

Lars-Olof Åhlberg

NORMAN BRYSON OCH "THE NEW ART HISTORY"

En kritisk presentation¹

Den brittiske litteratur- och konstteoretikern Norman Bryson har bildat skola. Hans inflytande på teoretiskt intresserade konsthistoriker i den anglosaxiska världen är betydande. Inte minst de konsthistoriker och konstteoretiker som bekänner sig till "the new art history" har tagit starka intryck av Brysons uppfattning av konstvetenskapen och konsthistorien.

Jag skall därför först presentera och diskutera "the new art history" som den framställs i några programmatiska bidrag i antologin *The New Art History* (1986). I det andra avsnittet diskuterar jag några principiella frågeställningar och problem förknippade med "the social history of art", en uppfattning om konsthistorieskrivningens mål och metoder som är lierad med eller rentav utgör en integrerad del av det som går under beteckningen "the new art history". I det avslutande avsnittet skall jag diskutera Brysons approach till konsthistoria och konstteori.

The new art history

Termen "the new art history", myntades vid en konferens 1982 vid Middlesex Polytechnic, organiserad av tidskriften *Block* som blivit ett språkrör för denna nya approach till konsthistorien och konsthistorieskrivningen. Det faktum att "the new art history" på sätt och vis uppkom och etablerades vid ett tekniskt

¹ Denna uppsats är en reviderad version av mitt föredrag "Norman Bryson och 'the new art history'" på vintermötet vid institutionen för estetik den 1 mars 1991.

universitet saknar inte betydelse i sammanhanget. I Storbritannien har radikala och anti-establishment approacher och teorier sedan 70-talet haft sin institutionella bas huvudsakligen vid olika humanistiska institutioner på vissa tekniska högskolor. Inte minst inom litteraturteorin har radikala metodologier, eller kanske rättare metodologier och teorier som uppfattats som omstörtande och provocerande, florerat vid institutionerna för "English Studies". Det är fråga om metoder, metodologier och teorier som semiotik, strukturalism, post-strukturalism blandade med ett eller flera kryddmått marxism. Denna synkretism har kallats "/The/ 'Triple Alliance' of Marxism, linguistics and psychoanalysis"² och dominerar många av bidragen till den litteraturteoretiska serien "New Accents". Som exempel kan Catherine Belseys *Critical Practice* (1980) och Tony Bennetts *Formalism and Marxism* (1979) nämnas. Även i några arbeten av Terry Eagleton möter men en liknande kombination av althusseriansk marxism och saussuresk språk teori.³

Nu har radikaliseringsvågen också nått konsthistorien. Uttrycket "the new art history" signalerar, som utgivarna av *The New Art History* framhåller, "the impact of feminist, marxist, structuralist, psychoanalytic, and socio-political ideas on a discipline notorious for its conservative taste in art and its orthodoxy in research".⁴

Många olika ting ryms under paraplyet "the new art history", men det finns dock två utmärkande drag i denna nya konsthistoria, nämligen "the interest in the social aspects of art and the stress on theory".⁵ "The new art history" är således mångfacetterad och långt ifrån enhetlig ifråga om intressen och metoder. Däremot är det inte svårt att se vad de nya konsthistorikerna vänder sig emot och vad de tar avstånd ifrån:

In discrediting the old art history, words like connoisseurship, quality, style and genius have become taboo, utterable by the new art historians only with scorn or mirth. Such terms, they assert, serve only to obscure a whole (old) world of assumptions about what art is. The presence of the new art history is signalled by a different set of words - ideology, patriarchy,

² D.Forgacs, "Marxist Literary Theories", i A. Jefferson & D.Robey (eds), *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, 2nd. ed., London:Batsford 1986, s.199.

³ Se T.Eagleton, *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*, London:New Left Books 1976.

⁴ A.L.Rees & Frances Borzello, "Introduction", i A.L.Rees & F.Borzello (eds), *The New Art History*, London:Camden Press 1986, s.2.

