



LUND UNIVERSITY

Brysons relativism och kritik av konstvetenskapen

Ranta, Michael

Published in:

Symposium om konstvetenskapen - Vi granskar oss själva och vår verksamhet (Konstvetenskapliga institutionens skriftserie nr. 3)

1997

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Ranta, M. (1997). Brysons relativism och kritik av konstvetenskapen. I *Symposium om konstvetenskapen - Vi granskar oss själva och vår verksamhet (Konstvetenskapliga institutionens skriftserie nr. 3)* (s. 35-46). Stockholms universitet.

<https://docs.google.com/fileview?id=0B9XMYDSzx5OaODY1MWFkNjltMGVjMS00MmM3LTk0YzUtZGUxYWU2YTNINjk1&hl=en&authkey=CPrZ-1l>

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

BRYSONS RELATIVISM OCH KRITIK AV KONSTVETENSKAPEN

Michael Ranta

Uppfattningen att våra empiriska trosuppfattningar inte kan vara berättigade eller sanna i objektiv eller absolut bemärkelse kallas ibland för kunskapsrelativism.¹ Ett påstående som ofta anförs som stöd för denna ståndpunkt är att människors åsikter om vad som är sant eller falskt varierar och oundvikligen är betingade av t ex historiska, kulturella och/eller subjektiva förutsättningar. Vidare anses det inte finnas någon neutral eller universellt giltig metod med vars hjälp man skulle kunna bedöma sanningsvärdet av våra åsikter. Sanning påstås vara *sanning för, för en eller för flera personer*, och är beroende av beskaffenheten hos de personer som avses. En av västerlandets första kunskapsrelativister var troligtvis den grekiske sofisten Protagoras som bl a har blivit känd för den s k *homo mensura*-satsen "Människan är alltings mått". Enligt Platons redogörelse i dialogen *Teaitetos* hävdar Protagoras att kunskap är detsamma som förnimmelse, men eftersom människors sinnesupplevelser varierar, så måste följaktligen även omdömen baserade på dessa förnimmelser variera. Samma vindpust kan av en människa upplevas som kall, av en annan som varm, och således är det sant för den förstnämnde personen att den är kall, medan det är sant för den sistnämnde att den är varm. Det är oklart hur Protagoras exakt skall tolkas, men det är uppenbart att Platon uppfattar hans relativistiska ståndpunkt som applicerbar på såväl empiriska som etiska och estetiska omdömen. Den absolutistiska kunskapsuppfattning som Platon förespråkar är därmed hotad, och han gör sig stor möda att bemöta Protagoras.²

Kunskapsrelativismen har sedan 400-talet f Kr antagit en rad olika skepnader, och inte minst sedan Immanuel Kant förefaller den ha vunnit ett ökande antal förespråkare. Enligt Kant strukturerar det mänskliga subjektet nödvändigtvis sin omvärld utifrån förståndskategorier (t ex orsak-verkan och ting) och åskådningsformer (tid och rum), och därmed kan ingen direkt kunskap uppnås om tingens karakteristika oberoende av hur subjektet upplever dem, d v s kunskap om *tingen i sig* är inte möjlig. Visserligen ansåg sig Kant själv, av olika skäl, vara kunskapsabsolutist, men hans accentuering av det mänskliga förståndets beskaffenhet för konstitueringen av vår verklighetsuppfattning kan nog misstänkas ha haft stor betydelse för kunskapsrelativismens renässans under senare tid.

Åtskilliga versioner av relativism kan urskiljas beroende på vilka grundläggande faktorer som påstås determinera våra uppfattningar om kunskap och sanning. Således har t ex följande förslag nämnts: (i) tolkningsperspektiv och viljan till makt (hos Friedrich Nietzsche), (ii) livsformer (hos

den sene Ludwig Wittgenstein), (iii) nätverk av språkliga begrepp och omdömen (hos Willard V Quine), (iv) paradigm (hos Thomas Kuhn), och (v) nätverk av differentiella relationer mellan språkliga tecken (hos Ferdinand de Saussure och Jacques Derrida). Kunskapsrelativismen har som synes funnit förespråkare hos några av 1900-talets mest uppmärksammade filosofer, såväl hos analytiskt som kontinentalt orienterade. En viktig gemensam nämnare hos dessa teoretiker utgör deras avståndstagande från enkla korrespondensteoretiska sanningsdefinitioner enligt vilka påståenden är sanna om, och endast om de överensstämmer med eller återspeglar faktiska sakförhållanden. Den kanske tyngst vägande kritik som har riktats mot dylika sanningsdefinitioner berör, förenklat uttryckt, svårigheten - eller omöjligheten - att göra neutrala och språkoberoende jämförelser mellan påståenden och fakta, eller att varsebli och strukturera fakta oberoende av hur dessa ges uttryck i språklig form.³ Slutsatsen ligger då nära till hands att ett kontingent och kulturellt varierande språkbruk utgör den grund utifrån vilken vi gör våra sannings- och falskhetsattribueringar.

