

Kjell S. Johannessen

BILLEDFORSTÅESENS KOMPLEKSITET

Bilder kan utforskes på så mange måter. Og man kan med utbytte anvende mange forskjellige slags tilnæringsmåter. Det finnes imidlertid et prinsipielt skille mellom de ulike slags angrepsvinkler. Det går mellom de erfaringsbaserte og de begrepsanalytiske fremgangsmåtene. Enkeltvitenskapene tar for seg ulike erfaringsmessige aspekter ved vårt forhold til bilder mens man i filosofien i hovedsak må begrense seg til å arbeide med den begrepsmessige siden av saken. Å si at filosofien i *hovedsak* benytter seg av en begrepsanalytisk metode, er likevel forenlig med det faktum at man også finner visse metafysisk-spekulative innslag i den filosofiske billedanalysen. Ikke desto mindre er det karakteristisk for de filosofiske arbeidsmåtene at man retter sin oppmerksomhet mot den slags forhold i vår billedforståelse som antas å gjelde med en eller annen form for nødvendighet. Å bestride resultatet av en filosofisk begrepsanalyse skal følgelig medføre en eller annen slags *begrepsmessig* floke, ideelt sett. Det ideelle innslaget ligger i den antagelse at analysen i det minste er *partiell* treffende. Det er også dette forholdet som gjør det berettiget å si at den filosofiske arbeidsmåten har en *apriorisk* karakter. Dens siktemål er å avdekke forhold som er så grunnleggende og så selvfølgelig at de blir tatt for gitt i de erfaringsmessige tilnæringsmåtene. Slike grunnleggende forhold må følgelig ha karakter av forskjellige slags *rammebetingelser* for både frembringelse og forståelse av bilder. Rammebetingelser av dette slaget må derfor kunne tilskrives en viss *erfaringsuavhengig* gyldighet. Og det å undersøke dem blir således en iallfall delvis erfaringsuavhengig virksomhet. Samtidig blir den en undersøkelse av rammevilkårene for de erfaringsbaserte tilnæringsmåtene. På den annen side er selvfølgelig heller ikke de filosofiske analysene uten

rammevilkår. Men de er av et annet slag. De finner vi først og fremst i den *tradisjonstilhørighet* som er underforstått i den konkrete, filosofiske analysen.

Denne arbeidsdelingen kommer vanligvis til uttrykk på følgende måte. Når etnologer, psykologer eller sosialantropologer fra tid til annen setter søkelyset på folks forhold til bilder, så skjer en av to ting: enten tar forskerne det for gitt at folk *vet* hva et bilde er, eller så *fastlegger* de i en normativ definisjon hva man i den foreliggende undersøkelsen skal forstå med uttrykket "bilde". I det første tilfellet forutsettes det da et *uanalysert* begrep om bilder. I det andre tilfellet *utformes* et begrep om bilder som etter forskernes mening er tilpasset den forestående arbeidsoppgaven. Dermed er også filosofenes arbeidsfelt *indirekte* avtegnet. For de må ta for seg de *forutsetningene* som gjøres i de erfaringsmessige tilnærmingsmåtene. De må altså prøve å belyse hva det er folk *vet* når de *vet* hva et bilde er, hvordan man *tilegner* seg denne slags kunnskap og hva slags grenser den har, hvordan den kommer til uttrykk eller anvendes, og hvordan den formidles fra individ til individ og fra generasjon til generasjon. Kort sagt er det selve *begrepet* om et bilde som vil stå i fokus for denne slags undersøkelse. Det gjelder også de tilfeller der forskerne for et bestemt formål *fastlegger* et gitt begrep om bilder. Men det skal jeg avstå fra å forfølge her. For det fører oss langt inn i begrepsteoretiske betraktninger. Og de har sin naturlige plass i vitenskapsfilosofien.

Disse generelle bemerkningene omkring den prinsipielle forskjellen mellom erfaringsvitenskapelig og filosofisk analyse av billedforståelse er foranlediget av den erfaring jeg gjentatte ganger har gjort når jeg har deltatt i tverrfaglige opplegg: De som har lite eller intet kjennskap til filosofisk virksomhet, forsøker gjerne å imøtegå filosofiske analyser eller poenger på rent erfaringsmessig grunnlag. Slike imøtegåelser er vanligvis et uttrykk for en manglende forståelse for den arbeidsdeling som foreligger mellom erfaringsvitenskapene og filosofien. Man tar det for gitt at *alt* uten unntagelse kan utforskes ved hjelp av erfaringsvitenskapelige metoder. Det er simpelthen en feilaktig forutsetning. Jeg tillater meg derfor å minne om at de følgende betraktninger må sees i lys av den omtalte metodeforskjellen. For jeg har ingen intervju-undersøkelser, empiriske generaliseringer eller eksperimentelle resultater å støtte meg til. I stedet vil jeg altså forsøke, med forskjellige slags midler, å avdekke noen sentrale aspekter ved det å være i besittelse av et *begrep* om bilder. Slike begrepsklargjørende forsøk vil selvfølgelig også kunne anta svært forskjellige former. De vil naturlig nok variere i takt med *karakteren* av de almenfilosofiske forutsetninger som inngår i den filosofiske tradisjonen man arbeider utfra. Ståstedet for de følgende betraktninger er den vitenskapsfilosofiske tradisjonen som utgår fra Ludwig Wittgensteins senfilosofi. Men til tross for disse tradisjonsbetingede forskjellene vil det likevel finnes interessante fellestrekk. De vil blant ytre seg på det viset at man omtaler og påviser svakheter ved tidligere

klargjøringsforsøk for så å lansere sitt eget. Det antas da å representere en forbedring av de eksisterende analyse-ansatser. Etter min mening gjelder det også de følgende betraktninger, selv om de ikke fullt ut kan sies å oppfylle de ideale krav til utformingen av en alternativ analyse.

Jeg vil imidlertid begynne med å se litt nærmere på to anvendelser av en modell for begrepsanalyse som har dominert ikke bare billedforskningen, men også den filosofiske tenkning i sin alminnelighet i over to tusen år. Begge eksemplene angår begrepet om et bilde. Det første er hentet fra Platon, det andre fra Amerikas ledende kunstfilosof etter den annen verdenskrig, Monroe C. Beardsley. Det er min hensikt å vise at denne modellen er beheftet med alvorlige svakheter. Hos Beardsley vil det være mulig å påvise hvordan disse vanskelighetene lar seg tilbakeføre til den *meningsteori* som legitimerer anvendelsen av modellen. Det er her de grunnleggende filosofiske problemene ligger. På dette punktet vil jeg gjengi noen av de viktigste innvendingene mot denne meningsteorien. Den rommer blant annet en altfor enkel og ensidig intellektuell oppfatning av hva et begrep er og hva som er innbefattet i dets anvendelse. Neste skritt blir så å skissere konturene av en alternativ oppfatning av begrepets karakter og virkemåte hvor de påviste vanskelighetene er overvunnet. Her er begrepenes nødvendige forankring i adferdsmessige uttrykk et kjernepunkt. Innleggets avsluttende del søker å løse to oppgaver: dels ønsker jeg å dokumentere at den alternative oppfatningen gir grunnlag for en rikere og mer kompleks analyse av begreper i sin alminnelighet, og dermed selvfølgelig også av begrepet om et bilde; dels vil jeg bidra til å konkretisere denne tanken i en modell for billedanalyse hvor våre billedrelevante handlemåter utgjør det sentrale innslaget. Mitt hovedanliggende er således *ikke* å utføre noen som helst form for billedanalyse. Jeg er mer enn tilfreds med å kunne belegge den kompleksitet som kjennetegner vår forståelse av bilder. Den er på ingen måte alment akseptert. Heller ikke er den ønsket. Den ødelegger nemlig drømmen om å bringe et stort mangfold av fenomener under en og samme definisjon eller lov. Enkelheten har alltid vært det mål man har etterstrebet i teoretisk henseende. I seg selv er det er prisverdig ideal. Men i begrepsanalysen kan det få uheldige følger. Man blir tilbøyelige til å bearbeide terrenget for å få det til å stemme med det teoretiske kartet i stedet for nøkternt å beskrive all den idealstridige uryddighet som faktisk forefinnes i det foreliggende begrepsmessige landskap.