⁵ *Ibid.*, s.8.

class, methodology, and other terms which betray their origins in the social sciences.⁶

Stilanalys, ikonologi och biografisk konstforskning är sådant de nya konsthistorikerna främst vänder sig emot. Avståndstagandet från "ortodoxa" metoder och forskningsintressen måste ses i sin specifika brittiska kontext.

Konsthistoria och konstvetenskap etablerade sig som akademiska discipliner främst tack vare konstteoretiker och konstforskare som Erwin Panowsky och Ernst Gombrich. Gombrich framstår för de flesta av dessa nya konsthistoriker - liksom för Bryson - som symbolen för en tradition. Konsthistoria som akademisk disciplin är relativt ung i Storbritannien - i synnerhet i jämförelse med det tyska språkområdet - den etablerades vid universiteten först på 1930-talet och under perioden efter andra världskriget var the Courtauld Institute of Art, som leddes från 1947 till 1974 av den framstående konsthistorikern och sovjetiske spionen sir Anthony Blunt, och the Warburg Institute under Gombrichs ledning (1959-1976) ledande på området.

Trots kritiken mot Gombrich och hans syn på konstvetenskap och konsthistoria förhåller sig "the new art historians" ingalunda helt avvisande till honom. Det är främst konsthistorikerna och konstforskarna i generationen efter Gombrich som står i skottgluggen. Det medvetet teoretiska perspektivet hör enligt "the new art historians" till Gombrichs förtjänster. I artikeln "How Revolutionary is the New Art History?" skriver Stephen Bann följande om Gombrich:

/C/learly no one has even approached his stature both as a popular mentor and as an inexhaustibly fertile source of new readings and new interpretations of the most diverse materials. But it is to be regretted that Gombrich's plurality of concerns has not been passed on, with the occasional and rare exception such as Michael Baxandall, to his successors in the next generation. Indeed British art historians of the middle generation have conspicuously failed to recognize that the greatest compliment to be paid to Gombrich would be to treat his theories with the seriousness which they deserve, and to examine their ideological and philosophical basis.⁷

Som jag framhållit vill "the new art historians" inte bara förnya konsthistorie-skrivningen och konstforskningen, de vill radikalt förändra den och utvidga dess domäner. Något av en integrerad "cultural studies" dominerad av radikal teori (strukturmarxism, dekonstruktion, etc) är för många det hägrande målet.

⁶ Ibid., s.4.

⁷ S.Bann, "How Revolutionary is the New Art History?", *The New Art History*, s.22.

Utifrån detta ideal framstår Gombrich som ytterst konservativ eftersom han anser att konsthistoriens objekt är relativt stabilt och eftersom han varken är villig att acceptera den metodsynkretism "the new art historians" förespråkar eller att dela deras radikala politiska engagemang. Inte blir det bättre av att Gombrich är en varm anhängare av sin landsman Karl Poppers filosofi, eftersom Popper alltsedan publikationen av *The Open Society and Its Enemies* (1945), med dess skarpa kritik av Marx, varit ett rött skynke för den intellektuella vänstern.

Vilka är då de konstruktiva och "positiva" elementen i "the new art historians" program? Vad innebär deras attityd till traditionell (positivistisk) konstvetenskap rent konkret? Det är tydligt att de vill åstadkomma fundamentala förändringar av konsthistorien både ifråga om studieområde och metoder. Det är dock inte bara fråga om att införa nya metoder i konstforskningen och att tillämpa dem på konsthistoriens studieobjekt. En verkligt ny och radikal konstvetenskap måste ifrågasätta den traditionella konstvetenskapens objekt, konsthistoriens kanon av konstverk:

Any adequate critique of art history must, however, entail a critique of the canon or paradigm of art which it constitutes or articulates, and therefore of the repertoire of legitimate objects with which art histories have engaged.