Kunskapsrelativismen har inte enbart vunnit anhängare hos filosofer och vetenskapsteoretiker, utan förekommer naturligtvis även i övriga humanistiska discipliner. Förutom rent epistemologiska överväganden kan hos dessa en strävan efter ökad tolerans gentemot främmande kulturer eller historiska perioder och en tilltagande skepsis gentemot humanvetenskapernas s k etnocentrism tänkas ha främjat relativistiska tankegångar. Bland estetiker och konstvetare kan dessutom en jämförbar relativistisk ståndpunkt rörande relationen mellan bilder och avbildningsobjekt urskiljas. Bilder har visserligen inte påståendekaraktär, förutom i undantagsfall, och därmed kan de inte anses vara sanna eller falska. Icke desto mindre har de ofta ansetts kunna överensstämma med eller återspegla (delar av) verkligheten och således bedömts vara mer eller mindre *naturtrogna*. Åsikten att naturtrohet i bilder inte kan föreligga i neutral eller objektiv bemärkelse, utan till fullo är historiskt och kulturellt variabel kommer jag fortsättningsvis att kalla för *avbildningsrelativism*. Under senare år har avbildningsrelativismen, i viss mån parallellt med kunskapsrelativismen, åtnjutit allt större popularitet bland bildforskare, och inom konstvetenskapen har den version som har presenterats av den brittiske litteratur- och konstteoretikern Norman Bryson rönt förvånansvärt stor uppmärksamhet. I det följande avser jag att ta ställning till Brysons kritik av etablerad konstvetenskaplig forskning. Vidare kommer jag med utgångspunkt i dennes resonemang att problematisera kunskaps- och avbildningsrelativismen. Den tes som jag kommer att argumentera för är att Brysons kritik i flera avseenden är orimlig och att den radikalt relativistiska hållning som han förespråkar bör avfärdas.

*

Avbildningsrelativismen som tänkbar ståndpunkt förekommer inte i Platons dialoger. För Platon är det självklart att aktiviteter eller artefakter som musik, dans, drama, skulptur och bilder imiterar perceptuella egenskaper hos sinnevärldens fenomen och således befinner sig i en likhetsrelation till dessa.⁴ Även språkliga uttryck kan vara mimetiska i det avseendet att deras minsta beståndsdelar,

Bryson har bl a blivit känd för att ha bidragit till den nyorientering inom konstvetenskaplig forskning som ibland kallas för "The New Art History" och som hittills verkar ha fått störst genomslagskraft i Storbritannien och USA. Gemensamt för de konsthistoriker⁷ som bekänner sig till denna inriktning är ett ökat intresse för konstens sociala aspekter och för konsteoretiska frågeställningar. Detta innebär exempelvis att man betonar konstens ideologiska karaktär, dvs dess påstådda kapacitet att upprätthålla, legitimera och maskera rådande samhällsbetingelser. Konst anses vara ett långtifrån oskyldigt estetiskt fenomen, utan ett maktinstrument som bidrar till att konstituera vår verklighetsuppfattning och att stabilisera eller reproducera sociala maktrelationer. Företrädarna för "The New Art History" tar avstånd från traditionell konstvetenskap som kritiseras för att i alltför stor utsträckning ha ägnat sig åt stilanalytisk, ikonografisk/ikonologisk och biografisk konstforskning. I stället förespråkas en methodsynkretism som inkluderar marxistiska, feministiska, strukturalistiska, poststrukturalistiska, semiotiska och psykoanalytiska tankegångar. Dessutom efterlyses en ökad medvetenhet om konstens sociala och historiska kontextberoende.⁸

Jag skall här inte närmare redogöra för och granska de olikartade ståndpunkter - och ibland dubiösa antaganden - som ryms under rubriken "The New Art History" (som ju trots vissa gemensamma kännetecken är relativt heterogen), utan begränsa mig till den kunskaps- och utbildningsrelativism som utgör en viktig kärnpunkt inom såväl denna rörelse som i Brysons resonemang. Enligt Bryson genomsyras konstvetenskapen till skillnad från andra humanistiska discipliner (som litteraturvetenskap, historia eller antropologi) av en oacceptabelt naiv och letargisk hållning beträffande grundläggande teoretiska frågeställningar som är relevanta för ämnet. Traditionell konstvetenskaplig verksamhet - men även större delen av den västerländska konstproduktionen - bedöms dessutom vara präglade av en ohållbar bilduppfattning som han kallar för "den naturliga attityden" eller "perceptualism". Denna attityd påstås ha följande kännetecken:⁹

