ståsted, der kan gøre den kunsthistoriske litteratur "læseværdig" og "interessant".¹

Det er en nådeløs kritik mod kunsthistorisk forskning. Selvfølgelig vil ingen kunsthistoriker kunne hævde at alt er idyl i faget, men spørgs-

¹Se introduktionen til *Vision and Painting*, 1983, XI. Denne holdning forlader ham ikke for i hans sidste bog *Looking at the Overlooked*, 1990, 9, skriver han: "If the novels of Conrad are a focus of analytic enquiry in literature, one might expect in art history to find a comparable variety and complexity of discussion around Raphael say of Ingres. Forlorn hope!".

målet om teoretisk refleksion i kunsthistorisk forskning er, de facto, bredt diskuteret i faget selv.

Det er derfor vigtigt at markere, at udviklingen af teoridannelser eller tolkningsmetoder for de visuelle kunstarter, ikke nødvendigvis følger parallelt med udviklingen af teoridannelser inden for andre videnskabsgrene, som Bryson synes at mene.¹

Hvem siger f. eks. at matematik og fysik udvikler sig lige meget eller i samme retning i alle perioder? Man kan udmærket forestille sig at man inden for matematikken kan få løst teoretiske problemer, man betænke f. eks. G. F. B. Riemans foredrag om geometriens grundlagsproblemer i 1854, og samtidig konstatere at fysikkens "paradigmeskift" almindeligvis opfattes at ligge et halvt århundrede senere.

Men, det vil ikke være rimeligt at hævde, at fysikken på tidspunktet for Riemanns foredrag er uudviklet eller at fysikere på dette tidspunkt ikke forholder sig til teoretiske problemstillinger inden for deres eget fag. En sådan problemstilling er både erkendelsesteoretisk og videnskabshistorisk mere kompliceret end Bryson synes at mene.

Spørgsmålet om en tolkningsmetode som fungerer ét sted i det videnskabelige felt, også dermed kan fungere et andet sted rejses derfor af sig selv. Funktionen kan forsøges overført, men det vil ikke samtidig, kunne hævdes at der dermed, automatisk fremkommer det, vi kan acceptere som sande, videnskabelige udsagn. Og mere generelt: siger et metodisk eller metodeinterpoleret resultat i med garanti noget om det vi undersøger? Metoder er i alle videnskaber nyttige hjælpemidler, men man må stille sig særdeles kritisk til om de er problemløsende.

¹ Indledningen til *Calligram*, 1988, skriver Norman Bryson: "There is no reason for art history to feel this as a threat from an expanding lit.crit. (sic !). On the contrary, all art history needs to do is to appropriate the advance, take from literary criticism everything of service to itself, make reading and practical criticism regular components of art historical training, and the discipline will be at once more stable, more mature, and more nourishing than before.", p. XXIX. At tro dette som et sesam, der kan løse alle metodologiske problemer i kunsthistorien er et problem i sig selv.

Kunsthistorien

Det er karakteristisk for kunsthistorisk forskning, at der ikke først indledes med teoretiske overvejelser, eller et metodisk credo før der foretages analyser af aktuelle værker eller problemstillinger. De teoretiske overvejelser ligger oftest før-analytisk, men det er ikke det samme som at sige, at de ikke foreligger, er utilstrækkelige eller "umoderne".¹

Derfor har mange forskere stillet spørgsmål til betimeligheden af Brysons generaliseringer omkring kunsthistorisk metodegrundlag. De forekommer alt for massive til at alle kan føle sig ramt og sikkert grunden til de mange tilbagevisninger af dem,² og det er en gennemgående opfattelse, at Bryson ikke respekterer kunstværkernes forankring i historien og kunsthistorikernes forankring i kunsthistorisk forskningstradition.

For at belyse dette, fokuseres nedenfor på Brysons udsagn om rumlighed i de billeder han vælger at analysere. For, hvis hans opfattelse og analyse af disse formalismer er ude af takt med den historiske virkelighed de repræsenterer, må man være kritisk over for hans metodes duelighed i forhold til kunsthistorisk materiale.

¹Det ville f. eks. svare til at Erwin Panofsky for hver enkelt artikel artikulerer sit metodiske og teoretiske ståsted. Men det ligger ikke i fagets tradition.

²Betimeligheden af Norman Brysons generaliseringer findes diskuteret i anmeldelserne af hans bøger: Jonathan Harris i en anmeldelse af *Looking at the Overlooked*: "What irritates is the meta-disciplinary claim which both Bryson and his (varying) publishers make constantly: that here we have Epiphany, Revelation, a textual Deus ex machina, concerting art history from connoisseurship and scientism to criticism and deconstruction", in: *British Journal of Aesthetics*, vol. 31, 1991, 185. Se også Richard Woodfield, "Words and Pictures" in: *British Journal of Aesthetics*, vol 26, no. 4, Autumn 1986, 357–370; Carol Duncan, (anmeldelse af *Word and Image*) in: *Art History*, vol 6, 1983, 246–248; Michael Podro, "Misconceived Alternations" (anmeldelse af *Vision and Painting*) in: *Art History*, vol. 7, 1984, 243–247. Wendy Leeks, "Sons and Mothers" (anmeldelse af *Tradition and Desire*), in *Art History*, vol. 8, 1985 366–374. David Carrier (anmeldelse af *Calligram*), in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47, 1989, 286–287; Gerard Mermoz, "Desire for Language" (anmeldelse af *Calligram*), in: *Art History*, nr. 14, 1991; Lars-Olof Åhlberg, "Norman Bryson och 'The new art history'. En kritisk presentation", in: *Nordisk Estetisk Tidskrift*, 7, 1992, 19–31. Omvendt er andre begejstrede, f. eks. Anders Troelsen, "Bryson og billedets betydning. En introduktion til Norman Brysons forfatterskab", in: *CFK Nyt*, 40, september 1992.