/---/

The introduction of new methods - certain kinds of marxism, semiotics, or discourse theory - is /.../ no measure of whether a radical shift has in fact taken place.⁸

Om en radikal utvidgning av konstvetenskapens fält är en viktig angelägenhet för "the new art historians", så är ifrågasättandet eller rentav förkastandet av konstbegreppet ett annat. En riktning inom "the new art history", som låtit sig inspireras av dekonstruktivism och andra poststrukturalistiska teorier och approacher, uppfattar konsten "as one of the major fictions in the grand fiction of western metaphysics".⁹ Som om detta inte vore nog lastas den metafysiska traditionen också för att ha formulerat ett annat fiktivt begrepp, nämligen begreppet verklighet.¹⁰ Detta är förstås en extrem inställning som inte delas av alla som räknar sig som "new art historians".

Flera av författarna i *The New Art History* hävdar dock att konstbegreppet är ett ideologiskt begrepp eller åtminstone ett ideologiskt belastat begrepp. Konstbegreppets ideologiska ursprung och funktion manifesterar sig på olika

⁸ J.Tagg, "Art History and Difference", *The New Art History*, s.166-7.

⁹ A.L.Rees & F.Borzello, "Introduction", *The New Art History*, s.8.

¹⁰ Ibid.

sätt. Att använda konstbegreppet som en beteckning på vissa typer av objekt innebär t.ex. enligt Tom Gretton att man endast förstärker "the hegemonic power of the social formation it names".¹¹ I klartext torde detta betyda att eftersom det moderna konstbegreppet uppkommit i ett samhälle präglad av arbetsdelning och alienation måste användningen av konstbegreppet med nödvändighet medföra att man bidrar till att förstärka och cementera ett sådant samhälle, dvs. det kapitalistiska samhället. Författaren anför inga argument för denna i mitt tycke egendomliga tes. Det är en sak att konsten blivit en egen autonom sfär på grund av den kapitalistiska utvecklingen i Europa, en annan att hävda att *användningen* av termen "konst" förstärker och cementerar de rådande förhållandena. I konsekvensens namn borde författaren anse att även Marx, bara genom att tala om arbetsdelning, utsugning, alienation osv., därigenom också accepterar och förstärker dessa fenomen. I stället för att ge argument för sin tes, fortsätter Gretton sin utläggning av konstens ideologiska karaktär. Han hävdar att:

The ideological power of art derives from its mystification of the process of making, the granting of special status to art making. This entails a concentration, in discourses on art, including historical discourses, on making, production, creativity. The belief that art is the only properly autonomous and self-determining mode of production accounts for the tendency in art historical literature to explain and validate the quality of paintings and so forth by reference to intention, and to regard the significance of a particular object as a function of the way it reflects preconceptions, innovations, or state of mind of its maker.¹²

Jag vet inte hur många de traditionella konsthistoriker och konstforskare är som anser att konstskapandet är den *enda* verkligt självdeterminerande och autonoma produktionsformen. Man kan naturligtvis också fråga sig vad "självdeterminerande" och "autonom" betyder i detta sammanhang. Några entusiaster har kanske uttryckt åsikter, som kan beskrivas i dessa termer, men som en beskrivning av traditionell konsthistoria är denna diagnos rent nonsens. Det hade varit på sin plats med exempel på representativa uttalanden från ledande konstforskare.

Att anlägga ett historiskt och socialt perspektiv på konstskapandet är enligt Gretton, som själv arbetar vid "History of Art Department" i London, ingen lösning. Även om det enligt hans mening är ett nödvändigt korrektiv att visa att produktionen av konstverk är determinerad på samma sätt som produktio-

¹¹ T.Gretton, "New Lamps for Old", *The New Art History*, s.68.

¹² Ibid.

nen av tvättmaskiner, är en sådan insikt inte tillräcklig för att avmystifiera konsten. Skälet är att även den sociala konsthistorien hittills utgått från ett traditionellt konstbegrepp och accepterat en given kanon av konstverk.¹³

Övertygelsen som inspirerar dessa utläggningar är att konstbegreppet liksom de metoder som används inom traditionell konstavvetenskap är präglade av en individualistisk, borgerlig verklighetsuppfattning.