1. Frånvaro av en historisk medvetenhet: visuell perception är universell och ahistorisk, och graden av likhet mellan perception och dess avbildning kan bedömas utifrån en ahistorisk standard.
2. Dualism: ögat/retinan utgör en neutral, transparent barriär mellan passivt registrerande medvetande och en given yttervärld.
3. Perceptionen står i centrum: konstnärens målsättning är att överföra ett "innehåll" från dennes visuella fält, vare sig detta är konkret (scenen framför honom) eller imaginärt (en scen manifesterad i hans medvetande).
4. Stil som begränsning: stilistiska särdrag indikerar en återgång till det subjektiva och en avvikelse från ett perceptuellt och konstnärligt ideal.
5. Kommunikationsmodellen: bilder har som syfte att överföra ett visuellt innehåll från konstnärens till betraktarens medvetande.

Den "naturliga attityden" kan enligt Bryson redan skönjas hos Plinius d ä och dennes berättelse om tävlingen mellan målarna Zeuxis och Parrhasius (där den förstnämndes avbildning av druvor är så pass verklighetstrogen att fåglar försöker äta dem, medan den sistnämnde gör en så pass

återge) en yttre verklighet, i stället betonas bildens förmåga att uttrycka ett andligt eller ideellt innehåll.¹⁴ Vidare är Brysons påstående att stilistiska egenskaper i bildframställningar skulle ha bedömts utgöra en defekt eller en avvikelse från ett avbildningsideal långtifrån övertygande. Konsthistorikern Heinrich Wölfflin exempelvis betraktade stilkarakteristika (vare sig personliga, nationella eller tidsbestämda) som ofrånkomliga och betingade av varierande sätt att se på omvärlden. Konsthistoriens utveckling beskrivs som ett seendets historia, och visuell perception anses således på intet vis vara en universell och ahistorisk företeelse.¹⁵

Mimesistraditionen är avsevärt mer komplicerad än vad Bryson ger sken av. Visserligen har likhet i någon form ofta betraktats som ett essentiellt kännetecken hos bilder, men denna likhet har inte alltid ansetts bestå mellan bilder och konkreta föremål i en given yttervärld (och det är just denna tänkta avbildningsfunktion som Bryson verkar fästa störst vikt vid). Bilder har ju, som jag tidigare har nämnt, påståtts kunna återge t ex metafysiska principer, idealobjekt, fiktioner eller känslor. Bryson berör förekomsten av bilder med ett imaginärt innehåll, men hävdar att dessa på ett naivt sätt har ansetts förmedla konstnärens *mentala visuella fält*. Fiktiva objekt påstås ha uppfattats som "either...the combination of disparate segments of the visual field into a new synthesis, or as a personal 'vision' manifesting within the consciousness of the painter and repeated on canvas...".¹⁶ Å andra sidan hävdar Bryson att den "naturliga attitydens" målsättning är förverkligandet av en perfekt kopia av en *yttre, preexisterande* verklighet. Måleriet anses tillhöra perceptionens domän, och målaren förväntas passivt redogöra för sin visuella upplevelse.¹⁷ Det är emellertid ytterst tveksamt om framställningen av imaginära bildinnehåll (med dess nödvändiga konstruktiva/kreativa inslag) generellt har jämförts med en mekanisk, passiv och "naturtrogen" reproduktion av optiska intryck. Vidare är det oklart vad i detta fall "naturtroget" skulle innebära och hur attribueringen av denna egenskap skulle kunna motiveras (i synnerhet av en utomstående betraktare).¹⁸

Brysons alternativförslag, dvs den ståndpunkt som skall ersätta den "naturliga attityden" och bidra till att höja konsthistorieskrivningens intellektuella nivå, inbegriper någon form av kunskaps- och avbildningsrelativism. Bilder bör enligt honom ses som arbiträra tecken, och vår föreställning om verkligheten påstås vara en social konstruktion. I sin diskussion av bilden som tecken utgår han ifrån Saussures språk teori.¹⁹ Dennes idé om språket som ett system av binära oppositioner verkar emellertid ha marginell betydelse i Brysons resonemang, i stället beaktas i första hand distinktionen mellan signifikant (uttryckssidan) och signifikat (innehållssidan). Uppfattningen att signifikatet (i Saussures fall en mental, kollektivt förankrad betydelseentitet) skulle vara konstitutivt för ett teckens meningsfunktion avfärdas, eftersom detta påstås implicera en ohållbar föreställning om en given, problemfritt identifierbar och statisk betydelse. Bryson tänker sig däremot ett teckens meningsfunktion som resultat av "horisontella" relationer mellan signifikanter (!), och därmed utesluts naturligtvis "vertikala", dvs referentiella eller denotativa kopplingar. Därutöver etableras ett teckens mening inom ramen för en social diskurs som reflekterar samhällets materiella, ekonomiska och politiska betingelser, och mening påstås vara såväl kontextsituerad som historiskt

