

An abstract painting featuring concentric circles in vibrant colors. The background is a textured red. Overlaid on this are several concentric circles: a large blue circle, a yellow circle, and a smaller blue circle. The paint has a thick, impasto texture, with visible brushstrokes and ridges. The overall composition is dynamic and visually striking.

Anders Troelsen

Kunstværk, udenværk og visuel kultur

Om at se på billeder

Aarhus Universitetsforlag

Kunstværk, udenværk og visuel kultur

ANDERS TROELSEN

**Kunstværk,
udenværk
og visuel kultur**

Om at se på billeder

Aarhus Universitetsforlag

Kunstværk, udenværk og visuel kultur

© forfatteren og Aarhus Universitetsforlag 2022

Omslag, tilrettelægning og sats:

Carl-H.K. Zakrisson og Tod Alan Spoerl

Omslagsillustrationer: Jasper Johns: *Target*, 1958 og

Sven Dalsgaard: *Bagage*, 1993

Forlagsredaktion: Cecilie Harrits

Billedredaktion: Julie Pedersen

Korrektur: Hans Ørbæk

Bogen er sat med Lyon og Kievit

Trykt på 115 g Arctic matt hos Narayana Press, Gylling

Printed in Denmark 2022

ISBN 978 87 7219 650 3

Aarhus Universitetsforlag

unipress.dk

Bogen er udgivet med støtte fra:

Bestles Fond

Landsdommer V. Gieses Legat

Ny Carlsbergfondet

The Velux Foundations

Aarhus Universitets Forskningsfond

Denne bog er beskyttet i medfør af gældende dansk lov om ophavsret. Kopiering til undervisningsbrug må kun ske efter aftale med Copydan Tekst & Node.



FAGFÆLLE-
BEDØMT

Indhold

Forord 7

1 Øjnene, der ser

- Synsvinkler på et værk 15
- Hverdagstolkning 21
- Det blindede syn 28
- Synets horisont 31

2 Indramninger

- Tre slags rammer 39
- Nomadiske rammesættelser 46
- Billeddyrkelse og billedstorm 50
- Fra håndværk til kunst 55
- Den sprængte ramme 68
- Fra kunstkammer til kunstmuseum 81
- Museer som rammer for kunst 87
- Tre danske museer 94
- De arkitektoniske
 - og rumlige rammer 103
- Bogen som ramme 118
- Billedtitler 121
- Signaturer 129
- Billedstørrelse, begrænsning
 - og format 136
- Tre rammer - tre billeder 149

3 Billede og beskuer

- Øjets magt 157
- Synsoplevelse 160
- Figur og grund 172
- Gestaltlove 178
- Tre formeksperimenter 191
- Oplevelseskvaliteter 197
- Formalisme 207
- Wölfflins grundbegreber 212
- Form og betydning 223
- Billedets blikke - tre typer 237
- Beskueren i billedet 252
- Billedfortælling 258
- Historiemaleriet 275

4 Billede og betydning

- Betydningsfulde billeder 287
- Ikonografi og ikonologi 294
- Ikonografiens forudsætninger
 - og begrænsninger 310
- Visualitet, tvetydighed
 - og utydelighed 322
- Tre trin 328

Tegnet og dets udtryk 335
Tre tegntyper 350
Forskæl og lighed 364
Association og kobling 374
Tre kunstnerfilm 385
Konnotation og produkt-
differentiering 391
Mediering 407
Billeduniverser - tre eksempler 415
Intertekstualitet 429
Genrer - tre eksempler 436

5 **Talemåder, stilmønstre og tankeformer**

Sandhed og sammenhæng 453
Ironi og betydningsfællesskab 458
Historiske perspektiver 465
Biografisme og psykoanalyse 479

Tre psykoanalytiske cases 494
Stilbegrebet 503
Diskursanalyse 515
Geografiske diskurser 523
Kønsdiskurser 542
Sociale diskurser 552
Materialitetsdiskurser 558
Analytisk diskurs i praksis
- tre eksempler 566

6 **Epilog**

Indsigt og udsyn 599

Litteraturnoter 619

Personregister 647

Værkoplysninger 655

Forord

Siden 1990'erne er visuel kultur langsomt, men støt slået igennem som et frugtbart, men måske lidt diffust felt, der er en betegnelse for et bredere studium af visuelle fænomener end dét, der traditionelt bedrives inden for kunsthistorien. Som modtræk har det medført en række faglige forskydninger. Væsentligst er måske, at feltet for undersøgelse følger af de spørgsmål, man kan stille til det, og i mindre grad af den undersøgte genstand som noget, der er relevant i sig selv. Problemorientering har således fortrængt den vidensophobning, som tidligere indimellem kunne virke som kunsthistoriens yderste mål. Kanoniske enkeltværker er ikke længere på forhånd centrum for en formalanalyse; i større udstrækning er det grupper af anonyme eller massemediale fænomener, der bliver undersøgt, og dét i forhold til reception snarere end ophav, skiftende brug snarere end som statisk givne størrelser. De sammenhænge, også mere traditionelle objekter bliver indsat i, er blevet mere fleksible; de rækker videre og omfatter typisk forhold som skiftende synsformer eller herskende tankemønstre. Alt dette tilsiger, at analyserne må anlægge flerfaglige synsvinkler. Det visuelle område er blevet et anliggende for mange fag; ingen af dem kan længere gøre krav på fortrinsret til feltet.

Denne billedanalysebog ligger på flere måder i forlængelse af denne tendens – og så alligevel ikke. Selv er jeg uddannet først i litteraturvidenskab og siden i filmvidenskab. Det har selvfølgelig disponeret mig for tværfaglighed, og efter at jeg i adskillige år har været ansat på kunsthistorie i Aarhus, er jeg på mange måder blevet opmærksom på, hvad dette fag kan yde også uden for sit traditionelle, mere snævre gebet.