Konstens sociala historia

"The new art historians" är ingen monolitisk grupp. Dess medlemmar har olika inriktning och forskningsinressen. Som jag påpekade i inledningen är dock intresset för konstens sociala historia och det teoretiska intresset gemensamt för dem.

Konstens sociala historia är inte något nytt forskningsområde. Det räcker att hänvisa till Arnold Hausers *The Social History of Art* (1951), ett arbete som trots sina teoretiska brister och sin ålder fortfarande är läsvärt. Hausers arbete aktualiserar ett problem som alla konstsociologer och alla socialt inriktade konsthistoriker konfronteras med, nämligen förhållandet mellan konsten och samhället. En av svårigheterna är att någorlunda exakt och tillfredställande bestämma funktionella och kausala samband mellan "samhället" och konsten. Problemet har både en begreppslig och en empirisk aspekt, båda av stor komplexitet.

Hos Hauser finner man en långtgående reduktionism, som i bästa fall är harmlös, i värsta fall komisk. Eftersom reduktionismen, liksom vaga generaliseringar och analogier är en ständig frestelse för sociologiskt och socialt inriktad konstforskning skall jag ge ett exempel från Hauser. Avsnittet om impressionismen börjar så här:

The frontiers between naturalism and impressionism are fluid; it is impossible to make a clear-cut historical or conceptual distinction between them. The smoothness of the stylistic change corresponds to the continuity of the simultaneous economic development and the stability of social conditions.¹⁴

Hauser påstår att det finns en inte närmare specificerad "korrespondans" mellan stilistiska förändringar och ekonomiskt-social utveckling; dessutom skall den ekonomiska utvecklingen determinera den kulturella. "The new social history of art" är enligt en av dess företrädare, Paul Overy, metodiskt mera sofistikerad.

¹³ Ibid.

¹⁴ A. Hauser, *The Social History of Art 4: Naturalism, Impressionism, The Film Age*, London: Routledge & Kegan Paul 1962, s.156-7.

kerad än Hausers och honom närstående marxisters sociala konsthistoria. Skälet till detta är enligt Overy att "/t/he new social history of art /.../ has absorbed, or at least taken note of, structuralism and semiotics at a theoretical level, and of feminism at a pragmatic level".¹⁵ Den första delen av denna beskrivning stämmer i större eller mindre utsträckning in på några av de ledande företrädarna för en socialt inriktad "ny" konsthistoria. Jag tänker här på T.J. Clark, Albert Boime och i viss mån också på Bryson. För alla tre är ett socialt och historiskt perspektiv på konsten väsentligt, inte bara i den meningen att den historiska kontexten är viktig för förståelsen av gångna tiders konst. Konstverket kan inte uppfattas som ett autonomt estetiskt objekt, isolerat från sitt historiska och kulturella sammanhang, det är helt och hållet genomsyrat av en social och politisk praxis som konstforskaren har att klarlägga. Det är säkerligen ingen tillfällighet att Clark, Boime och Bryson har specialiserat sig på franskt 1800-tal, ett tacksamt ämne för en socialt inriktad konsthistoria inte minst för att konstnärsrollen genomgår en radikal och varaktig förändring under denna tid.

Jag skall här beröra några principiella resonemang hos Clark och Boime för att sedan kommentera Brysons åsikter. Min utgångspunkt är de inledande metodiska reflektionerna i Clarks arbete *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (1973) och Boimes *Art in an Age of Revolution 1750-1800. A Social History of Modern Art, vol. 1* (1987).