föränderlig. Bilders innehåll karakteriseras dessutom av att socialt etablerade *igenkänningskoder* (ikonografiska och konnotativa koder) är verksamma. Medan den "naturliga attityden" anses insistera på den universella och ahistoriska perceptionens dominans, så är det enligt den "brysonska attityden" i stället fråga om ett socialt och historiskt variabelt *igenkännande* ("recognition") av bilders semantiska aspekter.²⁰

Brysons tecken- och bildteori är ett konglomerat av tankegångar hämtade från Saussures semiotik, historiematerialismen och i viss mån Wittgensteins språkfilosofi som eventuellt hade kunnat bli en intressant kombination, men som dessvärre i stor utsträckning är dunkelt, svepande och spekulativt formulerad. Begreppspreciseringar har systematiskt utelämnats, och det förblir oklart vad som över huvud taget avses med mening (och hur mening skulle vara konstituerbar som resultat av - oklara - relationer mellan signifikanter).²¹ Saussures teckenbegrepp utgör en av diskussionens utgångspunkter, men nyare och mer avancerade alternativ som t ex Nelson Goodmans eller Umberto Ecos teorier beaktas obegripligt nog inte. Både Goodman och Eco har ju tagit avstånd från idén att likhet skulle utgöra en essentiell egenskap hos avbildningar respektive ikoniska tecken.²² I Goodmans mycket uppmärksammade arbete *The Languages of Art* (först publicerad 1968) påstås avbildningar i likhet med verbala beteckningar eller beskrivningar fungera denotativt, men kännetecknas därutöver av s k syntaktisk täthet. Jag skall här inte närmare beskriva Goodmans förslag och hans generella symbol- eller notationsteori, utan endast nämna att någon form av likhet mellan bild och avbildningsobjekt bedöms vara varken nödvändig eller tillräcklig för avbildningar. Enligt Goodman är bildkonstverk inte "realistiska" på grund av en absolut eller konstant relation mellan bild och avbildningsobjekt, utan beroende på huruvida bildens avbildningssätt överensstämmer med ett standardiserat avbildningssystem. Realism (eller det faktum att en bild anses likna ett avbildningsobjekt) anses följaktligen vara en historiskt och kulturellt föränderlig vanesak.²³ Både Goodman och Bryson är således avbildningsrelativister, och de är bägge kunskapsrelativister. Båda förnekar att vi skulle kunna ha neutral tillgång till en värld-i-sig med vilken våra trosuppfattningar eller våra bilder kan jämföras och som hjälper oss att avgöra deras sannings- eller naturtrogenhetsvärde. Medan Goodmans relativism noggrant motiveras inom ramen för en notationsteoretisk, epistemologisk och ontologisk diskussion²⁴, så nöjer sig emellertid Bryson med sporadiska hänvisningar till enstaka kunskaps sociologer (som Peter Berger och Thomas Luckmann²⁵) och svepande generaliseringar av följande art:

The term 'realism' cannot therefore refer to an absolute conception of 'the real', because that conception cannot account for the historical and changing character of 'the real' within different periods and cultures. The validity of the term needs to be made relative, and it is more accurate to say that 'realism' lies rather in a coincidence between a representation and that which a particular society proposes and assumes as its reality....²⁶

En grundlig argumentation som skulle kunna ge stöd åt detta antagande förekommer dock inte, och vad Bryson avser med termen "accurate", dvs "korrekt" eller "sanningsenligt", förblir gåtfullt.

Kunskaps- respektive utbildningsrelativismen är dessutom olika ståndpunkter som Bryson inte skiljer emellan. Det är exempelvis logiskt möjligt att vara utbildningsrelativist och samtidigt kunskapsabsolutist: även om vår perception och våra tolkningar av bilder kan tänkas vara socialt och historiskt betingade, så följer härav inte att vår perception av världen i övrigt (eller våra trosuppfattningar rörande världens beskaffenhet) måste vara ett resultat av dessa betingelser.²⁷ Däremot är naturligtvis en kunskapsrelativistisk position oförenlig med ett icke-relativiserande försanthållande av påståendet att utbildningar skulle kunna vara naturtrogna i absolut eller ahistorisk bemärkelse.