Dette enkelhetsidealet er uten tvil virksomt i Platons syn på bildets natur. Han nektet som kjent malerne en plass i idealstaten. I sin begrunnelse viser han til at deres virksomhet ikke på noen måte kan bidra til å gi sann innsikt i tingenes vesen idet den går ut på å etterligne forhold som etter sin natur *selv* er etterligninger, nemlig tingene i sansenes verden. For vårt formål har det et poeng å merke seg to ting i denne begrunnelsen. For det første blir den

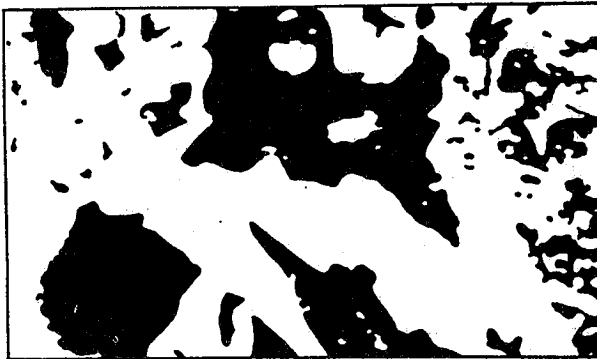
billedskapende virksomheten vurdert utfra et erkjennelsesproduserende perspektiv. For det andre inneholder den en bestemt oppfatning av hva som gjør et bilde til et bilde. Den kan formuleres på følgende måte: Et bilde er et bilde i kraft av å *avbilde* noe som også kan tenkes å eksistere uavhengig av bildet. La oss i denne sammenhengen se bort fra bildets mulige erkjennelsespotensiale og konsentrere oss om det som Platon med den største selvfølgelighet fremhever som det karakteristiske for det naturalistiske bildets egenart. I sin begrunnelse tar han det nemlig som gitt at det er selve det *avbildende* forholdet som gir bildet status av bilde. For det er nettopp fordi bildet viser tingene, ikke slik de egentlig er, men slik de tar seg ut fra et bestemt ståsted, at bildet i Platons øyne er så tvilsomt. Det viser nemlig at bildet utelukkende befatter seg med det tilsynelatende og ikke med det virkelige. Og dette skinnet er attpåtil bedragersk siden en dyktig maler kan "narre barn og uforstandige mennesker ved å male en snekker og vise ham for dem på lang avstand, slik at de tror at det virkelig er en snekker".¹

Ettertiden har klart og tydelig avvist Platons negative holdning til det naturalistiske bildet. Men etterligningen som det konstitutive for bildet som bilde forble et grunntrekk ved all billedteoretisk tenkning like frem til romantikkens tid. Det sørget ikke minst Aristoteles for ved å fremheve etterligning som et definerende trekk ved all kunst, ikke bare billedkunsten. Men i vår sammenheng er det bildets natur som skal fastholdes og utredes. Og vi kan begynne med å gjøre et skille mellom eksisterende og ikke-eksisterende billedmotiver. Jeg formulerte Platons oppfatning på en slik måte at den fullt ut er forenlig med det forhold at bilder fremviser noe som ikke forholder seg slik. Det er jo på den måten et naturalistisk maleri kan "narre barn og uforstandige mennesker". Bilder som fremviser et ikke-eksisterende motiv kan også sies å *avbilde* noe. De fremstiller nemlig et *mulig* motiv. For var det ikke mulig, så ville det heller ikke kunne *bedra* noen. På den annen side gjør ikke dette forholdet det lettere å forstå hva det innebærer at et bilde *avbilder* noe. Og enda mer komplisert blir det når vi med Aristoteles godtar at de billedmessige etterligningene av mennesker i handling kan være både idealiserende og karikerende. For hvor langt kan vi gå i disse henseender uten at det opphører å være avbildning? En karikatur opphører jo å fungere som karikatur dersom den overdrives. Er da muligheten for å *gjenkjenne* motivet i den billedmessige fremstilling å anse som et kriterium på hva slags grenser som gjelder for hvor langt idealiseringen og karikaturen kan drives? Hvis det er tilfelle, hvordan

¹ Denne bemerkningen faller i 10. bok av *Staten*, 598 B. Platon har forøvrig i denne sammenheng en del betraktninger omkring de enkelte kunstarter som kan forekomme en moderne leser temmelig uforstandige. Her må vi imidlertid minne oss selv om at man i oldtiden hadde helt andre forestillinger om kunst enn det vi har i våre dager. Det moderne kunstbegreps karakteristika vil bli forholdsvis utførlig omtalt senere i teksten. Det er av ganske ny dato.

skal man så trekke grensene mellom det karikerte, men faktisk eksisterende motivet og det fullt ut fantasiskapte motiv? For her kan vi ikke snakke om *gjenkjenning* i samme forstand som tidligere. Det fantasiskapte motiv gir imidlertid opphav til et annet grenseproblem. Et fantasibasert landskap kan ved en tilfældighet komme til å *ligne* et faktisk eksisterende landskap. Kan vi da si at dette landskapet ved en tilfældighet er blitt *avbildet* i den billedmessige fremstillingen av fantasilandskapet? Hvis vi ikke er villige til å godta dette, hvordan skal vi i så fall trekke skillelinjen mellom den *avbildning* som sies å finne sted i den billedmessige fremstilling av fantasilandskapet og de landskaper som denne fremstillingen tilfeldigvis *ligner* på? Har avbildning likevel ikke noe å gjøre med *likhet* og *gjenkjenning*? Det vil de fleste føle seg fristet til å protestere på, selv om man ikke har noe konstruktivt bidrag til å løse den antydende begrepsmessige floken.

De skisserte problemene skulle være tilstrekkelig til å motivere behovet for en nærmere presisering av selve forestillingen om at et bilde konstitueres som et bilde i kraft av sitt *avbildende* forhold til noe som ikke en gang behøver å eksistere. Sogar kan det synes som om det ikke en gang trenger å *ligne* på det. Men *hva* er det som ligner på *hva*? Til nå har jeg snakket på en uddifferensiert måte om et *bilde*. Vi har nå behov for å skille mellom det billedmessige *uttrykk* og det billedmessige *innhold*. Ett og samme billedmessige uttrykk kan nemlig tenkes å bli forbundet med innbyrdes forskjellige innhold. Det illustrerer dette bildet (Che Guevara).



Figur 1

Når jeg i tidligere forelesninger har spurt mine studenter hva dette forestiller, og de ikke har hatt noe annet enn det billedmessige uttrykk å holde seg til, så har jeg vanligvis fått en mengde forskjellige svar. Variasjonsmangfoldet er så

og samme billedmessige uttrykk. I andre tilfeller, som f. eks. i forbindelse med nedenstående bilde, er variasjonene i svarene meget beskjedne.

Her er det stor enighet om hvordan billeduttrykket skal forstås. Hvis vi godtar dette skillet, innser vi at forestillingen om et bilde er systematisk tvetydig. For i noen tilfeller snakker vi faktisk utelukkende om det billedmessige uttrykk, som når vi sier: "Bildet kan oppfattes på mange forskjellige måter". Men sier vi derimot: "Dette bildet ligner på et sted jeg har besøkt", så er det normalt *helheten* av uttrykk og innhold vi sikter til med betegnelsen "bilde". Det er det billedmessige uttrykk, forstått på en gitt måte, som sies å *ligne* på noe annet. Vi kan ikke gjøre noe annet enn å registrere denne flertydigheten. Sammenhengen vil normalt fortelle hva som er ment. Imidlertid kan vi merke oss at det nå består en påfallende likhet mellom den presiserte forestillingen om et bilde og det språklige *utsagn*. Utsagnet består av en formulering som uttrykker et innhold.



Figur 2

Gjennom innholdet presenteres vi for et mulig eller faktisk saksforhold. Bildet består av et billedmessig uttrykk og et billedmessig innhold. Gjennom innholdet presenteres vi for et mulig eller faktisk eksisterende motiv. I begge tilfeller vil endring av *kontekst* kunne medføre endring av *innhold* og dermed av mulig eller faktisk eksisterende saksforhold/motiv. Fellesskapet ligger i det forhold at vi i begge tilfeller har å gjøre med et *forstått* uttrykk som utsier eller fremstiller noe. Vi ser således at det består et slags *analogisk* slektskap mellom den språklige referanserelasjonen og den avbildningsrelasjonen som antas å konstituere bildet som bilde.

La oss med denne presiseringen og analogien som ballast vende tilbake til forsøkene på å få en bedre forståelse av hva det ligger i forestillingen om det naturalistiske bildets *avbildende* natur. Samtidig må vi være åpne for den mulighet at avbildningsrelasjonen kanskje er en altfor snever basis for å analysere begrepet om et bilde. Det finnes jo en rikholdig flora av innbyrdes forskjellige teorier hva angår den verbalspråklige mening. Kanskje er vår måte

å reise selve problemet om bildets natur forutbestemt av en av disse meningsteoriene? Det vil forhåpentligvis fremgå av den følgende fremstilling. I første omgang kan det for klarhetens skyld være på sin plass å gjøre visse anstrengelser for å bringe på det rene hva vi egentlig forstår eller kan forstå med vårt snakk om at naturalistiske bilder *avbilder* noe når dette uttrykket tas i den eksistens-nøytrale betydningen av å *fremstille*, *fremvise* eller *forestille* noe. Under hvilke betingelser kan vi si at et bilde i denne forstand *avbilder* noe? Dette spørsmålet kan vi uttrykke og fastholde ved hjelp av følgende formelaktige formulering:

B *avbilder* M hvis og bare hvis V foreligger.²

Her står "B" for *bilde* og "M" for *motiv*. "V" står for de vilkår som må foreligge dersom det avbildende forholdet mellom B og M skal kunne inntreffe. Det er kanskje overoptimistisk å tro at vi skal være i stand til å finne frem til vilkår som både er nødvendige og tilstrekkelige for å realisere avbildningsrelasjonen, slik dette formularet signaliserer. Men mange billedteoretikere har tatt det for gitt at det var et svar av denne typen som måtte formuleres dersom bildets natur en gang for alle skulle avsløres. I teoretisk henseende innebærer formularet at formuleringen "B avbilder M" er synonym med formuleringen av *totaliteten* av de vilkår V som anføres. Men det kravet kan avsvettes dersom det viser seg å være urealistisk. Vi skal argumentere for å forkaste det helt. Den billedteoretikeren som i vår tid har gjort seg de største anstrengelser for å leve opp til den strengeste fortolkningen av vårt analyse-formular er den amerikanske kunstfilosofen, Monroe C. Beardsley. I sitt klassiske arbeid, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, gir han følgende definisjon av avbildningsrelasjonen:

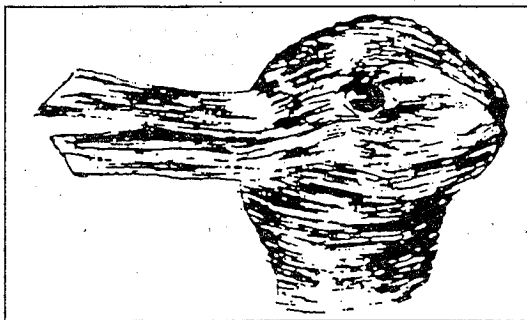
Utsagnet "Mønsteret X avbilder et objekt Y" betyr det samme som utsagnet "X inneholder noen områder som ligner mer på Y's visuelle fremtoning enn den ligner på den visuelle fremtoning til objekter av en hvilken som helst annen klasse".³

Her kan vi for det første merke oss at det er den visuelle karakteren til det billedmessige uttrykket som fastholdes. For det andre forutsettes det at vi er i stand til å *forholde* oss til og *sammenligne* billeduttrykkets visuelle mønster med

² Dette og lignende formulærer for analyse av begrepet om et bilde er blitt utførlig undersøkt og kritisert av den amerikanske filosofen, Max Black, i artikkelen "How Do Pictures Represent?". Den er trykket i Gombrich, Hochberg, Black, *Art, Perception and Reality*, The John Hopkins Press, Baltimore & London (1972).

³ Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York & Burlingame (1958), s. 270.

den slags visuelle mønstre som vi erfarer i omgang med mennesker og ting i vår dagligdagse virkelighet. For det tredje blir det tatt for gitt at det er mulig for oss å foreta sammenligninger mellom *utolkede* visuelle mønstre i sin alminnelighet. I spesielle tilfeller synes en slik erfaring å være mulig.



Figur 3

Det fremgår av de beskrivelser vi er tilbøyelige til å gi av tvetydige figurer, f. eks. den berømte kanin/and-figuren.⁴ Vi kan blant annen si om den at "Nå ser jeg den som en and". Da impliserer jeg at det jeg henviser til med uttrykket "den" også kan oppfattes eller sees på andre måter. Og det innebærer i sin tur at konstellasjonen av linjer og former må være forskjellig fra sine ulike *fortolkninger*. Men selv om et slikt skille er mulig i visse helt spesielle tilfeller, kan vi være i tvil om hvorvidt det er mulig å gjennomføre i sin alminnelighet.

På dette punktet i fremstillingen vil det ikke være så merkelig om noen sitter og lurer på hvorfor det er så om å gjøre for Beardsley å snakke om *ufortolkede* visuelle mønstre og muligheten for å sammenligne dem. Hvorfor må vi absolutt snakke om tingenes visuelle fremtoning i stedet for å snakke om tingene selv og hva de ligner. Det har å gjøre med visse grunnleggende antagelser av persepsjonsteoretisk og kunnskapsteoretisk art som inngår i hans analyse av billedforståelse helt generelt. Billedforståelsens to halvdel er beskrivelse og fortolkning.⁵ Beskrivelsenes oppgave er å artikulere språklig de visuelle mønstre som er gitt i den enkelte perseptuelle akt mens fortolkningene gir *identitet* og dermed *mening* til det gitte i kraft av å forbinde det med noe utenfor bildet selv på grunnlag av kjennskap til almene lovmessigheter som antas å finne anvendelse i det konkrete tilfellet. Dette kommer klart og greit frem i en annen uttalelse som jeg har sakset fra Beardsleys velkjente verk. Der ordlegger han seg på følgende måte:

⁴ Langt den mest subtile analysen av alle de perseptuelle momenter som gjør seg gjeldende i våre reaksjoner på denne og beslektede figurer, finnes i Ludwig Wittgensteins senfilosofiske hovedverk, *Philosophische Untersuchungen*, del II, seksjon xi. Mange har også forsøkt å utnytte Wittgensteins analyser i forsøket på å trenge inn i den estetiske persepsjonens mange irrganger.

⁵ Beardsley, op. cit., s. 11, "describing and interpreting are the two halves of understanding". Her er det selvfølgelig underforstått at det dreier seg om en karakteristikk av den *språklig* artikulerte delen av vår billedforståelse.

For de fleste av oss er et maleri et "bilde". Men et bilde er to ting på en gang: det er et mønster, og det er et bilde *av* noe. Det presenterer med andre ord noe for øyet som kan undersøkes direkte samtidig som det representerer noe som eksisterer eller kan eksistere utenfor billedrammen.⁶

Poenget for Beardsley er altså å kunne trekke et helt prinsipielt skille mellom det perseptuelt gitte og det intellektuelt fortolkede. Men det tvinger ham altså til å analysere *avbildningsrelasjonen* som en *likhetsrelasjon* mellom klasser av visuelle mønstre. Målsettingen er både forståelig og grei. Beskrivelsene har som oppgave å gjengi umiddelbart iakttagbare saksforhold i kunstverket. De innbefatter ikke noe som har en hypotetisk eller fortolkende karakter. Derfor kan beskrivelsene gjøre tjeneste som et nøytralt fundament av *data* som enhver fortolkning må stå ansvarlig overfor. Det hypotetiske eller fortolkende innslaget hører følgelig hjemme i de interpretative utsagn. For det er bare gjennom en *fortolkning* at et visuelt mønster kan få fastlagt sin identitet som det eller det bestemte mønster. Å formulere Beardsleys skille på denne måten er samtidig å synliggjøre dets svakhet. For hvordan er det mulig for oss i egenskap av iakttagere å foreta *sammenligninger* mellom forskjellige visuelle mønstre dersom vi tvinges til å se bort fra hva de forestiller? Vi kan ikke trekke grenser mellom ulike visuelle mønstre helt uavhengig av å benytte vår viten om *hvilke* visuelle mønstre som knytter seg til de eller de iakttagbare forhold i den fysiske verden. Våre visuelle erfaringer er alltid *fortolkede* visuelle erfaringer. Det følger derfor at enten må Beardsley godta at vi faktisk forholder oss til et udifferensierbart flimmer av visuelle inntrykk hvor ingen grenser kan gi seg av seg selv, eller så må han akseptere at vi gjør bruk av vår tilegnede visuelle erfaring. Men i så fall bryter den prinsipielle distinksjonen mellom beskrivelse og fortolkning sammen. For vår opparbeidede visuelle erfaring er nødvendigvis en *fortolket* erfaring. Det er en erfaring hvor vi erindrer et gitt landskap, en skogssti, et ansikt, etc. Det er bare mot en slik bakgrunn at selve forestillingen om et visuelt mønster kan gis god mening. Selv den visuelle strukturen i et snefnugg et tolket visuelt inntrykk. Det er nemlig det visuelle mønster i et snefnugg det dreier seg om.⁷

Her har vi da et eksempel på en slik *begrepsmessig* floke som vi omtalte innledningsvis. Og selv om Beardsley *per impossibile* skulle finne en løsning på dette problemet, så venter det ham nye vanskeligheter rundt neste sving. For

⁶ Beardsley, *Ibid.*, s. 267.

⁷ Dette aspektet ved Beardsleys teori har jeg analysert og kritisert i min doktorgradsavhandling, *Kunstverket som estetisk objekt*, Solum Forlag a/s, Oslo (1983), s. 114 - 129. Det prinsipielle skillet mellom beskrivelse og fortolkning hos Beardsley har jeg også behandlet i en artikkel, "Aspekter av tolkningsbegrepet", *Nordisk Estetisk Tidsskrift*, nr. 1, 1. årgang (1988), s. 33 - 49.

hvis avbildningsrelasjonen analyseres som en *likhetsrelasjon* mellom klasser av visuelle mønstre, må vi ta de logiske egenskapene til begrepet om *likhet* helt bokstavelig. Og likhetsrelasjonen er som kjent en *symmetrisk* relasjon. Det innebærer at hvis A ligner B, så må B *nødvendigvis* ligne A. Det fortoner seg kanskje ikke som noe stort problem på det abstrakte plan. Vanskelighetene blir imidlertid ganske åpenbare dersom vi konkretiserer hva symmetrien faktisk betyr i denne sammenheng. Beardsley må nemlig godta følgende. Hvis J. C. Dahls maleri, *Bjerk i Storm*, får sin billedmessige status i kraft av å *ligne* på en bjerk i storm i den fysiske



Figur 4

virkeligheten, så vil også en hvilken som helst bjerk i storm med samme rett kunne sies å ligne på *maleriet*. Og det strider så avgjort mot våre intuisjoner om hva det innebærer å si at et maleri ligner på noe. Vi tenker ikke på det avbildete motivet som en mulig *avbildning* av maleriet, selv om vi med største selvfølgelighet snakker om maleriet som en avbildning av motivet. Men det er dette vi tvinges til å godta dersom vi benytter likhetsrelasjonen som et utgangspunkt for å analysere avbildningsrelasjonen og samtidig forutsetter at den sistnevnte relasjonen alene er konstitutiv for å forstå et bilde som et bilde *av* noe og således anser den som både nødvendig og tilstrekkelig for å tilskrive

noe en *billedmessig* status. Den påviste konsekvensen betraktes vanligvis som en *reductio ad absurdum* av hele dette analyseforsøket.⁸

Analoge problemer vil dukke opp dersom vi forsøker å benytte begrepet om *etterligning* i stedet for begrepet om likhet som utgangspunkt for analysen. For da vil den teoretiske vekt måtte bæres av begrepet om *illusjon*. Og en illusjon blir ikke virksom før vi gir våre visuelle inntrykk en eller annen *fortolkning*. Vi kan ikke snakke om illusjoner så lenge vi befinner oss på de rene visuelle mønstres nivå. Går vi med på dette, vil vi likevel ikke slippe unna en eller annen versjon av det problem som knytter seg til likhetsrelasjonens *symmetriske* karakter. For det illusjonistiske innslaget består jo nettopp i at vi forledes til å forveksle bilde og virkelighet på grunnlag av visuell *likhet*. Heller ikke den veien fører altså til en avklaring av spørsmålet om hvordan vi skal forstå de forhold som gjør et bilde til et bilde i vår forstand. Ikke desto mindre er det mange som har forsøkt en løsning av dette slaget, innbefattet vår tids mest kjente billedteoretiker, Ernst H. Gombrich. Det ser vi både i hovedverket, *Art and Illusion*, og i mange av de etterfølgende arbeidene hans av mindre format.⁹

Den foreliggende analyserammen synes altså ikke å kunne gi oss et bærekraftig svar på vårt begrepsanalytiske spørsmål. Da har det heller ikke noe poeng å foreta flere krumspring for å unngå kritikken og forbedre resultatet. I stedet bør vi forsøke å klargjøre for oss selv hvorfor den foreliggende analyserammen ikke fungerer. Her kan vi imidlertid ikke vente oss et enkelt og likefrem svar hvis målet er å forstå grunnene til de vanskelighetene vi har antydnet i det foregående. Likevel har gjennomgangen av disse problemene gitt oss konturene av en helt opplagt innvending: Basis for den skisserte analysen er altfor snever. på den annen side er det like opplagt at valget av denne sneverheten ikke er tilfeldig. Ser vi nærmere etter, finner vi at dette valget har en flerfoldig begrunnelse, dels av erkjennelsesteoretisk og dels av meningsteoretisk art. Heller ikke er forholdet mellom disse to uten enhver begrunnelsesmessig sammenheng.