Clark menar att det är lättare att säga vilka metoder och approacher en socialt inriktad konsthistoria skall undvika än att entydigt ange vilka metoder man bör använda. Följande ting är enligt Clark tabu för en modern "social historian of art": För det första skall konstverk inte uppfattas som återspeglings av ideologier, sociala relationer etc. För det andra skall den historiska kontexten inte uppfattas enbart som en kuliss som någonting som är "essentially absent from the work of art and its production".¹⁶ För det tredje bör man inte utgå från att konstnärens

point of reference as a social being is, *a priori*, the artistic community. On this view, history is transmitted to the artist by some fixed route, through some invariable system of mediations: the artist responds to the values and ideas of the artistic community /.../ which in turn are altered by changes in the general values and ideas of society, which in turn are determined by historical conditions.¹⁷

¹⁵ P.Overy, "The New Art History and Art Criticism", *The New Art History*, s.136.

¹⁶ T.J.Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London:Thames & Hudson 1973, s.10.

¹⁷ *Ibid.*

En sådan faktoranalys är enligt Clark förkastlig, antagligen eftersom det sociala och historiska framstår som något yttre i förhållande till konstnären och hans verk. Slutligen vill Clark undvika det han kallar intuitiva analogier mellan form och innehåll, något som förekommer ymnigt i både marxistisk och icke-marxistisk social konsthistoria. Man kan enligt Clark t.ex. inte hävda att Courbets *L'Enterrement à Ornans* är ett uttryck för målarens demokratiska hållning därför att den saknar en fast komposition eller att den fragmentariska kompositionen i några av Manets verk är en visuell motsvarighet till alienationen i industrisamhället.¹⁸

Om nu "the social history of art" inte bör nöja sig med att skildra politiska och sociala institutioner och den artistiska miljö i vilken konstverk tillkommit och inte heller får uppfatta konsten som ett mer eller mindre direkt uttryck (avspeglning) av samhällsförhållandena eller som stående i homologa relationer till samhället, kan man fråga sig hur social konsthistoria överhuvud skall bedrivas. Clark ger följande svar:

What I want to explain are the connecting links between artistic form, the available systems of visual representation, the current theories of art, other ideologies, social classes, and more general historical structures and processes.

/---/

If the social history of art has a specific field of study, it is exactly this - the processes of conversion and relation, which so much art history takes for granted. I want to discover what concrete transactions are hidden behind the mechanical image of "reflection", to know *how* "background" becomes "foreground"; instead of analogy between form and content, to discover the network of real, complex relations between the two. These mediations are themselves historically formed and altered; in the case of each artist, each work of art, they are historically specific.¹⁹

Clark betonar vidare att varje empirisk social konsthistoria, som intresserar sig för t.ex. mecenatssystemet, försäljningssiffror, dagskritikens roll och den offentliga meningens betydelse för konstproduktionen under mitten av 1800-talet inte kan undvika de teoretiskt brännande frågorna om konstens autonomi och konstens förhållande till samhället: "The study of patronage and sales in the nineteenth century cannot even be conducted without some general theory - admitted or repressed - of the structure of a capitalist economy".²⁰ Jag tror det

¹⁸ Ibid., s.10-11.

¹⁹ Ibid., s.12.

²⁰ Ibid., s.11.

ligger en del i detta. Det går inte att göra ett relevant urval av fakta och omständigheter utan att ha en problemställning och utan att medvetet eller omedvetet utgå från teoretiska antaganden. Empirisk konstforskning är blind utan teori och teorin är tom utan empirisk förankring och applikation. Att ett studium av 1800-talets konstliv förutsätter en teori om "the structure of a capitalist economy", som Clark hävdar, förefaller mig däremot mera tveksamt.