Enligt Bryson verkar kunskaps- och utbildningsrelativismen vara i det närmaste självklara ståndpunkter som konstvetare borde tillägna sig. Båda ståndpunkter är emellertid behäftade med en rad allvarliga problem som Bryson underlåter att ta ställning till.

Kunskapsrelativismen uppfattas och presenteras ofta som en generaliserande ståndpunkt enligt vilken *alla* påståenden endast kan vara sanna eller falska i relation till en subjektiv, historisk, social och/eller språklig kontext. Detta är dock i sin tur ett (epistemologiskt) påstående som av rent logiska skäl borde relativiseras i likhet med andra påståenden, men som icke desto mindre försanthålles i absolut bemärkelse. Således kan radikala kunskapsrelativister anklagas för att inta en logiskt inkonsistent ståndpunkt. Visserligen skulle man kunna hävda att just kunskapsrelativismen utgör ett (absolut sant) undantag, men varför just denna trosuppfattning till skillnad från andra har en sådan status förblir svårmotiverbart. Vidare tycks kunskapsrelativismen förutsätta - eller motiveras med hänvisning till - en rad faktaomdömen som anses vara absolut sanna.²⁸ Inledningsvis nämnde jag ett vanligt argument som har anförts som stöd för relativismen, nämligen påståendet att människors empiriska trosuppfattningar *de facto* (!) har varierat beroende på t ex historiska och kulturella omständigheter. Detta argument - som ofta läggs fram som en oproblematisk och icke-relativiserad sanning - förekommer som synes i ovanstående citat av Bryson.

Utbildningsrelativismen har ibland motiverats på ett likartat sätt, dvs med hänvisning till det påstådda faktum att människors upplevelse av naturtrohet i bilder *de facto* har varit och är historiskt, kulturellt etc variabel. Följaktligen anses bilders utbildningsfunktion (eller en upplevd likhet mellan bild och utbildningsobjekt) vara en till fullo inlärdd och konventionaliserad vanesak. Men är denna radikala slutsats och dess premiss vid närmare eftertanke hållbara? Antagandet att bilders utbildningsfunktionalitet förutsätter att betraktaren har kännedom om givna arbiträra utbildningskoder kan ju knappast sägas ha verifierats empiriskt på ett övertygande sätt. Utbildningsrelativister åberopar gärna antropologiska undersökningar som tyder på att s k primitiva infödingar som aldrig tidigare har sett fotografier - eller är okunniga om västerländska utbildningsstilar - är oförmögna att uppfatta dem som utbildningar.²⁹ Åtskilliga undersökningar kan dock anföras som pekar på att så vanligtvis inte är fallet. Beroende på kulturell bakgrund och tidigare erfarenheter kan försökspersoner som konfronterats med såväl fotografier som bilder och

konturteckningar tolka avbildningsobjekten på olika sätt, men samstämmigheten rörande *identifikationen* av objekten är förvånansvärt stor. Personer tillhörande vissa afrikanska kulturer har t ex varit benägna att tolka en bild som visat en grupp av människor som en avbildning av en kampscen, medan afrikanska betraktare med en annan kulturell bakgrund snarare har upplevt samma bildinnehåll som en dansscen. I bägge fallen råder det dock, utifrån försökspersonernas perspektiv, inget tvivel om att människogestalter utgör bildens avbildningsobjekt. En rad interkulturella studier tyder på en överväldigande konsensus rörande identifieringen av människor, djur, växter m m i olikartade bildframställningar.³⁰ Vidare kan historiska exempel anföras enligt vilka personer (t ex från 1700-talets Japan) som endast, eller primärt, har varit förtrogna med inhemska avbildningsstilar inte enbart har visat sig vara kapabla att förstå andra (t ex västerländska) bildframställningar, utan dessutom upplevde de sistnämnda som mer naturtrogna än de förstnämnda.³¹ Detta strider naturligtvis mot avbildningsrelativisternas antagande att upplevelse av bildrealism skulle kunna vara reducerbar till en historiskt och kulturellt betingad vanesak. Intressanta i detta sammanhang är därutöver de undersökningar som genomförts med försökspersoner som sedan födseln eller tidig ålder har varit blinda (och således inte kan vara förtrogna med etablerade "avbildningskoder"). Dessa personer har lyckats framställa teckningar som avbildar ansikten, människor, bord, händer, hjul, m m (delvis till och med perspektivisk förvrängda!). Avbildningsobjekten har visualiserats relativt likartat och är, åtminstone i vissa fall utan större svårigheter identifierbara av seende betraktare.³² Även dessa undersökningar bidrar onekligen till att underminera en avbildningsrelativistisk position.