Det vil i denne sammenhæng, naturligvis, kunne hævdes, at man ikke kan afvise en teoridannelse eller metode ved at påvise fejlfortolkninger i det konkrete. På den måde vil man være fanget i den samme blindgyde som E. H. Gombrich, når han anmelder Arnold Hauser.¹ Vi kan ikke komme af med en metode eller teoridannelse ved systematisk fejlfinding.

Men denne konstatering er, på den anden side, afledt af en grundholdning til det videnskabelige arbejde, der kort kan karakteriseres således: uanset teoridannelser, uanset tolkningsresultater, er der i det historiske felt en virkelighed, som alle historikere, derunder kunsthistorikere, må prøve at formidle loyalt. Den loyalitet mod historien opfatter jeg som underspillet, eller uden for interessefeltet i Brysons tolkninger af billedkunst. Dette er ikke en afvisning af a-historiske fortolkningsmetoder, det er at sætte et spørgsmålstegn ved metoder, der i deres teoretiske grundholdning og ved deres anvendelse, dyrker en subjektivisme, der negligerer/tilsidesætter de historiske realiteter.

Billedrummet

Brysons interesse for at analysere på hvilken måde farve danner rum i kunstværker er lille. Han fokuserer derimod på den ufarvede, lineære rumlighed, især perspektivet. Men da farvers rumdannende evne er noget, der over længere stilistiske perioder kan karakteriseres som norm eller konvention, er det en formalisme som både kunstneren og fortolkeren kan og skal forholde sig til og som det ville have været interessant at få belyst fra Brysons hånd, fordi han netop interesserer sig for formelle normsystemer.²

I bogen *Vision and Painting*, 1983 definerer han udtrykket "The Essential Copy", som en forbindelse mellem "det figurlige", "det

¹Ernst Gombrich. "The Social History of Art", in: *The Art Bulletin*, XXXV, marts 1953.

²Se *Tradition and Desire*, (ed. 1987, XVII): "This book offers itself as a discussion of the problem of artistic tradition as it manifests in the work of three French painters: David, Ingres and Delacroix."

virkelige” og perspektivet.¹ Perspektivet er, for Bryson, noget, der især har med den synlige virkelighed at gøre.² Det kan synes ligefremt, men er videnskabsteoretisk særdeles kompliceret. Brysons tese er, på grundlag af definitionen af the Essential Copy, at kunsthistorikere gennem tiderne har holdt en bestemt opfattelse af, hvad det virkelige er, op som spejl for kunsten i kunstfortolkningen. Noget i retning af, at en afbildning skal matche en bestemt ”synlig” virkelighed.³

I det teoretiske felt kan man først stille spørgsmål om the Essential Copy kan fungere som udgangspunkt for kritik af tolkninger inden for kunsthistorisk forskning. Nye begreber er ikke nødvendigvis med til at åbne for indsigter i historiske fænomener. De kan heller ikke med sikkerhed danne grundlag for afmontering af allerede givne tolkninger. Og i denne sammenhæng mindes om at kunst og kunsthistorie er to, forskellige ting.

Brysons begreb, teoretisk og metodisk, er ikke af samme karakter som f. eks. Alois Riegls ”Kunstwollen” eller Heinrich Wölfflins analyser af formen, som udtryk for historisk bestemtthed. Dels fordi kunsten selv, i skiftende tider, ikke nødvendigvis har ”stræbt efter” – for at bruge Brysons egen term – en ”synlig” virkelighed i billederne, dels fordi

¹Han definerer ”det figurale” som et komparativ mellem et glasmaleri i Canterbury Cathedral og Masaccios ”Skattens Mønt”: ”Once realism is no longer a question of the Essential Copy (men hvornår var realisme det ?) we can begin to explore the means used by the realistic image to persuade us of its illusionism”, i *Word and Image*, 1981 (1983 ed.), 10. Norman Bryson tænker det som: ”an identity between image and world”, *ibid.* 12.

²F. ex. siger han i *Tradition and Desire*; ”...if we are called upon to depict the sensations of the eye (hvilke? De opfattede, inden for eller uden for øjet, de forestillede, de inducerede?) in the form of a sketch, this account of vision is likely to structure itself, like Leonardo’s perspective diagram, around only two terms: the retina, and light.” Hvad Leonardo har tænkt om dette er mere kompliceret – men først og fremmest: Leonardo stiller netop (gode !) spørgsmål om forholdet mellem lys, billedannelsen i øjet (ikke at forstå i moderne, kepleriansk forstand) perception og perspektiv. Se Marianne Marcussen: *Depiction, perception and perspective from Antiquity to the end of the 19th century*. In: *International Association of Bibliophiles XVth Congress Copenhagen 20–26 September 1987. Transactions*. Ed. Poul A. Christiansen, København 1992, 38–55. (parenteserne mine).

³Dette synspunkt kommer særligt til orde i *Vision and Painting* især i afsnittet ”The Gaze and the Glance”, 87–89 og i introduktionen til *Calligram*, XVII.

kunsthistorikere heller ikke har ment kunsten skulle forholde sig til et sådant, uhåndterligt, begreb.