Arbejdet på den foreliggende bog blev påbegyndt for mange år tilbage og var tænkt som et forsøg på at skrive en anderledes introduktion til billedanalyse end dem, der allerede fandtes. Det gælder imidlertid stadigvæk, at hidtidige danske udgivelser næppe har dækket et behov for en bog, der kunne bruges i universitetsundervisning på et lidt mere avanceret niveau. Der har efter min bedste overbevisning i det hele taget manglet en mere omfattende fremstilling, der i sit udgangspunkt er bredt

kunsthistorisk anlagt og samtidig forholder sig til og udnytter nyere billedteoretisk forskning, som er inspireret af andre fag, bl.a. mine egne udgangspunkter. I hvert fald er det en sådan legering, jeg har forsøgt at skabe i den foreliggende fremstilling: Helt overordnet er det min hensigt at kombinere perceptionspsykologiske indsigter med en semiotisk inspireret tilgang til billedanalysen. Min egen litterære baggrund gør sig også gældende på et punkt, som ikke normalt skænkes ret megen opmærksomhed, nemlig den måde, hvorpå billeder italesættes.

Bogen gør, som titlen antyder, meget ud af *udenværkerne*. Men det sker ikke for at anvise analysen af selve værket en underordnet plads. Tværtimod er det min opfattelse, at den sensitive og præcise værkanalyse er en aldeles central beskæftigelse. Men det er samtidig vigtigt at gøre sig klart, at det er vanskeligt – måske endda principielt umuligt – at adskille værket fra dets udenværker – afhængigt, som det er, af de rammer, det indgår i. Værkets indre sammenhæng er ikke uantastet af de ydre sammenhænge, hvori det indsættes. Det er et forhold, der gælder alle tiders billedfrembringelser, men ikke mindst nutidskunsten har gjort det åbenbart, at værkets grænse til den omgivende virkelighed ikke altid er skarp eller på forhånd givet. Spørgsmålet om rammer for kunst og billeder kan stilles på alle niveauer og forbinder i vid udstrækning abstrakte forhold med meget konkrete omstændigheder. Rammesættelsen rækker fra overgribende historiske betingelser, herskende billedopfattelser og diskurser til museumsarkitektur, udstillingsæstetik og konkrete indramninger – og helt ned til forhold vedrørende værkers titler og signaturer. Billedværker kan kun forstås i forhold til en overgribende *visuel kultur*, men ikke sådan at man nødvendigvis skal tage udgangspunkt det ene eller andet sted. Tingene bider sig selv i halen: For at analysere et billede skal man kende den visuelle kultur, det er del af, men denne lader sig kun rekonstruere ud fra de enkelte billeder, der har været med til at danne den.

Hvis der er noget, jeg helt overordnet gerne vil fremme i omgangen med billeder – og kulturelle produkter i det hele taget – er det to ting, begge for så vidt rimeligt banale. For det første at gøre det klart, at intet lader sig forstå isoleret, ud fra sig selv. Ethvert fænomen, ethvert element lader sig først forstå ud fra den sammenhæng, det indgår i, den position, det har i et system. Tyskerne taler om *Stellenwert* for at betone vigtigheden af at tænke *strukturelt*. Det andet forhold, som jeg anser for afgørende, er at tænke *historisk*. Ikke for nødvendigvis at føre alt tilbage til en oprindelse – det bliver let til en underforstået påstand om, at et fænomens egentlige

væsen er indeholdt i dets udspring. Hensigten er heller ikke at se det som led i en uundgåelig udvikling – det fører til en forestilling om et indbygget, endeligt mål. Pointen er derimod at forstå, at alt *har* været anderledes, og alt *kan* blive anderledes: Intet er for altid frosset fast i en bestemt form, men rummer et potentiale, som det historiske forløb kan belyse.

Den foreliggende bog har måske træk af lærebog, men forsøger at undgå en alt for belærende fremstilling, hvor de enkelte emner er skåret til efter en rigid skabelon. Det kan måske gå ud over den klare, pædagogiske fremadskriden, der forudsætter en tro på, at alt kan præsenteres overskueligt og velordnet som på et nydeligt duget tebord. Bogen har præg af at være forskningsbaseret, og en række af dens tematiseringer og iagttagelser er af egen tilvirkning, men naturligvis i overvældende grad blandet op med viden og synsvinkler, andre har oparbejdet. De fleste af de gennemførte analyser er hjemmelavede, men mange støtter sig – helt eller delvis – på eksisterende litteratur. Der er redegjort herfor i noterne, der uden nummerering til en vis grad danner en mere fortløbende (men nødvendigvis opremsende) tekst i forhold til de enkelte bogafsnit, idet mange henvisninger i en sammenhæng som denne vil være af mere almen karakter.

Under arbejdet med en bog, der bevidst forsøger at inddrage et meget bredt eksempelmateriale, har det langtfra været muligt at konsultere al litteratur om et givent emne eller værk; meget nævnes kun flygtigt, og ofte har jeg været nødt til at støtte mig på et vist jugement og fæstne lid til andenhåndsuplysninger. Det er ikke sket uden bange anelser, da jeg ofte har bemærket, hvorledes fejltagelser, jeg har været i stand til identificere, er vandret uantastet gennem den kunsthistoriske litteratur i flere slægtled. Det er formentlig umuligt ikke at bidrage til denne ulyksalige overlevering, men hvis en bog af denne art nogensinde skal se dagens lys, må man affinde sig med, at den i sagens natur er sårbar for fejl. Tilsvarende har det heller ikke været muligt for mig at gardere mig mod den mulighed, at andre kan være kommet frem til de samme pointer som mig angående enkeltbilleder; hvor det er mig bekendt, mener jeg at have redegjort tilstrækkeligt for dette i bogens noter – idet jeg naturligvis ser bort fra indlysende forhold, som enhver med en smule billedanalytisk og historisk skoling umiddelbart kan forventes at bemærke. Det samme gælder de mere overordnede betragtninger, når de må anses for at være alment gods.