Gombrich tycks för övrigt under senare år ha velat tonad ned de avbildningsrelativistiska drag som enligt honom själv i alltför stor utsträckning har präglat *Art and Illusion*.³³ Han förnekar visserligen inte förekomsten av kulturellt och historiskt varierande avbildningssätt, men relativisters benägenhet att jämföra avbildningar med arbiträra tecken påstås icke desto mindre utgöra en missvisande förenkling. Vår kapacitet att förstå bilder bör åtminstone delvis relateras till givna biologiska förutsättningar som utifrån ett evolutionsteoretiskt perspektiv har haft ett visst överlevnadsvärde. Bilder påstås kunna ge uttryck för en hierarki av meningsaspekter, varav somliga endast kan uppfattas om inlärd tolkningsfärdigheter föreligger, medan andra däremot (och enligt Gombrich mer grundläggande) konstitueras av upplevda likhets- eller ekvivalensrelationer mellan bild och avbildningsobjekt. Både människor och djur är (och måste av överlevnadsskäl vara) kapabla att på ett för arten likartat sätt klassificera, känna igen och reagera på biologiskt signifikanta händelser, egenskaper eller visuella konfigurationer i sin omgivning. Med hänvisning till denna nödvändiga disposition skulle man kunna förklara varför djur ibland reagerar på bilder eller andra imitativa fenomen som om de vore de objekt som avbildas. Gombrich nämner som exempel den skyddande förklädnad (s k mimicry) som vissa arter använder sig utav, "flugor" som kastspön ibland förses med, och imitationer av änder som används i jaktsammanhang. Graden av en egenskaps biologiska relevans verkar enligt Gombrich bestämma graden av dess igenkännbarhet. På ett motsvarande sätt kan det faktum förklaras att människors förmåga att känna igen och identifiera vissa

bildframställningar (eller bildelement) förefaller vara kulturoberoende. När vi identifierar och reagerar inför avbildningar av exempelvis ögon, erotiska människokroppar eller en (hotfull) hund med dess vassa tänder och klor (som i den kända mosaiken *Cave Canem* i Pompeji), så är detta enligt Gombrich knappast ett resultat av inlärda färdigheter.

Gombrichs tes förtjänar utan tvekan en grundligare diskussion än utrymmet här tillåter. Möjligheten att diskutera - och eventuellt avfärda - en biologiskt baserad förklaringsmodell hade emellertid stått till Brysons förfogande, och även de allvarliga invändningar som kan riktas mot kunskaps- respektive utbildningsrelativismen borde ha beaktats. Så har dock beklagligt nog inte skett.

Vilka konsekvenser skulle nu en radikal utbildningsrelativism ha för konstvetenskaplig forskning? En uppenbar följd vore naturligtvis att en rationell motivering av jämförande undersökningar rörande bildframställningar från olika kulturer eller historiska perioder i många fall skulle försvåras eller t o m omöjliggöras. Om vår förmåga att förstå bilder är betingad av våra kulturspecifika och inlärda tolknings- och identifieringsfärdigheter kan bilder som har producerats av andra kulturer endast förstås utifrån våra egna begränsade förutsättningar. Bildelement eller -egenskaper som inte har samma innebörd utifrån såväl våra som andra kulturers "utbildningskoder" kommer att vara obegripliga. Dessutom skulle vi i vissa fall inte ens kunna vara säkra på att dessa för oss främmande element över huvud taget har en utbildningsfunktion: det skulle likaväl kunna vara fråga om formella (icke-semantiska) och rent dekorativa bildbeståndsdelar. Med hjälp av t ex verbala eller ostensiva upplysningar skulle vi givetvis kunna lära oss att förstå hur (och att) bildelementen avbildar någonting. Detta förutsätter emellertid gemensamma anknytningspunkter mellan vår kultur och främmande kulturer, exempelvis ett språk som (åtminstone vissa) representanter för båda kulturer är förtrogna med. Så är dock långtifrån alltid fallet. Vi har ingen möjlighet att jämföra vår förståelse av grottmålningarna i Lascaux eller *Venus från Willendorf* (eller av bilder från bl a sumeriska, egyptiska, förkolumbiska samhällen) med upphovsmännens förståelse. Vi kan utifrån ett utbildningsrelativistiskt perspektiv inte heller ha någon visshet om att det rör sig om bilder av hästar, tjurar och en bredhöftad kvinna - eller att det ens rör sig om avbildningar³⁴ (trots det faktum att vi utifrån våra egna erfarenheter är benägna att klassificera dem som sådana). En dylik bildtolkningsскеpticism förefaller dock vara absurd, och mig veterligen har inte ens utbildningsrelativister gett explicit uttryck för liknande tvivel.