Wölfflin og Riegls diskussion om forholdet mellem billede og virkelighed har stadig interesse, selv om deres teoretiske basis umuligt kunne generere nutidige distinktioner mellem naturlig perception og billedperception.¹

Bryson, på sin side, holder sig ikke disse distinktioner klar, altså forskellen mellem den virkelighed vi går og står i, og det, vi må benævne billedvirkelighed og den deraf afledte distinktion: forskellen mellem naturlig perceptionen og billedperception, selv om disse aspekter af kunstfortolkning og erkendelse har sin egen historiografi.²

Deri følger han en række psykologer i 1960'erne og 70'erne, som brugte billeder i analysen af vor naturlige perception på præmisser, der ikke opretholdes i dag.³

Det er også værd at bemærke, at for psykologerne lå udforskningen af rumopfattelsen og farveopfattelsen dengang i to helt adskilte felter. Også en problemstilling Bryson ikke forholder sig distinktivt til, alligevel synes at tage for givet.⁴

Hvad han heller ikke tager stilling til i denne sammenhæng er, at normerne for afbildning ikke kun er koblet til afbildning på todimensionale flader. Normerne for rumlig afbildning, i en given periode, gælder også afbildning i tre dimensioner.

Rumgengivelsen er i sin teoretiske form uafhængig af mediet. Bryson synes at mene at de historiske forudsætninger for afbildning af

¹Vi finder dette udtrykt i Heinrich Wölfflins "bagord" til *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, fra 1915 samt hos Alois Riegl i *Das holländische Gruppenporträt*, fra 1902.

²Se f. eks. Jason L. Saunders fine beskrivelse af distinktionen mellem billede og perception i antikkens filosofi, i *Greek and Roman Philosophy after Aristotle*, New York 1966, 62 ff.

³Disse tanker er resumeret af Mario Farné, *Perception af det visuelle rum*, København 1975, 62–107. Interessant er det at Julian Hochberg i *perceptionens* (sic!) *psykologi*, København 1971, allerede på dette tidspunkt sætter spørgsmålstegn ved de psykologiske metoder og deres forklaringspotentiale.

⁴Se f. ex. Mario Farné op. cit og Lloyd Kaufman, *Sight and Mind*, New York 1974, og et moderne eksempel er: John M. Kennedy, *A Psychology of Picture Perception*, San Francisco 1974 og Ian E. Gordon, *Theories of Visual Perception*, Chichester 1989.

rumlighed på flader har en særlig, erkendelsesteoretisk karakter, men set i historisk lys, vil en sådan antagelse være forstyrrende for en forståelse af billedningens væsen og genese. Dette aspekt kommenteres senere. Blot markeres her, at det er et aspekt af billedningsprocessen, det er vigtigt at respektere, fordi man da vil have koncentreret sig mere konkret om det spørgsmål, der faktisk også er brændende for Bryson, nemlig "Hvad et billede egentlig er".¹

For at uddybe den anførte opfattelse af Brysons analyser diskuteres i det følgende udvalgte passager i bøgerne *Vision and Painting*, (1983), *Word and Image* (1981) og *Tradition and Desire* (1984). Det er ikke kronologisk i forhold til udgivelsesåret, men det er kronologisk kunsthistorisk.²

I disse tre bøger beskæftiger Norman Bryson sig med emner inden for perspektivets historie, italiensk og fransk kunst og der opstår i denne gennemgang en række fortolkningsmæssige problemer med hensyn til historisk dokumentation, som jeg skal forsøge at udrede.

Historien

Hvad angår de ovennævnte bøger, fremgår det, at der inddrages allerede klargjorte, teoretiske ræsonnementer, uden at deres fundamentale aspekter i det filosofiske felt diskuteres.³ I stedet vælger han at opstille

¹Dette medfører for Norman Bryson at al kunst defineres som tegn, *Vision and Painting*, 1983, 38, og *Calligram*, som: "...sign in semantic space", 10. Han støtter sig på Jan Mukarowski: "Art as a Semiological Fact", in: *Calligram*, 3. Kunsthistorikere med respekt for empiri vil have betænkeligheder ved en sådan generalisering, især hvis man henviser til definitionen af "signe" i La Grande Larousse: "La fonction sémiotique élargit considérablement la champ de la pensée en la libérant du réel actuel".

²Tanken er at beskrive begrebet/ problemstillingen. Forholdet mellem perception og billede er en variabel størrelse og har sin egen historiografi.

³Han kunne have bl.a. have relateret sine udsagn til den problemstilling Ernst Cassirer rejser i værket om de symbolske former. I så komplicerede spørgsmål som forholdet mellem perception og billede må udgangspunktet for en diskussion være grundlæggende tværfaglig i det teoretiske felt. Hvorledes dette håndteres metodisk er et helt andet spørgsmål.

sine redegørelser i en polariseret form.¹ Det ville have været rimeligt at gå i dybden, især når han så voldsomt angriber den kunsthistoriske "arkæologi", der er så vigtig for kunsthistorikeren, fordi man for at komme nogen vegne i forskningen, må forsøge at klargøre værkers identitet og placering i tid og sted, for at analyserne af deres historiske, stilistiske og ideologiske tilhørsforhold kan få mening.²

For så vidt angår forholdet mellem det historisk værende og det afbildede, forsøger Bryson ikke at fastlægge hvad en afbildning betyder, forankret i en historisk virkelighed, deriblandt den politiske. Senere har han indrømmet denne svaghed i argumentationen.³ Louis Marin, der er et af Brysons forbilleder har, efter min opfattelse, et langt klarere og mere tydeliggjort forhold til denne problemstilling.⁴

Perspektivet.

I *Vision and Painting* gennemgår Bryson i afsnittet "The Gaze and the Glance", Albertis perspektivteori. Han argumenterer for at den narrative cyclus i middelalderlig kirkekunst kan modstilles til "noget", om hvilket han siger: "At Titians "Bacchus og Adriane" ligger i slutfasen på en udvikling som begynder i et anderledes semiotisk og somatisk område (regime)."⁵

Det må betyde, at ethvert billede, som f. eks. hos Giotto, hen gennem den sene middelalder får en mere selvstændig karakter. Denne selvstændighed, eller egenverdi, kobler han til en tiltagende "stræben

¹F. eks. i *Tradition and Desire*, (1983), 60, i en analyse af Davids "Belisarius".