La meg derfor begynne med den minst fundamentale av dem - den erkjennelsesteoretiske begrunnelsen. Her hevdes det nemlig at den estetiske kunnskap etableres først som ekte kunnskap når den på en utvetydig måte kan forankres i *ufortolkede* sanseintrykk av kunstverket. Og bare de rene beskrivelsene lar seg bruke til å gjengi umiddelbart iakttagbare saksforhold i

⁸ Det er forholdsvis nylig kommet ut et større arbeid som behandler hele representasjonens problematikk på en grundig og klargjørende måte. Det dreier seg om Flint Schiers verk, *Deeper Into Pictures*, Cambridge University Press, Cambridge, (1986). Her forfølger han i detalj de aller fleste av de begrepsmessige flokene som gjennom årene har vært påvist i tilknytning til avbildningsrelasjonen.

⁹ Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon Press, London, (1960). De mindre arbeidene hans er stilt sammen i artikkelsamlingen, *The Image and the Eye*, Phaidon, Oxford, (1982).

kunstverket selv. Det er det som er grunnen til at alle hypoteser og interpretative utsagn må søke sitt belegg i en uavhengig basis av rene beskrivelser. Det forklarer også hvorfor det ansees for så viktig å opprettholde skillet mellom deskriptive og interpretative utsagn. De har ulik erkjennelsesteoretisk status. Beskrivelsene er mer fundamentale enn fortolkningene i den forstand at beskrivelsene kan tjene som belegg for en fortolkning mens fortolkningen ikke kan tjene som belegg for beskrivelsene. Derfor hevdes beskrivelsene også å være *uavhengige* av enhver fortolkning.

Dette skarpe skillet mellom beskrivelse og fortolkning er imidlertid ikke tatt ut av luften. Det får blant annet sin begrunnelse i en bestemt oppfatning av hva det vil si at et utsagn er *kognitivt* (tankemessig) meningsfullt. Å kjenne et utsagns mening er å vite hva som er tilfelle dersom utsagnet er sant. Dette innebærer at det bare er forholdet mellom den språklige formulering og dens skisserbare sannhetsvilkår som fastlegger formuleringens tankemessige innhold. Det fremgår av det forhold at det tankemessige innhold sies å være *uttømmende* angitt ved beskrivelsen av de forhold som må foreligge dersom vi skal holde formuleringens tankeinnhold for sant. Språklig meningsinnhold og beskrivbart tankeinnhold sies således å være ekvivalente størrelser i karakteriseringen av formuleringer som brukes til å si noe som enten er sant eller galt.

Dette synspunktet gjøres også gjeldende for det enkelte uttrykk i formuleringen, selv om uttrykket isolert betraktet ikke kan sies å ha *sannhetsvilkår*. Derimot har det *bruksvilkår*. Det språklige uttrykks mening, dvs. *begrepet*, antas følgelig å kunne bli uttømmende fastlagt ved å formulere de vilkår som gjelder for den korrekte bruken av det. Dermed kan det enkelte bruksvilkår oppfattes som et *begrepskjennetegn* ved den klasse av fenomener som det språklige uttrykk betegner. Og begrepskjennetegn må foreligge med nødvendighet. For dersom et av dem *ikke* foreligge, har vi ganske enkelt ikke å gjøre med den antatte klasse av fenomener. Følgelig artikulere det enkelte bruksvilkår et *nødvendig* kjennetegn ved den betegnede typen av fenomener. Men da innser vi også at summen av disse nødvendige kjennetegnene utgjør det eneste tilstrekkelige vilkåret for den riktige bruken av begrepets *språklige* uttrykk. Og av dette følger en bestemt strategi for filosofisk analyse av begreper: Å innsirkle et gitt begreps innhold innebærer å beskrive de nødvendige og tilstrekkelige vilkårene for bruken av dets språklige *uttrykk*. Og det er presis hva det valgte analyseskjemaet inviterte oss til å gjøre med henblikk på begrepet om et bilde. Men anvendelsen av analyseskjemaet innebærer samtidig at vi godtar de nys beskrevne erkjennelsesteoretiske og meningsteoretiske synspunktene, slik Beardsley faktisk gjør. Både valg av analyseskjema og sneverheten i analysebasis får således sin teoretiske begrunnelse her. I tillegg til disse momentene kommer også et persepsjonsteoretisk synspunkt, som vi ikke skal forfølge i denne sammenhengen. Dets relevans er imidlertid klar nok. Bare angivelsen av

ufortolkede perseptuelle forhold vil gi uproblematisk bruksvilkår for analyseskjemaet.

Når vi nå har fått et visst innblikk i de forutsetningene som anvendelsen av analyseskjemaet hviler på, blir det lettere å forstå den begrepsanalytiske tilnæringsmåte Beardsley gjør bruk av. Den lar seg nå karakterisere forholdsvis presist ved å fremheve to sentrale trekk ved den:

(1) Det billedkonstitutive forhold, dvs. det som gjør et bilde til et bilde, *forutsettes* å bestå i ett eneste moment, nemlig avbildningsrelasjonen. Det er den underforståtte meningsteorien som mer eller mindre dikterer denne forutsetningen. For den slår jo fast at intet annet enn relasjonen mellom det språklige uttrykk og det betegnede fenomen kommer i betraktning når begrepets innhold skal fastlegges. I vår sammenheng er det altså snakk om det billedmessige uttrykk og det motiv som det avbilder. Og ved å begrense seg til avbildningsrelasjonen sikrer man seg samtidig en enkel og enhetlig anvendelse av analyseskjemaet.

(2) De nødvendige og tilstrekkelige vilkårene for å realisere avbildningsrelasjonen søkes deretter formulert innenfor rammen av en gitt persepsjonsteori hvor muligheten av å motta ufortolkede og språklig gjengivbare sanseintrykk utgjør det sentrale innslaget. På denne måten håper man å kunne eliminere enhver form for uenighet angående de perseptuelle gitte bruksvilkårene.

Innenfor den gitte rammen av teoretiske forutsetninger er denne strenge utformingen av den filosofiske begrepsanalysen en selvsagt ting. Det håper jeg de foregående bemerkninger har dokumentert. Men vi har allerede hatt anledning til å konstatere at den på dette feltet ikke fører frem. Den viser seg å være beheftet med *logiske paradokser* - man kan ikke *samtidig* gi avkall på de perseptuelle fenomenenes vanlige fortolkning og likevel la dem beholde den visuelle identitet de vanligvis opptrer med - og *empiriske urimeligheter* - vi sanser ganske enkelt ikke vår omverden uten å fortolke den. Disse nedslående analyseresultatene kan godt betraktes som en indirekte falsifisering av dens teoretiske forutsetninger. Hvis vi derfor ønsker en mer adekvat analyse av begrepet om et bilde, må første skritt være å erstatte de problematiske forutsetningene med noen som forventes å være mer fruktbare. For det nytter bare ikke å gå i gang med å analysere begreper i den tro at det lar seg gjennomføre *forutsetningsløst*. Det fører bare til manglende selvforståelse og dårlig styring med oppgaven. All innvinnelse av kunnskap må nemlig bygge på visse forutsetninger av forskjellig art. Det gjelder også den filosofiske begrepsanalysen, selv om dens forutsetninger er ekstraordinært almene. Dette er da et viktig moment når det gjelder å skaffe seg et innblikk i billedforståelsens kompleksitet. Alle former for billedforståelse er forankret i forskjellige slags forutsetninger - teoretiske så vel som kulturelle, historiske og sosiale. Den forutsetningsløse billedforståelse er en ren myte som hører hjemme i en positi-

vistisk inspirert forskningstradisjon. Selve formuleringen av dette standpunktet innebærer en logiske selvmotsigelse: utfra visse teoretiske forutsetninger om billedpersepsjon hevder man at det finnes *forutsetningsløs* billedpersepsjon. Det er altså et umulig standpunkt. Det er derfor maktpåliggende å finne frem til mer fruktbare synspunkter på dette feltet.