Självfallet vore det naivt att förneka förekomsten av olikartade utbildningsstilar och - i viss mån - varierande naturtrogenhetsideal. Lika orimligt är antagandet att avbildningar är fullständigt arbiträra tecken och i detta avseende jämförbara med t ex verbala språk. Komparativa studier av bildframställningar från olika kulturer verkar förutsätta en relativt stabil och grundläggande överensstämmelse mellan våra och andras föreställningar om vad som karakteriserar en utbildning och vad som utgör en likhetsrelation (hur denna än må definieras) mellan bild och utbildningsobjekt. Utifrån denna gemensamma grund kan därefter skillnader och avvikelser fastställas.

Den av Norman Bryson exemplifierade varianten av kunskaps- och utbildningsrelativism som i det föregående har beskrivits bör enligt min bedömning avfärdas. Vidare tycks Brysons kritik av traditionell konstvetenskaplig forskning i flera avseenden vara missvisande eller felaktig. Konstvetenskap är en akademisk disciplin vars svårgripbara undersökningsfält och metodologiska osäkerhet kräver en grundlig teoretisk medvetenhet och kunskap bland dess utövare. När Bryson i sitt arbete *Vision and Painting* efterlyser en ingående forskning kring konstteoretiska frågeställningar är det lätt att instämma. Det är emellertid ytterst svårt att se att detta arbete själv skulle utgöra någon övertygande insats på detta område.

1. I denna text avses med *kunskap* uteslutande propositionell kunskap. Enligt den traditionella uppfattningen om propositionell kunskap - som redan antyds i Platons *Teaitetos* - kan satsen "Personen P vet att Q" (där Q står för ett påstående) analyseras på följande vis: (i) Q är sant; (ii) P tror att Q är sant; (iii) P har goda skäl att tro att Q är sant. Således utgör sanning ett av flera nödvändiga villkor för propositionell kunskap.
2. Platon, *Teaitetos*, 151e - 186e, omtryckt i t ex Gwynneth Matthews, *Plato's Epistemology and Related Logical Problems*, New York: Humanities Press 1972, s 144-180. Se även den diskuterande tolkningen av detta avsnitt i *ibid*, s 23 ff.
3. För en diskussion av korrespondensteoretiska och andra sanningsdefinitioner, se t ex D J O'Connor & Brian Carr, *Introduction to the Theory of Knowledge*, Brighton: The Harvester Press 1982, kapitel VII.
4. Platons syn på bilder och andra mimetiska objekt eller aktiviteter utvecklas i flera dialoger, i synnerhet i *Staten* (speciellt andra, tredje och tionde boken), *Sofisten* och *Lagarna*.
5. Platon, *Kranylos*, 422d - 435d. Jfr även tolkningarna i Göran Sörbom, *Mimesis and Art - Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Uppsala: Svenska bokförlaget/Bonniers 1966, s 106-116; Josef Derbolav, *Platons Sprachphilosophie im Kranylos und in den späteren Schriften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972, s 40-57.
6. Det är på detta vis som t ex upplysningsfilosofen Thomas Hobbes tänker sig att den mänskliga föreställningsförmågan ibland är beskaffad: förflutna och ihågkomna sinnesintryck kan i medvetandet kombineras på ett nytt sätt. Jfr Monroe C Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present - A Short History*, University, Alabama: The University of Alabama Press (1966) 1985, s 171. - Idealsköna människokroppar har ända sedan antiken ansetts vara visualiserbara genom att vackra kroppsdelar hos olika människor har avbildats och kombinerats till idealkroppar. Se t ex Sokrates' dialog med målaren Parrhasius i Xenophons *Memorabilia* (III 10 1-3), omtryckt i Sörbom 1966, s 83 f. Jämför även med Albrecht Dürers förslag, omtryckt i Elizabeth Gilmore Holt, *A Documentary History of Art - Vol I, The Middle Ages and the Renaissance*, Princeton, N J: Princeton University Press (1947) 1981, s 316: "...No single man can be taken as a model for a perfect figure, for no man lives on earth who is endowed with complete beauty; he might still be more beautiful... You therefore, if you desire to compose a fine figure, must take the head from some and the chest, arm, leg, hand, and foot from others, and likewise, search through all members of every kind. For from many beautiful things something good may be gathered..."
7. Till dessa räknas bl a Albert Boime, T J Clark, Tom Gretton, Stephen Bann. Se Lars-Olof Åhlberg, "Norman Bryson och 'The new art history'. En kritisk presentation", *Nordisk estetisk tidskrift* 7/1992, s 19-31.
8. Se *ibid* för en kritisk granskning av bl a "The New Art History".
9. Norman Bryson, *Vision and Painting - The Logic of the Gaze*, London: The Macmillan Press 1983, s 10 ff.
10. *Ibid*, s xi f.
11. Se Ernst H Gombrich, *Art and Illusion*, London: Phaidon Press 1960, s ix.
12. Bryson 1983, s 34.
13. Richard Wollheim, *On Art and the Mind*, Cambridge, Mass: Harvard University Press 1974, kap 13. Detta har påpekats av P N Humble, Recension av "Norman Bryson: Vision and Painting", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 43 1984/85, s 219; Kjell S Johannessen, "Bryson og kunsthistoriens grunnlagsdebatt", *Nordisk estetisk tidskrift*, 11/1994, s 13 f.