²Ser vi netop på fransk kunst vil forholdet mellem stil og indhold være analyseret ned i de mindste detaljer især i revolutionstiden, som det er dokumenteret i *Nouvelles archives de l'Art français*. 3 série, tome 17-18, Paris 1902-03; se også *Bibliothèque d'histoire et d'art* (u.st. og år (1887) samt Francois Benoit, *L'art français sous la révolution et l'empire*, Paris 1897. Jeg har med overlæg valgt ældre værker fordi et af de alvorlige problemer for Norman Bryson er at størstedelen af den viden vi faktisk har om perioden er tabt i hans analyser, men det er den ikke i kunsthistorikernes.

³*Calligram*, XIII.

⁴Louis Marins artikel er oversat til engelsk i *Calligram*, 63-90 med titlen: "Towards a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's The Arcadian Shepherds", 88.

⁵*Vision and Painting*, 96.

efter perspektivet”, som han siger udgør en kamp mellem det narrative og det rumlige.¹

Om Cimabues rum siger han, at de er: ”for at sige det mildt”, ”rudimentære” (rudimentary).² Det må opfattes pejorativt. Hos Giotto er der en ”kamp” mellem rum og flade, hvor det må forstås på den måde at det narrative er vurderet som ”flat”, og det rumlige ”unnarrativt”. Og at billedet hos Giotto vil lide (suffer), hvis: ”Det skulle indeholde eller være dannet ved hjælp af det perspektiv, som Giotto helt bestemt var i stand til at benytte” (capable of introducing it), at forstå som at udvikle?³

Men, Cimabue og Giotto arbejder i 12- og 1300-tallet og Albertis beskrivelse af perspektivet er fra 1435. Den første i kunstens historie og kort tid efter dets opfindelse.

Man må konstatere, at Giotto ikke har haft perspektivet, som rumkonstruktion, til sin rådighed. Han har heller ikke ”stræbt” efter det og man må stille sig tvivlende til om han kunne have udviklet det. Det er, efter min opfattelse en tom diskussion, selv om jeg alligevel bestemt vil hævde det er muligt at diskutere hvilke nødvendige præmisser det dels har krævet at udvikle Giottos system til rumkonstruktion dels at danne den første perspektivkonstruktion. Giotto udviklede et nyt system, forskelligt fra Cimabues, til at danne rumlighed både for genstande i rum og rum som sådan, men perspektiv var det ikke. Vi må desværre erkende at vi ikke kender de geometriske eller de tegnetekniske regler derfor, eller i større omfang kan beskrive eller påvise de teoretiske overvejelser, der førte dertil.⁴

Brysons udsagn synes at implicere, at han havde valgmuligheder. Men, det implicerer ikke perspektivet. En flig af det problemkompleks, der udgør Giottos forudsætninger, er løftet af Cennino Cennini.⁵

¹ibid., 96 og 101.

²ibid., 99.

³ibid., 101.

⁴Den bedste beskrivelse af Giottos rumkonstruktioner forekommer det mig er stadig at være John Whites i *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1967.

⁵Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, kapitel 87, ed. F. Brunello og L. Magagnato, Vicenza 1971, 96. (se også Birgitte Bøggild Johannsen og Marianne Marcussen, *Rumperception og*

Men, vi kan, naturligvis, med historisk efterræsonnement sige, at Giotto må indpasses i en bestemt udviklingskæde for rumlig afbildning, en udvikling, der også henter perspektivet med sig til moderne tid.

Den påfaldende lighed mellem Brysons ræsonnement og psykologernes, kan ses f. eks. hos Lloyd Kaufmans gennemgang af synsperceptionen, 1964. Han siger: "I Madonna-fremstillingerne af Cimabue og Duccio, f. eks. synes der at være meget lille interesse for at gengive mennesker og gentande 'tredimensionelt'...Senere kan Giotto give det indtryk at nogle figurer er tydeligt bag ved andre".¹

Det er uomtvisteligt sandt at Bryson kan hente adskillige udsagn, også fra den kunsthistoriske litteratur, af typen: "fra flade til rum", når rummets udviklingshistorie fra middelalder til renæssance skal karakteriseres. Men han henfalder selv dertil. I tilfældet Cimabue modstilles hans billedrum til en "fotografisk", eo ipso perspektivisk, rumgængivelse, idet Bryson synes at fastholde at middelalderens maleri er "fladebetonet".

Der opstår et lignende problem for Norman Bryson, som i sin tid for Wölfflin, 1915. Han blev tvunget til at håndtere problemet om en "omvendt stræben" mod det fladebetonede fra romersk illusionisme til byzantinsk "fladekunst". Hvilket problem Wölfflin iøvrigt afviste med meget gode argumenter.²

Hvorom alting er, billedkunst er visuel og kunsthistorikeren må konstant – også i det teoretiske felt – forholde sig til netop visualiteten. Og uanset på hvilken måde vi end vil fortolke kunst er visuel perception både en del af kreativiteten og fortolkningen. Det kan implicere adskiligt i analysefeltet. Og ikke nødvendigvis den "perceptualisme" Bryson mener.

Rumkonstruktion, Kildeskrifter til optikkens og linearperspektivets historie i Vesteuropa fra antikken til renæssancen, København 1978, 85f)

¹Lloyd Kaufman, *Sight and Mind*, New York 1974, 215.