Vi så ovenfor at den dypestliggende forutsetning hos Beardsley var hans oppfatning av den språklige meningens natur - bare forholdet mellom formulering og sannhetsvilkår, betegnelse og det betegnede fenomen skulle komme i betraktning når den kognitivt (tankemessig) relevante delen av den språklige mening ble fastlagt.¹⁰ Det er særlig dette synspunktet som har vært underkastet filosofisk kritikk i de siste tredve-førti årene, selv om det fremdeles finnes filosofer som arbeider utfra disse ideene i et håp om å fremskaffe en bedre innsikt i hva språklig mening er og hvordan man best skal forestille seg begrepenes natur og virkemåte. Innvendingene mot dette såkalte *semantiske* synet er mange og velkjente. Mange filosofer holder dem også for å være fullstendig ødeleggende. Det faller imidlertid langt utenfor denne artikkelens ramme å gjennomgå dem her. En smaksprøve bør man likevel kunne tillate seg, iallfall så lenge innholdet av smaksprøvene også skal utnyttes i det følgende. I sterkt forenklet utgave kan to av de mest rammende innvendingene mot det semantiske synet på meningens natur formuleres på følgende måte: (a) Bare i sjeldne tilfeller er tankeinnholdet helt uavhengig av språkbrukssituasjonen eller konteksten. I normalt tilfellet kan ikke tankeinnholdet forstås på en adekvat måte uten å kjenne hovedtrekkene i den foreliggende språkbrukssituasjon. Mening viser seg altså å være delvis avhengig av *konteksten*. (b) Begreper er ikke bare passive forståelsesredskaper. De har også en aktiv dimensjon. Å beherske et begrep innebærer blant annet å kunne utføre forskjellige slags handlinger som til sammen utgjør den adekvate *anvendelsen* av begrepet. Hvis man behersker et begrep vil man normalt være innforstått med hvordan visse etablerte handlemåter praktiseres og selv være i stand til å utøve dem på den aksepterte måte. Mening viser seg således også å være en funksjon av *etablerte handlemåter* eller *praksiser* i praksamsfunnet.

Disse innvendingene er imidlertid noe mer enn bare abstrakte påvisninger av utilstrekkeligheter i det semantiske synet på meningens natur. De tegner også konturene av en alternativ oppfatning hvor man angriper problemet om

¹⁰ De fleste har vel for lengst innsett at det er Beardsleys erklærte hensikt å formulere et teoretisk synspunkt på billedanalyse på grunnlag av den forkjetrede verifikasjonsteorien om språklig meningsfullhet. Denne teorien ble første gang formulert av lederen for den såkalte logiske positivismen, Moritz Schlick, i 1931. I slagordmessig form lød den: Et utsagns mening er dets verifikasjonsmetode. For dem som ønsker å utdype sitt kjennskap til denne delen av det 20. århundres vitenskapsfilosofi, anbefales kapittel 2 i min *Tradisjoner og skoler i moderne vitenskapsfilosofi*, Sigma Forlag a/s, Bergen, fjerde og delvis reviderte opplag (1988).

meningens natur fra et handlingsmessig perspektiv. Derfor kalles den også for den *pragmatiske* oppfatningen - *pragma* er det greske ordet for handling. Det var den østerrikske filosofen, Ludwig Wittgenstein, som først utarbeidet dette synspunktet med stort skarpsinn og med et vell av forskjellige eksempler. Det skjedde i siste halvdel av 1930-årene. Det gikk likevel nærmere tyve år før den pragmatiske oppfatningen slo igjennom for alvor. Men da la den til gjengjeld grunnlaget for en dyptgripende omforming av den angelsaksiske filosofien - en omforming som fremdeles pågår for fullt, ikke minst i vitenskapsfilosofien.¹¹ Her utforskes konsekvensene av det pragmatiske synet både i dybden og i bredden. Undertegnede har også deltatt i disse bestrebelsene idet jeg på midten av 1960-tallet som den første i verden formulerte rammene for en *pragmatisk* analysebasis i kunstfilosofien.¹² I dette perspektivet var det helt naturlig å fremheve kunstverkets historisk-kulturelle situertethet (konteksten) og de mønstre av forståelsesuttrykkende handlemåter - av såvel verbal som ikke-verbal art - som kunstverket var innvevd i (de estetiske praksisene). På dette viset ble det nemlig mulig å ta hensyn til nok en kritisk innvending mot det semantiske synet - dets ahistoriske karakter. Våre begreper er nemlig historiske størrelser. De har alltid en historie. De blir til utfra bestemte interesser under bestemte historiske vilkår og tjener bestemte formål. Når de historiske vilkår ikke lenger foreligger og den dannelsesmotiverende interesse er fordampet, har begrepet mistet sin oppgave. Det har ikke lenger en jobb å gjøre. Da blir det litt etter litt, og ganske ubemerket, borte i glemselens mørke. Det moderne begrepet om kunst er for eksempel ikke stort mer enn 250 år gammelt.¹³ Det er først rundt midten av 17-tallet at de individuelle kunstutstillinger dukker opp. Malerkunsten hadde da sluttført en løsrivelsesprosess fra dens faste oppdragsgivere, kirken og de fyrstelige mesener. Det anonyme kunstmarkedet var en realitet. Samtidig skapes det et behov for offentlig omtale

¹¹ Det finnes en forholdsvis utførlig fremstilling av de vitenskapsfilosofiske konsekvensene av den pragmatiske meningsteorien i *Tradisjoner og skoler i moderne vitenskapsfilosofi*, kapittel 4.

¹² Det skjedde i min magistergradsavhandling, *Kunst og kunstforståelse* (1966), som mange år senere ble trykket av Universitetsforlaget, Bergen-Oslo-Tromsø (1978). Jeg trakk her opp konturene av en tilnæringsmåte til kunstfilosofiske problemer hvor forholdet mellom språk og virkelighet og det *pragmatiske* aspektet ved menneskelig begrepsdannelse stod i forgrunnen. Kjernen i dette synet er det begrep om praksis, som i min fortolkning utgjør et grunnbegrep i Wittgensteins sensfilosofi. Denne fortolkningen har jeg utført og belagt i studien, *Wittgensteins sensfilosofi. Et utkast til fortolkning*, Filosofisk institutts stensilsérie, Universitetet i Bergen, (1978). Ideene fra magistergradsavhandlingen er senere blitt utviklet videre i to større artikler, "Kunst, språk og handling", og "Kunst, språk og estetisk praksis". Den første finnes i Danbolt, Johannessen, Nordenstam, *Den estetiske praksis*, Universitetsforlaget, Bergen-Oslo-Tromsø, (1979), s. 12-45; den andre finnes i *Norsk filosofisk tidsskrift*, 19. årgang, nr. 1 (1984), s. 9-41.

¹³ Den klassiske fremstillingen av historien om det moderne begrepet om kunst finnes i Paul Kristellers berømte artikkel, "The Modern System of the Arts", opprinnelig publisert i *Journal of the History of Ideas*, 52. årgang (1951), s. 496-526, og 13. årgang, s. 17-46.

og vurdering av den utstilte kunsten. Slik vokser kunstkritikken frem. Parallelt med dette utvikles også tanken om mer permanente utstillinger av malerkunst. Og dermed er grunnlaget lagt for kunstmuséene. Alle disse institusjonelle forhold er viktige momenter i det nye kunstbegrepet. Og i tillegg til dette kommer den helt avgjørende utviklingen av et begrep om estetisk erfaring som er uavhengig av moralske og religiøse komponenter. Og de fem kunstartene som man idag oppfatter som selve kjernen i det moderne begrepet om kunst, maleri, skulptur, arkitektur, musikk og poesi, ble for første gang stilt sammen som likeverdige kunstneriske virksomheter i Abbe Batteux's berømt avhandling, *Le beaux arts réduits à une même principe*, fra 1746. Vi ser således at ikke bare får det moderne kunstbegrepet andre begrepskjennetegn i kraft av løsrivelsen fra moralen og religionen og det nye systemet av likeverdige kunstarter, det får også nye *materielle* og institusjonelle uttrykk i samfunnet og blir etterhvert en selvstendig sfære. Det innebærer blant annet at man forholder seg anderledes til kunstverk i vare dager enn hva man gjorde for eksempel i renessansen. Denne helheten av nye begrepskjennetegn, materielle og institusjonelle uttrykk og ledsagende endringer i verbale så vel som ikke-verbale adferdsmønstre, representerer et eksempel på hvordan man i et historisk-pragmatisk perspektiv forsøker å innsirkle og fange opp karakteren til det moderne begrepet om kunst. I avhandlingen, *Kunst og kunstforståelse*, omtalte jeg denne helheten av kunstrelevante momenter ved hjelp av uttrykket "estetisk praksis".¹⁴ Dette uttrykket dekker da ikke bare det empiriske forhold at vår omgang med kunst nå er blitt en selvstendiggjort sfære i samfunnslivet; det dekker også det meningsteoretiske moment at all adekvat begrepsforståelse er nødvendig knyttet til visse etablerte handlingsmessige uttrykk. Å snakke om begrepsanvendelse som etablerte *praksiser* er et lån fra Ludwig Wittgensteins senfilosofi. Han bruker nettopp dette uttrykket for å fastholde og fremheve begrepsforståelsens adferdsmessige aspekt. For de aller fleste er dette et nytt og ukjent perspektiv på begrepsbeherskelse. La meg derfor utdype det noe ved et konkret eksempel som jeg henter fra første kapittel i Ernest H. Gombrichs teoretisk nyskapende verk, *Art and Illusion*. Det dreier seg om Gombrichs redegjørelse for hvordan vårt begrep 'byste' er medbestemmende for vår adferd overfor det vi oppfatter som byster. Kjernen i denne redegjørelsen blir formulert på følgende måte:

Vi kommer til (kunstnernes) 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 hanskens 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

¹⁴ Johannessen, *Kunst og kunstforståelse*, s. 49.