En introduktion er i almindelighed tilbøjelig til at forsimple en række forhold – og det er da også tilfældet her. Men ikke på en måde, jeg anser for fagligt uforsvarligt. Principielt gælder for mere overordnede analyser det samme som for den enkelte analyse: Den er altid reduktiv i forhold til dét, den har sat sig for at analysere – ellers lever den ikke op til betegnelsen og har ingen erkendelsesværdi. Og hvor detaljeret og finmasket en analyse bør være, kan ikke afgøres på forhånd – det kommer an på fremstillingens sigte. Det gælder også analyserne her: Nogle gange skal de blot illustrere nogle almene pointer, andre gange skulle de gerne vise, at en vis opmærksomhed omkring detaljer kan lønne sig.

Hvad bogens mere teoretiske elementer angår, er præsentationen altid trukket mod dét, der lader sig anvende metodisk i konkrete billedanalyser. Fremstillingen af især perceptionspsykologien og semiotikken, tegnteorien, vil således ikke være fokuseret på den enkelte forskers bidrag til feltet; ren udlægning af de vekslende teoretiske positioner er der ikke levnet plads til. Ikke hvad en bestemt teoretiker måtte have ment om dette eller hint fænomen, står almindeligvis i forgrunden, men derimod de overordnede tankegange (og deres mulige kombination), som jeg mener kan være nyttige at have i baghovedet i forbindelse med konkret analysearbejde. Bogen er udsprunget af undervisning i emnet, og det er da også forklaringen på, at den henviser til en del arkitektur for at støtte sammenhængen til arkitekturanalyse. Samtidig skulle den også – trods de nævnte forbehold – kunne støtte undervisning i videnskabs-teori, *studium generale*. I bogens epilog – men ikke kun dér – træder nogle overordnede metodiske spørgsmål i forgrunden – især i forbindelse med tilgange, som af forskellige grunde er forsømt i fremstillingen. Som en slags sløjfe i forhold til bogens indledning genkaldes og perspektiveres emner og synsvinkler, der tidligere er taget op i forskellige sammenhænge.

Mange af de analyser, der gennemføres undervejs, kan sikkert virke lovlig omstændelige. Det skyldes til dels deres karakter af demonstrationer. I en praktisk sammenhæng vil det ofte være en god idé at fjerne større dele af det begrebslige stillads, når konstruktionen er rejst, og i det hele taget skelne mellem analyseprocessen og præsentationen af det færdige resultat. Dog har jeg også i denne sammenhæng været tilbageholdende med hele tiden at fremhæve de begrebslige rammer i de enkelte analyser. Det kunne føre til en tung overeksplicitering, som jeg gerne har villet undgå, men forhåbentlig træder sammenhængene alligevel frem

med tilstrækkelig tydelighed, selv om analyserne ud fra en forestilling om eksemplets magt ofte har fået lov til at udfolde sig en del.

Meget tekniske diskussioner er udeladt, og begrebsapparatet er skåret ned til det absolut nødvendige. Begreber kan være nyttige nok – de sammenfatter ofte en længere række teoretiske overvejelser – men kan også selvstændiggøre sig, så de begrebsmæssige overskudslagre bugner, og deres opbud næsten bliver et mål i sig selv. Her er det i hvert fald ikke stedet at føre en egentlig begrebsudvikling eller -diskussion. Til gengæld har jeg flere steder antydnet den historiske baggrund for de forskellige analysetilgange. Mere end netop antydninger kan det ikke blive til, når det ikke skal udfoldes som et selvstændigt emne. Principielt mener jeg imidlertid, det er vigtigt at gøre sig klart, at der er en – langtfra altid synkron – sammenhæng mellem ændringer i billedformer på den ene side og de metoder, der udvikles til undersøge dem på den anden. Bestemte analysestrategier er 'svar' på en given situation – også i mere bred historisk forstand; hvis man er på det rene med dette, er man bedre rustet til at vurdere, hvilke indsigter forskellige tilgange kan frembringe, og erkende, hvor de kommer til kort. Generelt gælder det, at hvad der i en bestemt sammenhæng aftegner sig som en styrke, i andre forbindelser kan vise sig at være en svaghed. Som i så mange andre forhold er de to sider typisk forbundne.

En billedanalysebog som denne risikerer at sætte sig mellem to stole, når den giver sig ud for at være en introduktion, samtidig med at den forsøger at være rimeligt indgående. Den risikerer at blive både for elementær og for indforstået på én og samme tid. Forudsætningsløs er den ikke; fx kræver den kunsthistorisk nok et vist overblik. Den giver en sammenhængende fremstilling, men måske kan det være en fordel at udskyde læsningen af de to første kapitler – eller i hvert fald kapitel 2 – og i stedet springe frem til kapitel 3, hvor billedperception introduceres. Nogle billedanalyser er tæt indarbejdet i den fortløbende tekst – i nogle tilfælde så forskellige aspekter af samme billede omtales i flere sammenhænge – andre har mere supplerende karakter og kan springes over. Ønsket har været at præsentere en vis mangfoldighed af analyser, forhåbentlig uden at de bærende linjer i fremstillingen kommer for meget ud af fokus. I hvert fald har jeg forsøgt også med eksempel materialet at skabe sammenhænge på tværs af kapitler og afsnit.