²Diskuteret af Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981, 231ff.

I en analyse af den såkaldte "Barberini-tavle" eller "Bebudelsen" fra 1450, dateret 25 år efter perspektivets opdagelse, defineres beskueren som et enkeltindivid, hvilket medfører at billeder nu løsrives fra de narrative cyclus.¹ Beskueren bliver betragtet som en visuel connoisseur snarere end en billed"læser".²

Perspektivet fordrer, siger Bryson, at den, der ser på billedet placerer sig foran hovedpunktet.³ Han opfatter desuden figurerne som marionetagtige og reliefagtige og, med andre ord, ikke rumgengivelsen som optimal. Men hvad mener han der er galt med den?

Han siger at i denne: "trekantformede forsvindende rumlighed" (triangulated recessional space) så forlanger perspektivets "koder", ('the codes' of perspective) at beskueren står præcis overfor hovedpunktet.⁴ Hertil må det bemærkes at Leonardo allerede tidligt markerer, at beskueren netop har en meget stor tolerance over for dette.⁵

Med hensyn til en kobling mellem syn (forstået som synsproces, perception eller begge dele?) og perspektiv siger Bryson: "Synspyramiden er den kegle af lys, som passerer linsen (i øjet) og (når) frem til net-hinden. Og centralaksen (i synskeglen eller synspyramiden) er en teoretisk akse som fra konvergenspunktet (i øjet), nemlig i fovea centralis rammer det område eller den overflade som billedet samler sig om, og som vi plejer at kalde forsvindingspunktet".⁶ Dette må beskrive synsprocessen, men hermed karakteriseres ikke renæssancens opfattelse af denne.

Bryson argumenterer for at dette repræsenterer et rigorøst perceptualistisk grundlag med hensyn til afbildningsprocessen i kunsten).⁷

¹ *Vision and Painting*, 102. Norman Bryson ser det i modsætning til middelalderens narrative cyclus. Men ræsonnementet kan ikke anvendes om endnu ældre tiders ikonografi.

² *ibid.*, 101.

³ *ibid.*, 102.

⁴ *idem.*

⁵ *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, J. P. Richter ed., orig. publ. 1883, 3. ed. London 1970, vol. I, (545), 327.

⁶ *Vision and Painting*, 103.

⁷ *idem* og *ibid.*, 34.

Det siger Alberti ikke noget om i 1435, selv om Bryson siger: "at dette var, i sandhed, det Alberti stræbte efter").¹ Bryson mener at rummet dermed omgøres til en "dimensionsløs punktform".² At et punkt defineres som dimensionsløst går tilbage til Euklids *Elementerne*.

Men hvad siger Alberti? Om øjet siger han: "Dette er ikke det rette tidspunkt for en diskussion om hvorvidt synet opstår ved synsnerven eller om billederne bliver dannet på overfladen (dvs hornhinden) af øjet som om det var et konveksspejl, jeg vil slet ikke her tale om alle de ting som har at gøre med forholdet mellem øjet og synet".³ Det er altså klart at Alberti skelner mellem synsproces og perception.

Herved må vi antage, at han ikke vil diskutere synsteoriene i forbindelse med udredningen af de geometriske forhold i perspektivet. Og det gjorde han klogt i. Hvad eftertiden kan ærgre sig over. Men han var givetvis ikke sluppet fra det uden problemer. Piero della Francesca forsøger 25 år senere, men han løser heller ikke problemet med at forklare, hvorledes syn og afbildning er koblet sammen. Og at tale om billeder på retina i fovea centralis, som Bryson gør, er helt uden for renæssancens opfattelse af synsprocessen. Det venter med at blive præciseret til årene omkring 1600.⁴ Når dette fremføres er det ikke for at hævde at senere teoridannelser og fortolkninger ikke kan forklare noget samtiden selv ikke forstod eller kunne overskue, jeg mener alene at det er vigtigt at holde forskellen mellem tidens og eftertidens ræsonnementer in mente og ikke skyde fortiden noget i skoene de definitivt ikke forholdt sig til, begrebsligt eller faktisk.

Det, Alberti siger, og som danner grundlaget for hans pædagogiske forklaring af perspektivet for kunstnerne, en pædagogisk genistreg, er dette: "Synsvinklen er i øjet og toppunktet af synspyramiden ligeså, hvor

¹ibid., 104.

²ibid., 103.

³L.B. Alberti, *De Pictura* Ed. Grayson, Bari 1974, 41.

⁴Piero della Francesca, *De prospettiva Pingendi*, ed. Nicco Fasola, Firenze 1942 (repr. 1974), Libro primo, 65, hvor Piero betoner øjets betydning, men springer fra denne redegørelse direkte ind i den geometriske del. Se også Angeli Jahnsen, *Perspektivregeln und Bildgestaltung bei Piero della Francesca*, München 1990.

synsvinklerne mødes og bebor øjet – og centralstrålen eller den centrale synsstråle er den som rammer genstandene ved rette vinkler”.¹ Det er en meget speciel ”synssituation”. Men han blev nødt til at præcisere det således, fordi det var den eneste måde hvorpå han kunne få matematikken i perspektivet, altså *konstruktionen* af billedrummet, til at fungere i forklaringen.

I den matematiske konstruktion må og skal genstandene stå vinkelret på den teoretiske synsretning, centralstrålen, ellers kan perspektivet, på Albertis tid, simpelthen ikke konstrueres. Om der afbildes tænkte eller virkelige genstande er i denne sammenhæng irrelevant.