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.¹⁵

Gombrich slår her ned på noen svært almene trekk ved vår forståelse av begrepet 'byste'. Samtidig antyder han hvordan denne forståelsen kommer til uttrykk i valget av en bestemt adferd overfor den konkrete byste. Denne måten å forholde seg på kan vi passende kalle den *kunstrelevante* adferd idet det er denne type adferd som er medbestemmende eller konstitutiv for det å oppfatte visse romlige gjenstander som skulpturale *kunstverk* av bestemte slag. Hva slags gjenstander vi har med å gjøre viser seg blant annet i vår adferd overfor dem. Det har derfor et poeng å reflektere litt over den kunstrelevante adferd og hva den innebærer. Vi kan begynne med å spørre oss selv hvorfor Gombrich sier at en skulptur vil fungere enda bedre enn et maleri når den kunstrelevante adferd skal belyses. Det henger naturligvis sammen med at skulpturen er en ekte tredimensjonal ting i motsetning til maleriet som i høyden skaper en illusjon av rom. Hvis vi skal forholde oss adekvat overfor den slags romlig gjenstand som en byste er, må vi følgelig treffe et *romlig* valg som blir klart artikulert i handling. Vi må nemlig bestemme oss for hvordan vi skal møte bysten som en ting i rommet. Det normale er å begynne med å stille seg *foran* den, slik Gombrich også antyder. For det er fra dette ståsted vi best kan gripe det bysten måtte ha å gi oss som kunstverk, selv om vi i noen tilfeller også vil kunne utdype vår forståelse av den ved å bevege oss rundt den. Selvfølgelig finnes det også et slags valg av romlig tilnæringsmåte i var omgang med malerkunst. Vi går nær innpå et bilde av van Eyck mens vi holder oss på rimelig god avstand når det gjelder et impresjonistisk bilde. Her kan vi imidlertid ikke gå rundt det avbildete motivet for å se det fra en annen synsvinkel. Maleriets rom er ikke fysisk tilgjengelig for oss. Skulpturen opptrer derimot i vart felles fysiske rom. Følgelig kan Gombrich få mer ut av et skulpturalt eksempel enn av et maleri i adferdsmessig henseende, selv om den overordnede situasjonsforståelsen er den samme i begge tilfeller. Når vi har tilegnet oss begrepet om en byste vet vi for eksempel at vi utelukkende skal forholde oss *betraktende* overfor dem. Her vil forskjellige slags forvekslinger kunne tenkes å forekomme overfor byster som ikke er like naturlige i forbindelse med malerier, dersom man altså mangler begge disse begrepene. Visse byster kan blant annet minne om baller som er utført i stein. Man kan fristes til å gripe om dem, løfte dem ned av sokkelen og kaste dem til nærmeste medbetrakter. Kulturløse håndballentusiaster kunne så avgjort finne på noe slikt, selv om de ville vite *at* de gjorde noe galt. Men det vet også de ungdoms-

¹⁵ Gombrich, op. cit., s. 53.

gjengene som fra tid til annen skjender graver. Lar vi derimot aktørene være fra en fremmed kultur hvor det vesterlandske begrepet om kunst ikke finnes, men hvor håndball er nasjonalsporten, oppnår vi å fjerne det overflødige preget av misgjerning. Slike personer ville spontant kunne gi etter for den antydende fristelsen. Vi kan imidlertid bringe inn igjen ugjerningsaspektet i en omformet utgave ved å tenke oss at denne fremmede kulturen faktisk var en hodejegerkultur. Videre tenker vi oss at det i denne kulturen har utviklet seg den tradisjon å lage bystelignende avbildninger i stein eller tre av de betydeligste "troféene" man lyktes å skaffe seg i sin periode som aktiv hodejeger. Hva ville de håndballfrelste med en slik kulturell bakgrunn se dersom de ved et tilfelle kom inn i en utstillingssal fylt med byster? I hvert enkelt tilfelle ville de høyst sannsynlig se et avkuttet hode plassert på en sokkel. Vi kan bare spekulere over hva som eventuelt ville oppta dem når de betraktet hodene på denne måten. Det ville nemlig henge sammen med andre og for oss ukjente trekk i kulturen. Men det er ikke direkte urimelig å tenke seg at hodene ville bli sammenlignet utfra et krigerperspektiv. Og da vil spørsmålet være: Hvilken av disse motstanderne, her representert ved sine skulpturalt gjengitte hoder, er det mest ærerikt å ha nedkjempet? For det står mest respekt av den som har felt den mest fryktelige fiende. Det burde i så fall den skulpturale gjengivelsen ha midler for å indikere.

Dette er imidlertid ikke hva vi ser når vi går og ser en utstilling av byster eller kommer til en avdeling av byster på et kunstmuseum. Vi ser bysten som et skulpturalt kunstverk av et gitt slag. Vi vet at det er dens visuelle kvaliteter og deres uttrykksfullhet vi skal innstille oss på å fange opp. I kraft av å være noenlunde godt innforstått med den estetiske praksis i den vesterlandske kultur vet vi imidlertid langt mer enn dette. Vi vet at bysten er laget av en bestemt kunstner (verksted) i en bestemt tradisjon på et bestemt tidspunkt med et bestemt mål for øye. Dessuten har vi opparbeidet et visst repertoar av erfaringer med byster fra tidligere. Det er denne slags kunnskap som er med på å bestemme vår adferd overfor en gitt byste på et gitt tidspunkt. Vi er med andre ord overhodet ikke tilbøyelig til å forveksle den med gjengivelsen av et avkuttet hode på en sokkel. Våre reaksjoner avviker fra de tenkte representantene fra hodejegerkulturen i en rekke forskjellige henseender: adferdsmessig, perseptuelt og vurderingsmessig. Å beherske begrepet om en byste er således ikke bare å kunne danne grammatisk velformede og meningsfulle utsagn ved hjelp av det språklige uttrykket "byste". Det er like meget å handle adekvat overfor det som vi oppfatter som en byste: å bevege seg riktig i rommet vis-a-vis den, å slå ned på de rette visuelle kvalitetene, å foreta utbytterike og treffende sammenligninger, etc. Det er dette som berettiget kalles de *kunstrelevante handlemåtene* overfor den slags fysiske gjenstander som oppfattes som byster. Vi viser altså at vi mestrer begrepet 'byste' ved å dokumentere at vi be-

hersker de handlemåtene som er relevante overfor den aktuelle typen av kunstverk. Det gjelder forøvrig ikke bare kunstverk, men alle former for kulturelle fenomener. På den annen side har vi også sett, ved å reflektere litt over Gombrichs velvalgte eksempel, at en og samme fysiske gjenstand - et menneskelignende hode hugget i stein og plassert på en sokkel - vil endre identitet alt etter hvilke etablerte handlemåter eller *praksiser* den er forbundet med i den foreliggende kultur. På dette området kan vi derfor med rette si at de gjenstandsrelevante handlemåtene er identitetsetablerende eller konstitutive for hvordan vi oppfatter gjenstanden.

Handlemåtene uttrykker faktisk den forståelse vi i kulturell henseende har av den. Det er i denne forstand de etablerte handlemåtene (praksisene) er *nødvendige* for å forstå gjenstandens rette identitet. I sin tur innebærer det at beherskelsen av de aktuelle praksiser er en nødvendig del av begrepsbeherskelsen. Det finnes således et aspekt ved vår forståelse av begreper som nødvendigvis må uttrykkes i adferd. Følgelig er det altfor snevert å tenke på begreper som noe som utelukkende er språklig betydningsinnhold og dermed rent intellektuelle størrelser, slik den semantiske meningsteorien forfekter og Beardsley i realiteten gjør. I det foregående har vi faktisk antydnet minst fire forskjellige men innbyrdes forbundne aspekter ved det vi til daglig litt upresist kaller begreper. I *språklig* henseende har vi godtatt å karakterisere et begrep som et rimelig klart avgrenset betydningsinnhold uttrykt ved en språklig betegnelse. I *ontologisk* henseende har vi antydnet at et begrep ikke bare må tenkes som et rent mentalt eller intellektuelt fenomen. Det vil også måtte ha en viss *materiell* uttrykksmodus. I *bevissthetsmessig* henseende kan derimot et begrep betraktes som et mentalt griperedskap, et redskap som vi gjør bruk av for å skape orden og sammenheng i virkeligheten og på den måten gjøre den forståelig. For begrepet fastholder det som for språksamfunnet fremstår som kjernen i det begrepne fenomen. Et begrep kan således sies å uttrykke vår forståelse av tingenes natur. Og i *adferdsmessig* henseende har vi slått fast at et begrep nødvendigvis har et eller annet handlingsmessig uttrykk som er medbestemmende for det begrepne fenomenets identitet.

Disse momentene fremhever karakteristiske trekk ved det å være et begrepsbrukende vesen. De er ikke ment å skulle gi et slags metafysisk svar på hva et begrep nå egentlig er for noe. Et slikt svar finnes ganske sikkert heller ikke. I stedet nøyer vi oss med å fastholde begrepet i lys av dets *anvendelse*. Men det er ikke så rent lite bare det. For hvis det ovenstående har noe for seg, kan vi uttrykke den bærende innsikten i det pragmatiske synet på begrepets karakter og virkemåte i slagordmessig form slik: Det grep et gitt begrep gir oss på verden artikuleres adekvat bare ved å bli praktisert. Det er *utøvelsen* av våre etablerte og språkinvolverende handlemåter (praksiser) som viser hva slags begrep vi har dannet oss om noe.