14. Dan Karholm, *Handbäckernas konsthistoria - Om skapandet av 'allmän konsthistoria' i Tyskland under 1800-talet*, Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion 1996, s 145 f.
15. Ibid, s 54; Lars-Olof Larsson, *Metoder i konstvetenskapen*, Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag (1971) 1980, s 11 f. Jfr även med Johannessen 1994, s 10.
16. Bryson 1983, s 11. Jämför även med fotnot 6.
17. Ibid, s 3-6.
18. Jfr med Brysons resonemang i ibid, s 38 ff.
19. Ibid, s 77-86.
20. Ibid, s 38-43.
21. För en kritisk granskning av Brysons teckenteori, se Johannessen 1994.
22. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press 1976, s 191-201; Nelson Goodman, *Languages of Art - An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Hackett Publishing Company (1968) 1976, s 3-19.
23. Ibid, s 38.
24. Ibid, men se speciellt Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett Publishing Company 1978, kapitel I, där han hävdar att det föreligger en rad olika versioner om hur världen är beskaffad, och dessa versioner *samtidigt* kan vara korrekta även om de uppenbarligen är oförenliga med varandra. Våra världs-versioner kan inte testas genom att jämföra dem med en värld oberoende av hur den beskrivs verbalt eller avbildas. Världsbeskrivningar och -avbildningar kan endast jämföras med andra världsbeskrivningar och -avbildningar, och vilka versioner som bedöms återspegla verklighetens beskaffenhet är betingat av vanor och syften.
25. Det arbete av Berger och Luckmann som avses är *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, London: Penguin Press, (1966) 1979.
26. Bryson 1983, s 13.
27. För ett liknande påpekande, se Humble 1984/85, s 220.
28. Se t ex Maurice Mandelbaum, "Subjective, Objective, and Conceptual Relativisms" (ur Jack W Meiland & Krausz /utg/: *Relativism - Cognitive and Moral*, Notre Dame, Ind: University of Notre Dame Press 1982, s 34-61) som redogör för åtskilliga av dylika faktaomdömen samt utsätter olika variationer av kunskapsrelativism för en kritisk - och avståndstagande - granskning.
29. Se t ex Goodman 1976, s 15, not 15; Max Black, "How Do Pictures Represent?" (ur Ernst H Gombrich, Julian Hochberg & Max Black, *Art, Perception and Reality*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press 1972, s 95-129), s 126, not 38.
30. John M Kennedy, *A Psychology of Picture Perception - Images and Information*, San Francisco/London: Jossey-Bass Publishers 1974, s 69 ff. Se även Ellen Winner, *Invented Worlds - The Psychology of the Arts*, Cambridge, Mass/London: Harvard University Press 1982, s 117 f. Enligt Winner har dessutom en rad undersökningar visat att barn utan föregående inlärning kan vara kapabla att uppfatta likheter mellan naturalistiska bilder (och även konturteckningar) och de partikulära objekt som avbildas. Vidare verkar barns förmåga att identifiera och namnge bilders avbildningsobjekt inte alltid förutsätta inlärd bildtolkningsfärdigheter. Se ibid, s 113 ff.
31. Alan Tormey, "Seeing Things: Pictures, Paradox, and Perspective" (ur John Fisher /utg/, *Perceiving Artworks*, Philadelphia: Temple University Press 1980, s 59-75), s 69 ff.
32. John M Kennedy, "Depiction Considered as a Representational System" (ur Fisher 1980, s 131-165), s 158 ff.
33. Ernst H Gombrich, "Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation" (ur *The Image and the Eye*, Oxford: Phaidon Press 1982), s 278-297.
34. Det bör påpekas att frågan huruvida partikulära individer eller typer är avbildade lämnas öppen. Intressant i detta sammanhang är primärt hur vi över huvud taget kan fastställa att vissa ytkonfigurationer eller artefakter har en referentiell funktion (med avseende på individer, typer, klasser osv).