Det tog 200 år for matematikere at udvikle teorien om forsvindingspunkter så rum placeret skævt i forhold til billedplanet kunne konstrueres på relativt enkel måde. Og dermed fastholder Alberti, at centralstrålen står vinkelret på et lodret billedplan og de afbildede genstande.²

Med sin beskrivelse af synspyramiden bereder Alberti vejen for en argumentation for at perspektivet er mere realistisk end tidligere afbildningssystemer, fordi afbildningen kan lignedes med en ganske bestemt gennemskæring af synspyramiden, der – også i renæssancen – var en teoretisk størrelse.³ Det er faktisk ikke det samme som at sige at man dermed kan ligestille synsoplevelsen (perceptionen) med afbildningen. Og slet ikke at synsprocessen dermed er blevet tilfredsstillende beskrevet.

¹L. B. Alberti, op. cit. 43.

²Den første beskrivelse af forsvindingspunkter for skråt beliggende genstande i det vandrette plan blev givet af Guidobaldo del Monte *Perspectivae Libri Sex*, Pisa 1600, senere udvikles dette af franske matematikere i 1600-tallet særlig Girard Désargues og Brook Taylor, i England, m.h.t. forsvindingspunkter for vilkårligt placerede genstande i forhold billedplanet, (1715). Se Marianne Marcussen: *Rumkonstruktioner*, København 1984, 121ff.

³Hvordan eller hvorfra L.B. Alberti opfinder eller overtager ideen med billedplanet som ”et vindue” er uafklaret. Min opfattelse er at man må opfatte det som en pædagogisk metafor, idet billedplanet må være tænkt i sin teoretiske form før dets billedliggørelse som ”vindue”. Norman Bryson (mis?)forstår Alberti og tror (?) at billede og synssituation (tænkt som snapshot af virkeligheden?) bliver identiske størrelser. Ingenlunde, for så ville alle tænkelige retninger i synsfeltet kunne afbildes direkte – og det bliver de netop ikke. En artikel omkring dette aspekt af perspektivets problem er under udarbejdelse og er stipuleret publiceret i 1993.

vet. Og hans bevis for at realismen i afbildningen er bedre end før er heller ikke hentet i synsteoriene, men derimod i relationen mellem det, der afbildes og afbildningen. Argumentet er her rent matematisk. For det vigtige er, at den eneste forskel på genstandene (tænkte og/eller virkelige) og afbildningen af dem er, at de er blevet proportionelt formindskede eller forstørrede (eventuelt beholder status quo) i billedet. De er altså ikke ændret på anden måde.¹ Beviset på at *konstruktionen* er rigtig er det matematiske ræsonnement, der siger, at der kan trækkes en diagonal gennem de forkortede kvadrater i et perspektivisk afbildet flisegulv. Det kunne man ikke i de middelalderlige flisegulve.²

Der er i renæssancen ikke overensstemmelse mellem forklaringen af synsprocessen og perspektivet. Vi må næsten sige, tværtimod. For Albertis forklaring på perspektivet implicerer, at vi synsoplever størrelser og afstande i synsfeltet i omvendt proportionsforhold til afstanden fra øjet, men det blev faktisk ikke hævdet i renæssancens synsteorier. Måske tangerer Leonardo en sådan opfattelse eller rettere han bruger en afbildningsteori og afbildningspraksis (perspektivet) til at foreslå en overensstemmelse mellem denne og synsprocessen.³

Om centralpunktet, Albertis benævnelse for hovedpunktet, siger han: "Dette punkt har en god placering, når det ikke ligger længere væk fra linien fornedet (grundlinien i maleriet, der altså ikke behøver at afbilde personer i mandshøjde eller stå på gulvet) end højden af den person, jeg skal male her, for på denne måde synes både beskueren og de gestande, der er malet at være på et og samme plan".⁴ En praksis der kun fastholdes som en realistisk størrelse ganske få steder i billedkunsten – og da især i senere tiders vægudsmykninger.

Iøvrigt må man tilføje, at den udlægning af perspektivet vi finder hos Alberti er en udlægning. Perspektivet blev ikke opfundet af

¹L. B. Alberti op. cit. 51.

²ibid., 57. For dansk oversættelse se: Birgitte Bøggild Johannsen og Marianne Marcussen, op. cit. (s 31, n 5), 109.

³Marianne Marcussen op cit. (s 27, n 2), 43–44.

⁴L.B. Alberti op. cit. 71 og Birgitte Bøggild Johannsen og Marianne Marcussen, op. cit. (s 31, n 5), 111 (se også L. B. Alberti op. cit. 53).

Alberti. Det var i funktion før han skrev sin bog, men formentlig tager han konkret stilling til andre metoder med sin egen version.

Men det er uomtvisteligt sandt at mange malerier fra renæssancen – og det eneste sted vi kan konstatere det er i murmalerier (in situ) – ligger hovedpunktet i et levende menneskes øjenhøjde. Og når Bryson vælger Masaccios "Trinita", som eksempel, er det derfor et typisk valg – for her er det faktisk rigtigt at der er en overensstemmelse. Men det er langt fra reglen.

Bryson gør beskueren "Somatisk". Og for ham transformerer perspektivet og især hovedpunktet subjektet til objekt (subject into object), ligesom i et camera obscura.¹ Dermed knyttes dette udsagn til den fotografiske afbildningsproces.

I *Word and Image* skriver han at der er nogle "serier af tekniske hop frem mod en akkurat reproduktion af det virkelige."²

Masaccio bliver taget som symbol for dette. Masaccio er "crucial". Det er sandt, eftersom han formentlig var den første, der kunne anvende Brunelleschis perspektivkonstruktion – eller formentlig konstruerede Brunelleschi den for ham i "Trinita"-fresken – og muligvis også i forbindelse med Brancacci-Kapellet, hvor den fresko, som Bryson analyserer, der forestiller "Skattens Mønt", er hentet. Men her er der ikke, identitet mellem beskuerens øjenhøjde, billedets hovedpunkt og de afbildede personers øjenhøjde.