Denne oppfatningen innebærer imidlertid at vi må gi avkall på den enkle modellen for beskrivelse av begreper som er nedfelt i den semantiske oppfatningen av meningens natur. Vi vil av *logiske* grunner ikke kunne få gitt en fullgyldig beskrivelse av begrepsinnholdet siden *anvendelsen* av begrepet er en konstitutiv del av det og den har primært et *adferdsmessig* uttrykk. Dette er ikke så vanskelig å innse, dersom vi bare er villige til å ta konsekvensen av noe vi alle vet, nemlig at en definisjon ikke sier om seg selv hvordan den skal anvendes. Uten ytterligere holdepunkter enn de forekommende begrepskjennetegnene lar en definisjon seg anvende på en rekke innbyrdes forskjellige måter. I undervisningen til *examen philosophicum* ser vi utallige eksempler på det hver gang vi gir et kurs i logikk. Men ikke bare vil begrepsbeskrivelsen nødvendigvis forbli ufullstendig, den vil også måtte oppgi noe av den velstriglethet som har gjort den intellektuelt tiltrekkende like siden Platons dager. For det er ikke lenger innlysende at hvert av de begrepskjennetegn som angis representerer et *nødvendig* kjennetegn ved det begrepne fenomen. Og det fører i sin tur til at en rekke tilstrekkelige vilkår for bruken av et begreps språklige uttrykk vil kunne tenkes. Heller ikke dette er så dramatisk som det kan fortone seg første gang man hører det. Det er bare det at ens tenkning har nærret seg på en ensidig diett av eksempler. Straks vi tenker på noe så elementært som det å beherske begrepet om å høvle eller en hvilken som helst annen praktisk ferdighet, så innser vi at det å lære å forstå hva høvling er, ikke bare dreier seg om å kunne formulere akseptable utsagn om høvling. Det innbefatter også å vite litt om hva man oppnår ved å utføre høvlingen på en brukbar måte og dermed hva som er et godt og et dårlig resultat av innsatsen. Det innebærer videre å vite litt om hva slags redskaper som passer til de forskjellige slags oppgaver. Man må med andre ord ha opparbeidet seg et visst grep på høvlingens finesser for å kunne fatte dens poeng og kvaliteter. Og det lar seg bare gjøre ved selv å bli en rimelig kompetent deltager i høvlepraksisen. For det er bare gjennom den egne oppøvelse i ferdigheten at den kyndiges blick lar seg erverve på en fullgyldig måte. Ingen beskrivelse av nødvendige og tilstrekkelige kjennetegn kan formidle forståelsen for høvlepraksisens poeng og kvaliteter. En slik beskrivelse av den fornødne oppøvelse ville heller ikke være *mulig* å gi selv om vi skulle ønske det. Deler av det som formidles i en slik læreprosess har karakter av fortrolighetskunnskap og ferdighetskunnskap. Man lærer å kjenne konkrete eksempler på kvalitetsarbeid og mindre bra arbeid. Det er en type kunnskap som bare delvis lar seg artikulere ved rent verbalspråklige midler. Derfor kan den passende omtales som fortrolighetskunnskap. Dessuten lærer man seg å bruke redskapene. Og det skjer i hovedsak ved å vise frem de rette grep og bevegelser samt korrigerer av egne forsøk. De beskrivelser som forekommer i denne slags læringsforløp har utelukkende karakter av *hint*. De ledsager de fremviste eksempler og korrigeringer. De ligner svært lite på den

beskrivelsesmodellen som man opererer med i den semantiske meningsteorien. Derimot kan man passende snakke om ferdighetskunnskap i denne sammenheng. Og hverken fortrolighetskunnskap eller ferdighetskunnskap lar seg oppfange og fastholde i beskrivelser alene. Her er bruken av velvalgte eksempler, oppøvelsen av den egne dyktighet og utviklingen av det erfaringsbaserte kyndige blikk, de sentrale innslag i læringsforløpet. Det er bare i en slik kontekst at visse forsøk på å beskrive noe ville ha et poeng.¹⁶

Dette er i et nøtteskall det synet på begrepenes karakter og virkemåte som inngår som en integrert del av den *pragmatiske* oppfatningen av meningens natur. Siden det dreier seg om et helt alment synspunkt, vil det selvfølgelig også måtte gjøres gjeldende overfor vart forhold til bilder i sin alminnelighet. Vårt begrep om et bilde, vår billedmessige forståelsesmodus, vil følgelig bare kunne bli analysert på en adekvat måte ved at man tar for seg hva slags plass bilder har i forskjellige slags billedinvolverende virksomheter og hvordan vi forholder oss til dem både verbalt og ikke-verbalt. Begrepet om et bilde vil altså bare kunne innfanges på en tilfredsstillende måte ved å beskrive totaliteten av våre *billedpraksiser*.¹⁷ Det vil naturlig nok gi en langt bredere

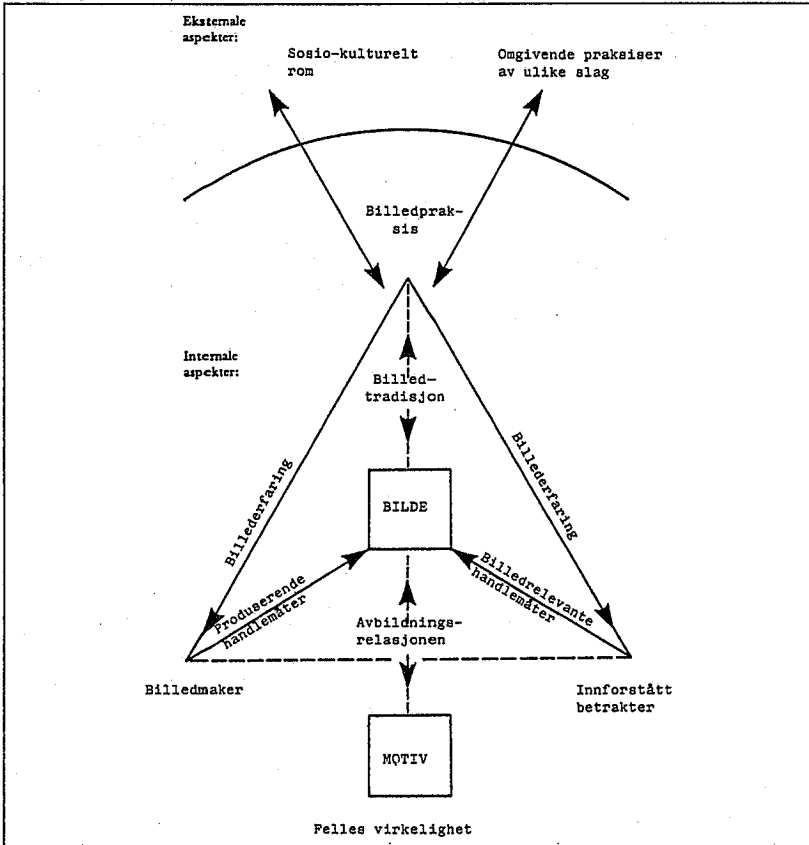
¹⁶ I vitenskapsfilosofien har problemer av dette slaget vært diskutert ganske utførlig de siste 15 årene under betegnelsen "taus kunnskap" - *tacit knowledge*. Noen av de mest sentrale figurene i denne diskusjonen har vært Michael Polanyi, *Personal Knowledge* (1958) og *The Tacit Dimension* (1966); Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Knowledge*, Second Edition, enlarged (1970), kapittel 5; dessuten i *Postscript*, s. 191-198; Isaiah Berlin, "The Scientific Concept of History", trykket bl. a. i hans artikkelsamling, *Concepts and Categories*, Oxford University Press, Oxford (1980); Hubert Dreyfus, *Holism and Hermeneutics*", *Review of Metaphysics*, 34. årgang (1980), og - sammen med broren, Stuart E. Dreyfus *Mind over Machine*, Blackwell, Oxford (1986); Charles Taylor, "Understanding in the Human Sciences", *Review of Metaphysics*, 34. årgang (1980). Ludwig Wittgensteins begrep om praksis og hans syn på begrepenes karakter og virkemåte gir også anledning til å snakke om en slags *intransitiv* forståelse som åpenbart involverer forskjellige former for tause kunnskaper - hva jeg i teksten kaller *fortrolighetskunnskap* og *ferdighetskunnskap*. Dette har jeg belagt i en serie artikler de seneste årene, "Language, Art and Aesthetic Practice", trykket i Kjell S. Johannessen & Tore Nordenstam (red.), *Wittgenstein - Aesthetics and Transcendental Philosophy*, Hölder-Pichler-Tempsky, Wien (1981), "The Concept of Practice in Wittgenstein's Later Philosophy", *Inquiry*, 31, årgang, nr. 2 (1988), "Rule-Following and Tacit Knowledge", *AI & Society. The Journal of Human and Machine Intelligence*, 2. årgang, nr. 2 (1988). Med utgangspunkt i min forskning omkring disse problemene har også filosofen og kulturhistorikeren Allan Janik skrevet en artikkel om dette temaet, "Tacit Knowledge, Working Life and Scientific Method", trykket i Bo Göransson & Ingela Josefson (red.), *Knowledge, Skill and Artificial Intelligence*, Springer Verlag, Berlin, London, New York, Paris, Tokyo (1988).