Albert Boime företräder en liknade grundkonception som Clark. Hans syfte är att framställa konstnären som "inseparable from the historical context".²¹ En social konsthistoria innebär enligt Boime "a distinct leap in art history studies by moving beyond stylistic divisions and viewing development in terms of major historical epochs".²²

Konsten är varken tidlös eller universell, hävdar han. Man kan inte heller tala om konstens autonoma och interna utveckling ("autonomous internal development").²³ Konsten måste förstås som ett ideologiskt fenomen. Ideologier definierar han som:

modes of understanding and interpretation (religious or philosophical) of the world plus a certain amount of illusion we call "culture", a process of production of ideas, a source of ideologically motivated actions and activities. Creative activity is one form of this cultural production: it signifies "spiritual" creations (including social time and space) and the actual making of things.²⁴

Begrepp som förståelse, tolkning, kultur, illusion och ideologi är långt mer kontroversiella och komplicerade än Boimes citat ger vid handen. Enligt min mening kan man inte förutsätta att dessa begrepp har en entydig innebörd som läsaren omedelbart förstår. Det är uppenbart att Boime i den citerade passagen vill klargöra innebörden hos begreppet ideologi, eller åtminstone sin användning av ideologibegreppet. Detta har han knappast lyckats med, eftersom det dunkla definieras med hjälp av ännu dunklare begrepp. Boimes beskrivning av ideologibegreppet låter kanske bra i någras öron, men är i själva verket ett exempel på semantisk inflation.

²¹ A.Boime, *Art in an Age of Revolution 1750-1800*, (A Social History of Modern Art, vol.1), Chicago: Univ. of Chicago Press 1987, xix.

²² *Ibid.*, xx.

²³ *Ibid.*, xix. Boimes åsikt är ett echo av Marx' uttalande i *Die deutsche Ideologie*: "Es gibt keine Geschichte der Politik, des Rechts, der Wissenschaft etc., der Kunst, der Religion etc." (Karl Marx & Friedrich Engels, *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, 1, Berlin:Dietz 1978, s.276).

²⁴ A.Boime, *Art in an Age of Revolution 1750-1800*, xxii.

Boime är tydligare ifråga om konstens natur och funktion: "Artistic production is comprised within the general economic structure of society and serves to disguise and vindicate the society's basic character".²⁵ Det första påståendet i den citerade meningen är sant, men trivialt, det andra antingen obegripligt eller falskt.

Om Boimes påstående att konstens funktion är att dölja och samtidigt rättfärdiga samhällets fundamentala karaktär vore korrekt, skulle studiet av bildkonsten uteslutande vara ett studium av symptom på olika samhällstillstånd. Jag vill givetvis inte förneka att det finns konstverk som har den funktion som Boime allmänt tillskriver *all* konst, nämligen att dölja och rättfärdiga samhällets grundläggande struktur och funktionssätt. Den socialistiska realismen liksom annan politisk propagandakonst har säkerligen haft en sådan funktion, men som en generell tes som uttalar sig om *all* konst är den absurd.

Boime har således en deciderad uppfattning om vad konstens funktion är och även om han avstår från att ge en allmän konstdefinition - vilket nog är tur - accepterar han "the structuralist notion that visual art /.../ is essentially a language of signs that transmits ideas. These are ideas about reality held concurrently in the larger social realm which shaped the artist's particular world."²⁶ Återigen formulerar Boime en generell tes som är så vag ("ideas about reality held concurrently in the larger social realm") att den antingen är intetsägande eller falsk, beroende på hur man tolkar den.

När Matisse målade stilleben på 1910-talet ägnade sig Braque och Picasso åt kubistiska experiment och Duchamp ställde ut sina ready-mades. Vilka gemensamma idéer om verkligheten uttrycker dessa konstnärer?

Om Boimes sociala konsthistoria enbart skulle bygga på denna ytterst bräckliga begreppsliga grund skulle hans sociala konsthistoria sakna intresse. Så är emellertid inte fallet. Liksom hos Clark, spelar de allmänna idéerna om konstens natur och funktion som framförs i inledningen till deras arbeten ingen framträdande roll i de konkreta, empiriska analyserna av konstens sociala och historiska dimension. Det råder m.a.o. en påtaglig obalans mellan deras teoretiska uttalanden och de empiriska analyserna.