Han mener der består en "stræben" efter en "optical truth" (en synssandhed?), men at kunsthistorikerne har misforstået dette, fordi der netop ikke findes nogen Essential Copy nogen steder.

Men hvem har egentlig postuleret det? Vi har begribeligvis mange efterretninger om at illusionismen i billeder er overbevisende, men der så vidt mig bekendt ingen der har taget fejl af et billede og en genstand i synsfeltet. Det markerer Leonardo klart i slutningen af 1400-tallet. Eller rettere, Leonardo siger det på dette tidspunkt, men det betyder ikke, det ikke har været tænkt før.

¹*Vision and Painting*, 107–8.

²*Word and Image*, 1983, 6.

Så hvorfor han mener at E. H. Gombrich hævder denne stræben, især i bogen *Art and Illusion*, må opfattes som polemisk. Hvad der er virkeligt og hvad der er sandt i en afbildning er langt mere kompliceret end Bryson vil gøre det til og han har ikke hverken respekteret, eller tror jeg forstået, den undren Gombrich lægger for dagen når han analyserer tilstanden illusion. Og tesen om the Essential Copy må (for)blive et postulat. Det er ikke det samme som at benægte at ordet realistisk er brugt i et tusindtals beskrivelser af billedkunst. Men mange kontekster ordner termen i en god mening, der er acceptabel.

Bryson har ret i at mange forskere har betragtet den kunstneriske udvikling som en stigende evolution af kompetancer. Det er den jo faktisk også, hvis man kan operere med tanken om akkumuleret viden – eller en historisk videnssortering. Men den tanke er ikke specielt typisk for kunstens historie – den tilhører også alle andre videnskaber.

I *Word and Image*, gør han perspektivet til genstand for en nærmere analyse, som munder ud i at det er det store bevis på irrelevans(?) (the great guarantee of irrelevance).¹ Han forklarer det med at det er perspektivet, der styrer vores accept af det virkelige i billedet, uanset der optræder ikke – realistiske træk i værket. Enkelt sagt: Formen genererer motivets realisme. Men det kan ligesåvel hævdes at andre former for rumgengivelse, eller snarere deres videnskabsteoretiske og erkendelsesteoretiske grundlag, genererer mening/realisme/illusionisme i værkerne, hvilket implicerer at enhver periode genererer sit formparadigme, fælles for alle typer af afbildninger. Her tages ikke stilling til begrebets erkendelsesteoretiske historiografi. Realisme siger han kan ligeså godt findes hos kunstnere der ikke dyrker perspektiv.² Ja, det er klart. Perspektivet er ikke den eneste norm for rumgengivelse, og det ligger i et veldefineret felt i den historiske udvikling.

Bryson definerer "irrelevansen", som det der skiller middelalderens rum fra renæssancens.³ Jeg kan ikke tage stilling til hans distinktioner

¹ibid., 11.

²ibid., 12.

³ibid., 12 og 14.

omkring udtrykssiden, symbolsiden og realia i det formmæssige i en sammenstilling med begreber inden for semiotikken. Det kan dog ikke danne grundlag for ikke at diskutere hans tolkningsresultater. Det er klart at han har ret i at en glorie er et tegn og ikke realistisk, men at formsproget i en given periode, for de, der lever i samfundet netop opleves sandt.

Han siger: "To ordener af betydning arbejder i dette eksempel. Den ene åbent den andet skjult. Den realistiske effekt kommer frem når den ene bekræfter den anden".¹ Hvis det er muligt at holde den ene skjult, hvad jeg finder analytisk selvmodsigende, må udsagnet stå til troende. Det er måske derfor han finder det middelalderlige billedrum inadekvat. Og dermed også tror at kunstnerne i middelalderen selv opfattede det således. Det ligger nemlig implicit i hans vurderinger, at han opfatter middelalderlige billeder som flade. I middelalderen ved de ikke hvorledes de skal komme "fri" af fladen (do not know how to escape from bi-dimensionality).² Det må stå for Brysons egen regning.

Hans ræsonnementer løser ikke problemerne omkring den historiske opfattelse af rumlighed i afbildninger, dermed også skulptur. Som han konkluderer: "billeder i middelalderen er bundet i fladen og i fladhed".³ At der kan tænkes en anden virkelighedsopfattelse end den han hylder, når det gælder afbildninger, er det, der må undersøges, ikke hvorledes de eventuelt to (middelalderens og renæssancens), men sikkert flere, deriblandt blandformer, modstilles eller stilles i en fiktiv konflikt. Det logiske må være at illusionisme lige så vel kan fremkomme på en billedflade ud fra synsmæssige overvejelser i relation til perspektivet, som fra andre. Og at det, naturligvis, er vor evne til at tolke afbildninger (i vor perception) og bestemme denne tolknings erkendelsesteoretiske grundlag i vor forstand, der er interessant, ikke om vi synsoplever afstande eller former på en bestemt måde i vor naturlige perception. Ellers ville det jo aldrig have været muligt at fremstille eller tolke illusionisme i abstrakte billedrum i moderne tid eller i middelalderlige. Teoretisk er problemstillingen langt ældre. Et eksempel kunne være

¹ibid. 16.

²ibid., 12.

³ibid., 12.