¹⁷ Arbeidet med å forsøke å utvikle det pragmatiske synet på meningens natur med henblikk på en bedre forståelse av grunnlagsproblemene i de estetiske disiplinene ble påbegynt da det i begynnelsen av 1970-årene kom i stand et samarbeid mellom Filosofisk institutt og Kunsthistorisk institutt ved Universitetet i Bergen angående kunstfilosofi og grunnlagsproblemer i kunsthistorisk forskning. Min tidligere omtalte magistergradsavhandling, *Kunst og kunsthistorisk forståelse*, utgjorde den teoretiske plattformen for samarbeidet. Gunnar Danbolt, Kunsthistorisk institutt, gjorde seg f. eks. betydelige anstrengelser for å kunne utlede av praksisperspektivet en slags metodisk ledetråd for kunsthistorisk forskning, hvor kunstverket fastholdes som *meningsverk* i en gitt kontekst. Dette synspunktet er formulert i artikkelen, "Kunsthistorisk metode og begrepet om den estetiske

basis for analysen enn den Platon valgte og den Beardsley så seg tvunget til å arbeide med. Det er mildt sagt stor forskjell på andaktsbilder og pornobilder; og denne forskjellen er man i billedanalytisk henseende forpliktet til å fastholde og utdype. Men det lar seg ikke gjøre med utgangspunkt i avbildningsrelasjonen alene. I det pragmatiske perspektivet finnes imidlertid ingen slik sneverhet. Her er man ute etter å fange opp alle de faktorer som medvirker til å fastlegge *forskjeller* i vår forståelse av bilder. Ikke minst er det viktig å erindre at det langt på vei er de *billedrelevante handlemåtene* som uttrykker den etablerte billedforståelse i en gitt kultur på et gitt tidspunkt i historien. I en ganske grunnleggende forstand forholder vi oss til noe annet enn hva renessansens mennesker gjorde, selv om fokus for oppmerksomheten i begge tilfeller er ett og samme *fysiske* objekt, f. eks. Sandro Botticellis *Venus' fødsel*. Heller ikke deler vi hodejegerkulturens opptatthet av avkuttete hoder på sokler. Dersom vi hadde kommet på besøk i en slik kultur og ved et tilfelle hadde kommet inn i et lokale hvor det helt bokstavelig fantes skulpturale gjengivelser av avkuttete hoder plassert på forhøyninger slik at de befant seg noenlunde i øynehøyde, så ville vi uten videre ha oppfattet dette som en utstilling av byster. Det ville i så fall være en ubevisst kultur-imperialistisk handling med utvilsom konstraintensjonal karakter. Den opprinnelige hensikt med disse figurene ville bli tilsidesatt til fordel for de betraktningmåter som er nedfelt i det moderne vesterlandske begrepet om kunst. Og hele det kulturspesifikke poenget med fremvisningen ville gå tapt. Derfor er det av helt grunnleggende betydning for den pragmatiske billedanalysen at man ikke bare fokuserer på bildene, men ser

praksis", *Norsk filosofisk tidsskrift*, 12. årgang, nr. 1 (1977). En annen av mine samarbeidspartnere fra den gangen, Tore Nordenstam, prøvde å kaste lys over det klassiske skillet mellom forklaring og forståelse i kunsthistorien i sin studie, *Explanation and Understanding in the History of Art*, Filosofisk instituttets stensilserie, nr. 43, (1978). Selv forsøkte jeg å belegge den pragmatiske meningsteoriens relevans slik den kom til uttrykk i praksis-perspektivet i en rekke forskjellige studier. Foruten de to artiklene som er omtalt i note 12 vil jeg spesielt nevne, "Kunstfilosofi og kunsthistorisk forskning", trykket i Danbolt, Johannessen, Nordenstam, *Den estetiske praksis*, Universitetsforlaget, Bergen-Oslo-Tromsø (1979); "Historieskriving og visuell persepsjon", *Norsk filosofisk tidsskrift*, 15. årgang, nr. 2 (1980); "Vitenskapsfilosofi og fagkonsepsjon. Ansatser til en analyse av Gösta M. Bergmans konsepsjon av teatervitenskap som en selvstendig disiplin", *Norsk filosofisk tidsskrift*, 20. årgang, nr. 4 (1985), "Sinnkonstitution und Wissenschaftsgeschichte. Zur Formulierung der Grundzüge einer Historiographie der Wissenschaften", trykket i Dietrich Böhler, Tore Nordenstam, Gunnar Skirbekk (red.), *Die pragmatische Wende*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1987. Siri Meyer, Kunsthistorisk institutt, ga også flere viktige bidrag til å presisere og videreutvikle det pragmatiske praksis-perspektivet i denne konteksten, f. eks. "Praksis, paradigme og institusjon. Bidrag til en posisjonsbestemmelse av begrepet om den estetiske praksis", *Norsk filosofisk tidsskrift*, 14. årgang (1979), "Den latente essensialismen", *Norsk filosofisk tidsskrift*, 14. årgang, nr. 4 (1979). I avhandlingen, *Kunsthistoriens forhistorie. Noen sentrale aspekter*, viser hun også hvordan det pragmatiske praksis-perspektivet kan få vitenskapshistoriske implikasjoner. Og i artikkelen, "Billedtolkning i et pragmatisk perspektiv", *Kunsthistorisk tidsskrift*, 57. årgang, nr. 2 (1988), foreligger den mest overbevisende anvendelse av praksis-perspektivet på billedfortolkning som til nå er utført.

dem utfra kjennskapet til de forskjelligartede virksomheter (praksiser) hvor de har en plass og en oppgave å utføre. Ethvert bilde inngår således i et mange-dimensjonalt rom som er relativt både til kultur og historisk epoke. Det er det nedenstående figuren prøver å vise på en visuelt oversikkelig, men svært forenklet måte.¹⁸



Figur 5

¹⁸ Det er Gunnar Danbolt som har skapt hovedtrekkene i den foreliggende figuren, inspirert av en trekantfigur jeg benyttet i artikkelen "Wittgensteins språkfilosofi og nyorienteringen i filosofisk estetikk", *Filosofisk institutts stensilserie*, Universitetet i Bergen, (1974). Danbolt har gjort en meget interessant bruk av denne figuren i artikkelen "Aesthetic Theory and Practice in Art History", trykket i Lars Aagaard-Mogensen & Göran Hermerén (red.), *Contemporary Aesthetics in Scandinavia*, Doxa forlag, Lund, (1980). Artikkelen er skrevet høsten 1976.

Figuren fremstiller grunnstrukturen i en billedpraksis og dens forhold til omgivende praksiser slik dette fortoner seg på bakgrunn av de foregående teoretiske betraktningene. Figurens kjernepunkt er trekantens toppunkt. Det representerer den enkelte billedpraksis. Alt det som er nedenfor toppunktet viser billedpraksisens indre struktur med bildet som det fokale punkt. Det som er ovenfor toppunktet angår billedpraksisens forhold til de omgivende praksiser i det sosio-kulturelle rom hvor den forefinnes. I teoretisk henseende er dette en svært viktig relasjon. Vi har i det foregående bare så vidt streift de problemene som knytter seg til analysen av den. Dette er imidlertid ikke den rette sammenhengen for å forfølge den siden av saken. Vi konsentrerer oss derfor om billedpraksisens indre forhold. Her står naturlig nok bildet i sentrum. Det hviler på fire grunnforhold, som i denne sammenheng kan sies å være konstitutive for å forstå noe som et bilde: (1) Relasjonen mellom bilde og tema - avbildningsrelasjonen. (2) Relasjonen mellom billedmaker og selve bildet - den billedproduserende relasjonen. (3) Relasjonen mellom kulturelt innforstått betrakter og bilde - den billedforstående relasjonen uttrykt i billedrelevante handlemåter. (4) Relasjonen mellom det enkelte bilde og den billedtradisjon det fremgår av og dermed indirekte til alternative billedtradisjoner - den billedhistoriske relasjonen. Linjene som er trukket fra trekantens toppunkt og til henholdsvis billedmaker og kulturelt innforstått betrakter indikerer et *fellesskap* i billederfaring med forankring i den felles virkelighetsforståelse som er innskrevet i bunnen av figuren. Det er her man vil finne hensikten eller poenget med den enkelte billedpraksis. Men dette forholdet innbefatter selvfølgelig også fortroligheten med de aktuelle billedtradisjoner og genre. Det er nettopp dette kulturelle og billedmessige fellesskapet i erfaringer som muliggjør en kommunikasjon mellom billedmaker og innforstått betrakter.

Dette er da grovstrukturen i de interpretative holdepunkter man kan utlede av en pragmatisk oppfatning av begrepenes karakter og virkemåte, slik den er blitt skissert i det foregående. Den som i sitt billedfortolkende arbeid innbefatter samtlige av de anførte relasjoner, vil være noenlunde sikker på å ha dekket de forhold som er konstitutive for betydningsdannelsen i det enkelte bildet. Men om den individuelle fortolkning er adekvat eller ikke kan ikke avgjøres på grunnlag av disse strukturelle momentene. Der vil helt andre faktorer spille inn, faktorer som det faller helt utenfor denne artikkelens ramme å behandle. Vår målsetting var bare å fremstille hovedpunktene i de ytterst komplekse forhold som gjør seg gjeldende når man forsøker å forstå et bilde med utgangspunkt i den egne kulturs tradisjonsformidlede begrep om et bilde. Denne kompleksiteten er i det foregående blitt utmyntet to dimensjoner: (a) dels i form av den kulturelt betingede, mentale utrustning den enkelte møter et bilde med, og (b) dels i form av den teoretiske kompleksitet som ligger bak den forskningsmessig bevisste rekonstruksjonen av det enkelte bildets mening.

Her har vi sett at kompleksiteten utfolder seg på to adskilte, men innbyrdes forbundne nivåer (i) mangfoldet av faktorer som inngår i rekonstruksjonen av *begrepet* om et bilde, og (ii) omfanget og dybdekarakteren av de menings-teoretiske refleksjoner som legitimerer begrepsanalysen i punkt (i). Den som fremdeles tror at billedtolkning er en enkelt og grei oppgave, må lese denne artikkelen en gang til. Hun eller han har mistet noe vesentlig på veien.