Det er med overlæg, at der ikke leveres et overordnet skema til billedanalyse. Sådanne udarter sig let til rene tjeklister og overser systematisk,

at forskellige billeder i vid udstrækning kræver forskellige tilgange. Hvad der virker åbnende i forhold til et bestemt billede besidder ikke nødvendigvis samme styrke i forhold til et andet. Her er sensitivitet fornøden; intet kan erstatte en vis fingerspidsfornemmelse. Ideelt bør en analyse ikke blot handle *om* et billede, men også indgå i dialog *med* et billede, der således ikke er uden indflydelse på, hvordan analysen gribes an.

Jeg har sat mig for at komme vidt omkring i analyseeksemplerne, historisk såvel som typemæssigt. Sammen med afsnit, der mere handler om kunstdiskurser – forskellige tiders måder at se og omtale billeder på – skulle analyserne gerne repræsentere et vidt historisk spektrum – uden dog tilnærmelsesvist at nå kompasset rundt eller dække de behandlede områder ligeligt. Den historiske bredde skulle også gerne vise, at de analytiske grebs brugbarhed trods alt ikke er begrænset til den periode, de er udviklet i – uden at jeg af den grund vil hævde, at de er lige anvendelige til alle slags billeder.

Også det visuelle felts øgede mangfoldighed gør det mindre oplagt at forbeholde bestemte analysemetoder til bestemte typer af billeder. Det er ikke ensbetydende med, at alle slags billeder besidder samme kompleksitet. Mange af de billeder, vi ser i dag, er beregnet på hurtig aflæsning, mens kunsttraditionen rummer et væld af billedmateriale, som kræver, at man giver sig tid til at se godt efter. Mange reklamebilleder er komplicerede nok og har lært af kunsten, ligesom det omvendte kan være tilfældet. Alligevel tror jeg, at de intensiveringer af den visuelle erfaring, som kunsten stiller til rådighed, og som kunsthistorien har opbygget en fond af viden om, langt hen leverer det mest lærerige eksempelmateriale, når det drejer sig om at opøve analytisk opmærksomhed på det formelle plan. Det er kunsten, der mest markant udfordrer vores synsvaner og derved mest udpræget kan hensætte os til andre tider og flytte os til andre steder end dem, vi normalt bebor. Derfor nyder kunstværker et vist privilegium i denne bog, men jeg håber, det fremgår, at mange synsvinkler kan overføres til de billeder, vi omgiver os med til daglig.

Bogen er uden blusel skrevet i et akademisk sprog, der forhåbentlig matcher sit emne og tilgang, men jeg har efter bedste evne forsøgt at skrive klart og undgå kringlede argumentationer og sære fremmedord, hvor det var muligt. På den anden side har jeg heller ikke forsøgt at normalisere sproget, rette det ind efter et rugbrødsdansk; jeg lægger således ikke skjul på, at jeg taler fra et bestemt sted, er en person med

en bestemt baggrund og tilhører en generation, der var ung tilbage i 1960'erne og 70'erne.

Til slut skal jeg nævne, at jeg har skrevet en slags introduktion til skulpturanalyse, der er forfattet før, men ligger i forlængelse af den nærværende fremstilling: "Skulpturen, stedet og soklen. Synsvinkler på skulpturen - konkret og konceptuelt" er mit omfattende indledningskapitel til en antologi, jeg har redigeret: *Synsvinkler på skulpturen. Antologi om skulpturanalyse* (Aarhus Universitetsforlag 2002). Analyserne i det følgende kan desuden suppleres med mine billedgennemgange i *Mod modernismen. Analyser af moderne kunst* (Aarhus Universitetsforlag 1996). Der forekommer ikke gengangere mellem de tre bøgers billedanalyser, selv om det har været fristende med enkelte gentagelser: Selve analyserne i modernismebogen er nemlig i høj grad - men mere implicit - udarbejdet med baggrund i samme principper, som jeg fremlægger i det følgende.



Synsvinkler på et værk

Jytte og Leif har gæster til middag. Det er Leifs nye chef, der er inviteret, og han er indbudt sammen med sin kone. Før spisningen er det lille selskab standset op ved sybordet, hvor der hænger et lille barneportræt. Lillemor – det hedder chefens kone – har fattet interesse for billedet og fritter Jytte ud om det. Det forestiller hendes tipoldemor, fortæller Jytte, men hvem kunstneren er, véd hun ikke. Lillemor, der læser kunsthistorie, er blevet så optaget af billedet, at hun beder om mere lys for at se det rigtigt. Billedet bliver taget ned fra sin plads, og Lillemor tager brillerne på for bedre at læse signaturen – for endelig at bede om en lup. Men lige meget hjælper det: Det er umuligt at se, hvad der står. Ét er hun dog sikker på: Det er et godt billede, som må være noget værd. Hun synes, Jytte bør lade det vurdere.

Det gør Jytte så. Hun kører maleriet ind til et auktionsfirma i Bredgade. Her beder man om at få lov til at beholde det et par dage, så firmaets ekspert kan få lejlighed til at se på det. Da Jytte en uge senere vender tilbage, får hun at vide, at billedet *muligvis* kan være af Constantin Hansen, men sikkert er det ikke. Derfor bliver hun sendt videre i systemet til Statens Museum for Kunst, hvor en konservator vil påtage sig at foretage en nænsom rensning af billedet. Da Jytte senere henter portrættet, kan hun næppe kende det. Øjnene har forandret sig, synes hun. Før var blikket “stærkt, men ikke skarpt. Tværtimod mildt”. Nu har “Den lille pige [...] fået nye øjne, og hun har beholdt dem. Vrede, mistænksomme øjne – som om hun aldrig igen ville føle sig tryk blandt sine efterkommere”.