Brysons synkretism

Metodologiska och teoretiska frågor är på sätt och vis av sekundärt intresse för Clark och Boime. Diskussionen av dessa frågor utgör en upptakt till de konkreta historiska analyserna. Hos Bryson står däremot teori och metod i

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., xxi.

centrum. Hans perspektiv är uttalat teoretiskt och *Vision and Painting* ett konstteoretiskt verk. Första meningen i Brysons arbete anger tonen: "It is a sad fact: art history lags behind the study of the other arts".²⁷ Han efterlyser en "radical re-examination of the methods art history uses - the tacit assumptions that guide the normal activity of the art historian".²⁸ Frågor som "Vad är måleri?", "Hur förhåller sig måleriet till makten och traditionen?", "Hur förhåller sig måleriet till perceptionen?" bör återigen komma på dagordningen. Gombrichs uppfattning att en målning är, som Bryson uttrycker det, "a record of perception" är ofullständig; den undertrycker "the social character of the image, and its reality as *sign*", hävdar han.²⁹ Gombrichs utgångspunkter omöjliggör en verkligt historisk konsthistorisk forskning eftersom han enligt Bryson förutsätter att "the viewer is as changelless as the anatomy of vision".³⁰

Den naturliga attityden eller inställningen ("the natural attitude") dominerar enligt Bryson både konstskapandet och konsthistorisk beskrivning. Den naturliga inställningen förutsätter att det finns en av subjektet oberoende objektiv värld, som konstnären eftersträvar att efterbilda så troget som möjligt. Konst-historikern försöker sedan beskriva och analysera olika tillvägagångssätt som konstnärer under olika epoker använt sig av för att försöka åstadkomma "the essential copy". En komponent i "the natural attitude" är vidare "the absence of the dimension of history", vilket enligt Bryson implicerar möjligheten att avgöra i vilken utsträckning ett konstverk motsvarar verkligheten, i vilken mån det är en trogen bild av verkligheten.³¹

De bästa argumenten mot den naturliga attityden har formulerats inom kunskapsociologin, hävdar Bryson. Han formulerar följande teser:

1. Den verklighet som människan upplever är alltid historiskt producerad.
2. Det finns ingen transcendent och naturligt given verklighet.
3. Bilder är inte representationer av en given verklighet, utan snarare artikulationer av verkligheten som den ter sig för en given visuell gemenskap ("visual community").
4. Begreppet realism refererar inte till en absolut konception av verkligheten ("absolute conception of reality") eftersom verkligheten är underkastad förändring och varierar från kultur till kultur.

²⁷ N. Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, London: Macmillan 1983, xi.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., xii.

³⁰ Ibid., xiii.

³¹ Ibid., kap. 1.

5. Realism består av överensstämmelse mellan en representation och det som ett givet samhälle betraktar som sin verklighet.³²

Verkligheten är kulturellt producerad, vilket för Bryson innebär att den är historiskt föränderlig och att det inte kan finnas något obetingat mått eller kriterium på verklighet mot vilket en given representation kan mätas: "Cultural production and reproduction concern not only the shifting cosmetic surface, but the underlying foundation which any given society proposes and assumes as its Reality".³³

Brysons teser uttrycker en form av relativism. Det är dock svårt att få grepp om Brysons relativism eftersom hans teser lider av fundamentala oklarheter. Dessutom ger han inga som helst argument för dem. Relativismen är ett problemkomplex som diskuteras flitigt inom främst vetenskapsteori, kunskaps-teori, moralfilosofi, estetik, antropologi och sociologi. Bryson är antingen o-medveten om denna diskussion eller anser att han inte behöver ta ställning till den kvalificerade debatt om olika former av relativism som pågår sedan länge.³⁴

Det är inte möjligt att här diskutera Brysons relativism, än mindre relativismens problem. Låt mig bara konstatera att det som eventuellt är riktigt i Brysons relativistiska teser är förenligt med Gombrichs uppfattning att konstnären alltid skapar sina bilder inom ramen för en tradition som tillhandahåller visuella schemata, som visserligen kan modifieras och bytas ut men som är av avgörande betydelse för konstnärens återgivning av verkligheten.