Leonardos refleksioner over de "bjerge" og andet, der er "afbildet" i en stump rådent murværk.¹

I *Word and Image* opfatter Bryson perspektivet som et "divided sign", der kan gøre vold på billedet ved at dele det i to: Det diskursive og det figurlige som han benævner Masaccios måde at male personer på.²

Derpå følger en redegørelse for det figurlige som han markerer ikke har noget at gøre med det ikonografiske. Man må snarere beskrive det som det faktum at en stils levetid ikke nødvendigvis er sammenfaldende med et motiv. En periodes stil er af en anden kategori end motivernes art og karakter. Bryson opfatter dette som en logisk umulighed. Det er givetvis diskutabelt. Og er blevet det. Man må nøjes med, indtil videre, at sige, at det ikke er ligetil at udskille det formelle fra det indholdsmæssige, men dermed er vi vel blot tilbage i en gammel og velkendt diskussion, der, uanset vigtige bidrag til dens afklaring, ikke har undergået et afgørende paradigmeskift siden århundredskiftet. Det vigtige hermed er dog at det er muligt at analysere hver del for sig, med relevante resultater.³

Hans fokus på perspektivet gør, at han betragter det som en "gave" til Europa på samme niveau som Newton og Einstein.⁴

I denne sammenhæng analyseres sammenhængen mellem form og indhold i Piero della Francescas "Piskningen". Men den måde han fortolker billedet på er problematisk, for man kan ikke sikkert afgøre på hvilken måde den religiøse og den profane del af billedet skal fortolkes i relation til formen (perspektivet).⁵

¹idem.

²Leonardo da Vinci op. cit. (s 33, n 5), vol. I (508), 311.

³*Word and Image*, 13.

⁴Når f. eks. Heinrich Wölfflin analyserer stilen (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915) gør han ikke denne til sit eneste analysefelt. Han fokuserer her på forskellen mellem renaissance og barok for at karakterisere de supra-individuelle træk i en bestemt periodes stil. Dette fæstner han på 5 begrebspar (der iøvrigt, sprogligt, fremtræder som logiske modsætninger).

⁵*Word and Image*, 18.

Brysons konklusion er at den narrative cyclus mere eller mindre ophører med Piero, fordi perspektivet repræsenterer realismen i enkeltbilledet i forhold til de narrative cyclus. Dette synspunkt kan diskuteres, men vi står tilbage med det problem der hedder, at rumkonstruktionen i den narrative cyclus kan have en ligeså høj grad af autonomi, som i et billede med perspektiv. Vi har ikke nogen garanti for at det er perspektivet, der nedlægger den narrative cyclus. Tavlemaleriet opstår i senmiddelalderen, men dettes opståen kan også fortolkes på andre måder i teknisk eller sociologisk kontekst samt i forhold til et ændret gudsbegreb. Og den narrative cyclus ophører heller ikke med perspektivets opdagelse, men det er sandt den ændrer karakter. Det gør den på lige fod med alle andre billeder, fordi det nu er perspektivet, der er den eneste rumkonstruktion.

I *Tradition and Desire* relaterer Bryson denne konfrontation mellem billedfladen og (billed)rumligheden til den visuelle perception, som "sådan". I *Tradition and Desire* opfattes billedet som et tegn mellem syn og virkelighed, som han eksemplificerer med "Leonardos model".¹ Bryson argumenterer at øjet ikke fungerer som et camera obscura. Jo, det må man faktisk sige det gør, og det mente Leonardo formentlig også. Men det billede, der er inde i vort øje af det sete er netop ikke det billede vi ser – det vi ser er uden for øjet. Og Leonardo lod ikke perspektivet være definitivt styrende for sine refleksioner over synsperceptionen.

Men det er interessant – stadigvæk – at billeddannelsen i øjet og en perspektivkonstruktion har mange geometriske lighedspunkter. Og er det så derfor et perspektiv fungerer godt? Spørgsmålet er stadig et godt spørgsmål – men grundlæggende ubesvaret.

I Brysons fortolkning af Davids "Horatiernes Ed" fremhæves dybdens kamp med frisen. I overgangen mellem middelalder og renæssance fremhæves kampen mellem rummet og det narrative og i tilfældet Piero della Francesca er perspektivet en fissur mellem diskursivitet og billede.

Kamp-metaforen i de tre udredninger er påfaldende. Og det er fuldstændig rigtigt at der i "Horatiernes Ed" både er en reference til

¹ *Tradition and Desire*, 68ff.

en frise fra en antik sarkofag el. lign. samt et perspektiv. Altså, som han siger to retninger: En tværgående og en i dybden gående, men dybden blokeres i billedet af væggen. Det kan undre at han sammenligner med en vedute. Det første er korrekt, men i "Horatiernes Ed" er rummet smalt og lukket – i veduten dybt næsten uendeligt.

Det, der således er påfaldende, i de teksteksempler der er valgt, er polariseringen. Han opfinder uoverstigelige paradokser hele vejen – uløselige problemstillinger – muligvis i den ene hensigt at nedlægge tesen om the Essential Copy, som han selv har formuleret.

Metodisk er polariseringen velkendt – f. eks. fra Wölfflin, den evolutionistiske tanke finder vi hos Burckhardt, formalismene fra Morelli eller Berenson.

Hvad er så det nye ? Hans ræsonnementer er systemtænkning omkring fortolkningerne. Men det er vanskeligt at hævde at den frembringer ny viden. Og kan kunsthistorikeren så stole på hans ræsonnement som et solidt teoretisk ståsted ? Efter min bedste opfattelse ligger der stadig et teoretisk potentiale i århundredskiftets kunsthistorie, der næppe er opbrugt. Og problemstillingen var dengang også i vidt omfang det samme som nu: et ønske om at kunne præcisere de bærende led i en historisk udvikling – og først og fremmest at sætte skel mellem det at prøve at forstå historien og at forholde sig digterisk til den.