Sådan er handlingen i Anders Bodelsens novelle “Amelies øjne” (1987). Amelie er navnet på tipoldemoren. Hele fortællingen igennem er billedet beskrevet ved dét, det er billede af: Da billedet er kommet tilbage, hilser Leif den lille Amelie “Velkommen tilbage hvor du hører hjemme” – Jytte, derimod, har forinden foreslået, at “vi kunne flytte hende”. I mellemtiden har vurderingsmanden “glædet sig over den fine lille pige hele ugen”, og for konservatoren har “det [...] været en fornøjelse at arbejde med den lille pige”.

I mange romaner fra det 19. århundrede gennemløber hovedpersonen et forløb, der fra den trygge hjemmesituation fører ud i det fremmede og tilbage igen. Samme hjemme-ude-hjemme-rute tilbagelægges af novel- lens billede, der jo også er en slags hovedperson. For Jytte er der tale om, at Amelie rives ud af sin vante sammenhæng og udsættes for fare ved at falde i fremmede hænder. Allerede da Lillemor undersøgte billedet og holdt luppen hen foran pigens øjne, “stod [Jytte] af en eller anden grund og følte at der skete noget forkert”. Og efter hun har overladt billedet til auktionsfirmaet, bemærker hun, at “I den store mands hænder var det ganske lille”. Da vurderingseksperter taler om, at konservatoren vil “fotografere tværs gennem den gamle fernis med infrarøde stråler eller hvad det er for djævelskab han bruger”, bliver Jytte direkte utilpas. Før hun møder konservatoren, og turen går gennem de labyrintiske gange under Statens Museum for Kunst, virker det hele ildevarslende: Museums- betjenten skæver til Jyttes pakke med billedet, som var det en bombe, på spindeltrappen er hendes hæle hele tiden ved at blive fanget af hullerne i de perforerede trin. Hun venter foran en “fængselsagtig jerndør”, og da hun hilser på konservatoren, føles hans hånd som “een stor iskold knogle”. Hans “gennemborende blik” er “lige så fast som hans højre- hånds greb”, og rummet, hvor han arbejder, har en “skarp, kemisk lugt [...], som fik Jytte til at tænke på hjerneskader og på det lokale renseri, som måtte lukke da manden og konen som arbejdede i det var døde med få måneders mellemrum”.

Novellen handler om, hvorledes dét, vi ser, afhænger af øjnene, der ser. Kun Jytte – men ikke konservatoren og Leif – synes, billedet har forandret sig efter rensningen. De har ikke bemærket, at pigens blik skulle være ændret; højst er det blevet en smule klarere. Det er oplagt, at Jytte oplever hele den proces, som den kunsthistoriestuderende har sat i gang, som en prisgivelse af billedet. Leifs chef taler om billedet i forretningsmands- jargon – “Det må jo være nogen. *Someone*”, der har malet det, måske “en af de helt tunge drenge” – og han anlægger et ‘mediesyn’ på middags- selskabets lille undersøgelse, gør den til en TV-quiz (hvor man kan vinde penge). Både han og Leif fokuserer på billedets pris, anlægger en øko- nomisk betragtning, eftersom det har konsekvenser for den sum, det bør forsikres for. Selv har Jytte et personligt og intimt forhold til billedet, der altid har haft sin faste plads på et sted, der er knyttet til kvindelige sysler (ved sybordet): Det forestiller hendes tipoldemor, der som syvårig havde samme øjne, som hun selv havde i den alder. Billedet har affek-

tionsværdi, det repræsenterer en kontinuitet tilbage i tiden, der er identitetsskabende, men indirekte peger det også (potentielt) frem i slægten: Det er også et barn, hun føler omsorg for og ønsker at tage sig af. På begge måder er billedet en del af hendes egen identitet.

Lillemors perspektiv er et andet: “Det er ikke hvemsomhelst, gentog kvinden. Det varede et øjeblik før det gik op for Jytte, at hun mente maleren”. På tilsvarende måde kommer Lillemor frem til, at “Det ligner Constantin Hansen. De dér meget, meget skarpe øjne”, hvor omtalen af øjnene ikke så meget går på billedets model som på kunstnerens fremstillingsmåde. Kunsthistorikerens interesse retter sig ikke mod den portrætterede pige, men mod identificering af kunstneren, hvis person ikke er ligegyldig for vurderingen af billedet, uanset at alle er enige om, at maleriet er godt. I første omgang er det kun til at skelne “*Const. H*” fornedet i billedet. Lydligheden, ordspillet, er ikke til at tage fejl af: Billedets *kunst*-værdi er afhængig af, hvordan signaturen skal tydes, om kunstneren hedder Constantin Hansen eller – som det viser sig – Conrad Hansen. Da Jytte hører, at auktionsfirmaets vurderingsmand er i tvivl om, hvorvidt det er malet af Constantin Hansen, virker det, som om pigen på billedet føler sig truet og krampagtigt holder fast på sin integritet: “pludseligt forekom det Jytte at den lille Amelie knugede hånden om appelsinen som om hun frygtede at miste den”. Her bliver usikkerheden om ophavsmandens identitet på magisk vis en trussel mod pigens.

I hvert fald for Jytte sker der efterhånden en ændring fra, at billedets pige er passivt objekt for beskuelse, til at hun kaster blikket tilbage og forurettet tager beskueren i øjesyn. Ligesom Leifs chef skal rekonstruere firmaet, har chefens kone sat noget i gang, som Jytte føler antaster både tipoldemorens og hendes egen identitet. Lillemor har bragt billedet ud af sin normale sammenhæng, og det virker, “som om hun ikke syntes det skulle op på sit søm igen”.