Den naturliga attityden har dominerat konstproduktionen och konsthistorie-skrivningen påstår Bryson. Dessvärre ger han ytterst få belägg för att konsthistoriker överlag verkligen utgår från denna s.k. naturliga attityd. Ett av de få citat som belägger denna inställning är ett citat från Plinius d.ä. och hans redogörelse för tävlingen mellan Zeuxis och Parrhasios i konsten att åstadkomma en så verklighetstrogen illusion som möjligt.

Den realistiska bilden tycks för Bryson framstå som paradigmet för allt bildskapande. "The realist image", säger han, "disguises or conceals its status as a site of production"³⁵; detta i sin tur inbjuder oss att se den konstnärliga bilden

³² Ibid., s.13.

³³ Ibid., s.5.

³⁴ Följande antologier ger en god inblick i debatten om relativismen: Bryan R. Wilson (ed), *Rationality*, Oxford:Blackwell 1970, Martin Hollis & Steven Lukes (eds), *Rationality and Relativism*, Oxford:Blackwell 1982, Jack W. Meiland & Michael Krausz (eds), *Relativism. Cognitive and Moral*, Notre Dame, Ind.:Univ. of Notre Dame Press 1982.

³⁵ N.Bryson, s.55.

som en mer eller mindre oförfalskad version av verkligheten, som ett fönster mot verkligheten. Något liknande inträffar enligt Bryson när vi läser en realistisk roman, "we quickly lose the sense that we still possess when reading, for example, poetry, of the work of signification as a process occurring *within* the text; signification seems to enter the text from an 'outside', an outer reality which the text passively mirrors".³⁶

Bryson hävdar att Gombrich i sin analys av Constables *Wivenhoe Park* förutsätter att denna målning återspeglar verkligheten på samma sätt som en realistisk roman. Vad Gombrich beträffar är Brysons påstående inte korrekt. Även beskrivningen av vad som händer vid läsningen av en realistisk roman är oacceptabel. Det berättas att Balzac på sin dödsbädd kallade på Horace Bianchon, läkaren i *La Comedie humaine*. Vad Balzac än må ha sagt om förhållandet mellan sina romaner och det franska samhället var han mycket medveten om att han skapade fiktiva berättelser som ingalunda var några "avspeglings" av verkligheten. Detta är vi som läsare också medvetna om. Vår läsning av fiktionsprosa styrs av estetiska konventioner, som bl.a. gör att vi uppfattar en skönlitterär text som fiktiv.

Bryson hävdar att räddningen från en naiv konsthistoria, fången i den naturliga attityden och offer för ett ohistoriskt betraktelsesätt står att finna i strukturalistisk metodologi.³⁷ Jag tror inte att strukturalismen kan rädda oss från någonting alls, men ytterst måste varje metodologi på de estetiska vetenskapernas område visa sin fruktbarhet i empirisk forskning och konkreta analyser. Att leta efter en metodologi som *garanterar* intressanta och fruktbara resultat är enligt min mening missriktat.

I den mån en metodologi och konstteori inte accepterar praktiken som kriterium på fruktbarhet, kan vi tala om teoreticism, en term jag lånat från Althusser. Teoreticism är naturligtvis ett intellektuellt skällsord på samma sätt som psykologism och sociologism är det. Jag kan emellertid inte frigöra mig från intrycket att Bryson i likhet med andra "new art historians" fallit offer just för teoreticism. Om man jämför Brysons *Vision and Painting* med Michael Baxandalls *Patterns of Intention*³⁸ får man en god illustration av skillnaden mellan teoreticism och teori på konstteorins område.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., s.67.

³⁸ M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven:Yale Univ. Press 1985.