Hvad der er sket, kan ikke gøres om igen. Jytte føler, hun har svigtet Amelie ved at overgive hende til fremmedes ufølsomme håndtering, der i løbet af novellen i stigende grad knyttes til alt muligt negativt – som rækker lige fra sygdom og indespærring til overgreb og død. Jytte mener da også at se Amelie reagere, da konservatoren i første omgang forsøger at få signaturen frem: “En dråbe faldt fra penslen. Jytte syntes, den faldt så langsomt at hun kunne følge den i dens fald. Den lagde sig som en tåre i krogen under Amelies højre øje”.

Men billedets kranke skæbne gør også, at Jytte aldrig vil få det samme spontane forhold til billedet som før: “I højre hånd, som hvilede på en rød dug, holdt Amelie et æble – eller var det en appelsin? Barnehånden knugede ganske let om frugten, som måske aldrig vil blive spist”. At se frugten som et æble antyder, at billedet – eller rettere: forholdet til billedet – undergår et syndefald (i øvrigt er der heller ikke ganske enighed om, hvad der egentlig var syndefaldets frugt). Og dette syndefald skyldes simpelthen billedets vej gennem kunstens institutioner: kunstvidenskab, kunstmarkedet, museet.

Statens Museum for Kunst er nævnt ved navn i modsætning til auktionsfirmaet, men ingen kan være i tvivl om, hvilket der tænkes på: Det vil rent faktisk være rimeligt nærliggende, som Jytte gør det, at parkere ved Marmorkirken, hvis man skal hen til Bruun Rasmussen i Bredgade. I det hele taget kan mange spredte detaljer i beskrivelsen af omverdenen identificeres. Også i kraft af uhyre mundrette replikker er Bodelsens novelle et mønstereksempel på dét, vi normalt forbinder med realisme.

Måske har realismen mest med fortællingens sammenhængskraft og sluttethed at gøre. Hvis dens rum er fastlagt, er tiden også angivet med stadig større tidsoverspring mellem de enkelte scener (hjemmescene – to besøg på henholdsvis auktionshus og museum – hjemvenden). I betragtning af fortællingens klare kontinuitet og forankring i tid og rum virker det desto stærkere, at billedet ikke synes at have en tilsvarende stabil eksistens i novellens virkelighed. Det er som sagt uklart, hvad det er for en frugt, Amelie står med i hånden; konservatoren tager det for et æble, som Jytte også selv gjorde det i første omgang (men han er parat til at antage, at det måske er en lidt bleg appelsin), og hvor Jytte spekulerede over, om frugten måske aldrig blev spist, er konservatoren sikker på, at dét blev den: “Hun fik selvfølgelig appelsinen og spiste den!”, forsikrer han, idet hans hænder ligger besiddende omkring billedrammen. For Jytte skifter Amelies øjne som nævnt karakter i løbet af fortællingen: De starter med at være milde og venlige, bliver så stærke og skarpe og slutter med at være hårde, fjendtlige, forbitrede og mistænksomme. På sin vis sætter novellen sin egen realisme på spil i forholdet mellem billede og beskuer.

Men også uden for novellens univers har billedet en ustabil reference. Statens Museum for Kunst ejer faktisk et maleri, der minder om det beskrevne, og som anføres som netop “tilskrevet” Constantin Hansen: *Pige med frugter i en kurv* (ca. 1827) (fig. 1). Som billedets titel antyder,



1 Constantin Hansen: *Pige med frugter i en kurv*, 1827

svarer det ikke helt til novellens beskrivelse. Dertil kommer, at det ikke er et portræt af nogen navngiven person. Alt i alt får Amelie-portrættet en ejendommelig mellemeksistens; det har og har alligevel ikke en reference til den ikke-fiktive realitet. Men inden for fiktionen vinder det på en paradoksalsk måde virkelighed i samme grad, som det søges fastlagt og ført tilbage til sin oprindelige tilstand: Det opnår eget liv, i og med at maleriet mobiliserer modstand mod den behandling, det udsættes for.

Man kunne godt have kaldt novellen “Man gjorde et barn fortræd” eller “Man gjorde et billede fortræd”, for dét, man forgriber sig på i novellen, er kunstværket i mere generel forstand. Billedet har mistet sin uskyld, er blevet udsat for et syndefald, i og med at det er blevet rensset for nære personlige og følelsesmæssige bindinger og overdraget til distanceret undersøgelse og granskning. Jytte føler, hun har forbrudt sig mod maleriet, der selv yder modstand mod overgrebet. Bag Jyttes holdning ligger naturligvis i novellens værdisystem en underforstået modvilje mod analyse og tolkning. I novellen får portrættets pige et fremmed liv, der afskærer tipoldebarnets følelsesbinding.

Man taler tit om, at man dissekerer et værk – et udtryk, der antyder, at det levende værk reduceres til et kadaver. Det er en udbredt opfattelse, at analysen suger livet ud af det analyserede eller ligefrem likviderer det. Denne gængse forestilling kan jeg naturligvis ikke godtage – ellers havde jeg ikke skrevet denne bog eller for den sags skyld forsøgt mig med en analyse af Bodelsens novelle. Følelse og intellekt kan ikke sådan adskilles. Teorien om arbejdsdeling mellem højre og venstre hjernehalvdel er blevet skamredet i megen praktisk-kreativ billedpædagogik. Problemet er, at selv om det fysisk skulle være muligt at lokalisere intellekt og følelse på denne måde, er det ikke nødvendigvis i alle sammenhænge særlig interessant – og i hvert fald ikke i denne. Det væsentlige, synes jeg, må være *forbindelsen* mellem intellekt, kreativitet og følelse. Og tænkning er for en stor del bundet til kropslig og visuel erfaring.

Bogstavet ihjelslår ånden, siger man. Men ud over at der faktisk findes mange billeder, der ret direkte kræver en eller anden form for sprogliggørelse, kan jeg ikke se noget forgjort i at udvikle evnen til at sætte ord på oplevelsen af billeder. Tværtimod: Det kan være en måde at nuancere og forfine oplevelsen på. Hvis man kan sætte ord på noget, vil det ofte betyde, at man kan se noget, man ellers ikke ville se. Bevares, det kan ske mere eller mindre sensitivt – men det er jo et almindeligt vilkår, som gælder al sprogbrug. Analysen kan også i en vis forstand blive oversensitiv

og løsrive sig fra dét, den skulle sige noget om, når den forelsker sig i sin egen sproglighed. Resultatet er i værste fald ordskvalder, i bedste fald en slags poesi. Hvis en analyse skal kunne fungere, skal den være både sensitiv og præcis; den skulle gerne kunne intensivere oplevelsen – eller i hvert fald kvalificere den. Når billedet viser sig mest genstridigt og modsætter sig bestræbelsen, er den måske allermost påkrævet og viser sig positivt i stand til at anspore såvel sprog som synsoplevelse. Syn og sprog driver hinanden frem.

Der er jo ikke noget som helst usanseligt ved sproget i sig selv. Og det er for en stor del præget af, at vi er kroppe i et rum – sproget er spækket med vendinger, der tager udgangspunkt i denne grundliggende kendsgerning. At sproget kan fungere i kraft af overførte udtryk, er ikke nogen biomstændighed ved det; billedlige udtryk, metaforer, er en basal bestanddel af dets virkemåde. Ofte er denne omstændighed ‘glemt’, fortrængt fra bevidstheden, men vi behøver blot at lytte til nogle vendinger, før den trænger sig på. Fx ‘oversætter’ vi mange psykologiske omstændigheder til rumlige forhold: Vi går for tæt på, overskrider nogle grænser – eller vi holder afstand, viger tilbage for nærhed. Udtryk, der er møntet på personer, overføres til andre virkelighedsområder: Noget ‘hører hjemme’ i en bestemt sammenhæng, mens andet tværtimod er ‘fremmed’ for den, stikker af, falder udenfor. Og vi taler om, at et billede er afvisende, eller at det er tilgængeligt. Syn og berøring er i spil, når vi forstår noget: Vi indser det eller begriber det. Vi udlægger noget, når vi tolker det.

Hverdagstolkning

Tolkning er ikke noget, der er forbeholdt vores omgang med litterære tekster eller billedkunst. Ustandselt analyserer og fortolker vi i vores dagligdag – vi kan simpelthen ikke lade være. Og faktisk ville vi være ilde stedt, hvis vi kunne afstå fra det. Det gælder alle indtryk, også visuelle. Fysiologisk kan man isolere sanseindtryk, stimuli, men bevidsthedsmæssigt ser vi ikke bare former og farver eller bevægelser i tid og rum, vi ser dem *som* noget – eventuelt som spor af en bestemt handling eller hensigt – og vi oplever bevægelser som målrettede og som styret af motiver og formål. Når vi betragter andres adfærd, isolerer vi ikke sanseindtrykkene, men samler vores iagttagelser i større helheder på grundlag af forskelle og ligheder. Ved sammenligning genkender vi træk fra andre sammenhænge, ordner dem i kategorier, sammenfatter indtrykkene i typer og organiserer dem i mønstre.

Nu kan alt jo i princippet ligne hinanden eller forekomme forskelligt, så vi vil altid – bevidst eller ubevidst – anlægge et særligt perspektiv, der udvælger bestemte aspekter som relevante: Noget vil trænge sig på i vores bevidsthed, andet vil træde tilbage eller ligefrem blive fortrængt. Hvis vi så alt, så vi i en vis forstand ingenting. Vi er ikke i stand til at opleve alt lige detaljeret, og hvad vi fokuserer på, afhænger af vores forventninger, og hvad vi i situationen har brug for – eller mener at have brug for. Hvis vi er usikre på en muligvis fornærmende bemærkning fra en anden person, er det måske ansigtsudtrykket, vi forsøger at aflæse; hvis vi føler os fysisk truet, kan det først og fremmest være hurtige bevægelser, vi bemærker.

Det er ikke sådan, at vi først gør vore iagttagelser og derefter tolker dem. De to ting sker samtidigt: Vi tolker, i og med at vi sanser. Vor opfattelse af verden er formålsrettet, vi vil noget med den. Det betyder ikke, at vi er helt afskåret fra at adskille sanseindtryk, før den kulturelle kategorisering sætter ind, men selv på et elementært plan er vi ikke blot passivt iagttagende; vi har et mellemværende med vores omgivelser. Det betyder ofte, at vi ser, hvad vi ønsker at se – eller i hvert fald hvad vi har lært at se. Fra tid til anden har vi desuden brug for på et lidt dybere plan at *forstå*, hvad det er, andre mennesker gør, hvad det er, de er ude på – og måske også hvorfor. Det sidste trænger sig især på, hvis vi har svært ved at se ‘meningen’ med dét, de gør. Måske forsøger vi at se (en del af) en hændelse som udtryk for en større helhed, men også ved den mere overfladiske opfattelse supplerer vi beredvilligt det sete med spontane antagelser, der udfylder hullerne.

Under alle omstændigheder lader vi vores opfattelse farve af, hvilke ting der optræder sammen og i hvilken rækkefølge. Selv om vi er tilbøjelige til at fastholde en meningssammenhæng, der har dannet sig, længst muligt, kan vi blive tvunget til at ændre vores forståelse. Igen gælder det, at det sete afhænger af øjnene, der ser – hvad der ikke betyder, at alle forståelser er lige gode eller lige velbegrundede. En anden har måske oplevet en hændelse anderledes, end vi selv har, og er i stand til at overbevise os om *sin* opfattelse: Vi ser pludselig det hele ‘med andre øjne’. Det kan også bare være, at en senere hændelse får os til at se en tidligere i et andet lys, tolke den anderledes. Muligvis bliver vi opmærksomme på et træk i den første hændelse, som vi i første omgang ikke havde lagt mærke til eller ligefrem overset – og som derfor kun havde dét, Franz From kalder “lav forarbejdning” – fx ved at blive betragtet som en ligegyldig biomstæn-

dighed. Pludselig kan den blive nøgle til forståelsen af, hvad der mere grundlæggende var på spil.

Storbylivet er ikke altid det, der giver os de bedste forudsætninger for at leve os ind i vores medmennesker, selv om vi her kan udvikle en sans for forskelligheder. Storbyen er en slags virkeliggjort montage (jf. s. 76-78) – ikke blot af arkitektur- og livsformer, men også i form af en glimtvis oplevelsesform. Vi ser mange fremmede mennesker i forbifarten; vi ser ikke, hvor folk kommer fra, eller hvor de går hen; oplever vi en episode blandt nogle mennesker på gaden, er det lukket land, hvad der går forud, og hvad der følger efter. Men selv om vi som adskilte organismer krydser hinandens veje på et overfladisk og ofte kun visuelt plan, viger vi ikke tilbage for at gisne om hinandens adfærd, selv om det først bliver mere bevidst, når der sker noget usædvanligt. Eller i situationer, hvor vi har tid til at iagttage vores medmennesker. I et IC- eller lyntog, fx, kan man fordrive tiden med at observere medpassagerers omgang med genstridige automatiske døre. Og det er nærmest umuligt ikke at falde for fristelsen til at drage hasarderede slutninger om deres personlighed ud fra de små glimt: Repertoiret spænder fra håndkantslaget over en tjattende, ubeslutsom viften med hånden til en besværgende “Sesam, luk dig op!”-gestus. Vi kan ikke undgå at drage sammenligninger, så dét, vi ser, bliver sammenholdt med andre mulige former for handling. Dét, vi iagttager, får også mening i forhold til forventninger: Er der noget, man normalt gør i en lignende situation?

Træder vi ind i et fremmed menneskes bolig, er det ikke sådan, at vi blot nøgternt registrerer, hvad vi ser. Vi tolker indretningen som vidnesbyrd om vedkommende – vi læser den som afspejlinger af en bestemt social og økonomisk position, men også som udtryk for en (måske tydeligt iscenesat) personlighed, der har anlagt en bestemt livsstil. Ser vi vedkommende over lidt længere tid, kombinerer vi forskellige træk ved vedkommende og danner os efterhånden et mere overordnet indtryk, idet vi måske gør os klart, at hendes adfærd ved det første møde måske skyldes dén situation, vi tilfældigvis så hende i. Næste gang, vi er sammen med hende, er måske under helt andre omstændigheder, som gør det muligt for os at udvælge de træk, der er mere konstante; facetter føjes til, som måske gør det muligt at se nogle sammenhænge mere klart. Hvis vi for alvor lærer vedkommende at kende, vil vores oplevelse ikke længere være bundet til den konkrete situation, til dét, vi umiddelbart kan iagttage i det ydre. Vi vil være tilbøjelige til at se vedkommendes adfærd

som styret af et mere grundlæggende mønster, der med tiden har dannet sig for os. Det kan måske låse os fast i en bestemt tolkning, men oplevelsen kan også blive nuanceret, dvs. at træk, som vi tidligere slog i hartkorn, nu er spaltet ud i en mere kompliceret struktur. Hvad der tidligere var bragt på én fællesnævner, er nu kløvet i to, eftersom vi har fået øje på nogle forskelle, der ikke før var synlige for os. Eller ting, der tidligere syntes at pege i forskellige retninger, har på et mere abstrakt plan afsløret et overordnet fællesskab.

Vores fortolkningsaktivitet bliver især synlig, når vi undrer os – når nogen opfører sig på en måde, der virker mærkelig, synes *out of place*. Hvis fx en gammel kone kommer ind på et museum, lægger sig på knæ foran en madonnaafremstilling og giver sig til at bede. Kustoderne vidste da heller ikke rigtigt, hvad de skulle stille op, da dén slags faktisk hændte i det borgerlige kunstmuseums første tid. Men det var klart nok, at den gamle kone overførte sin adfærd fra kirken til museet; alterbilledet havde blot skiftet arkitektoniske rammer. Og måske har hun følt sig opmuntret til sin adfærd af det faktum, at kunstmuseet unægtelig *har* noget af samme andagtsfulde stemning, der får de besøgende til at tie eller i det mindste sænke stemmen. Den større sammenhæng, kontekst, er retningsgivende for vores oplevelse og forståelse.

Vi kan også blive usikre på, om det, vi ser på museumsvæggen, er kunst. Er det hvide klæde, der dækker et lærred, den tomme ramme eller meddelelsen om, at et værk er fjernet, i sig selv et kunstværk? Tvetydigheden er ofte en *pointe* i sig selv i et sådant spil med vores forventninger.

Fordomme er blevet et negativt ladet ord, men på en måde har vi altid for-domme. Dét er der ikke i sig selv noget ondt i. Selv om de selvfølgelig kan være fejlagtige og betænkeligt indsnævrende, måske endda farlige, er de for det meste både nyttige og nødvendige. Om ikke andet kan de danne en mur, som fx kunstværker kan spille bold op imod. Faktisk er det for en stor del i kraft af vores fordomme, og ikke på trods af dem, at vi er i stand til at tolke vores omgivelser. Vi møder ikke verden på ny hver gang: Uden rutiner og forhåndsantagelser ville vi være handlingslammede. De er nødvendige, for at vi kan koncentrere os om det væsentlige. Vi er nødt til at have en fast grund for vores adfærd – en utematiseret grund, vi har tillid til og ikke hele tiden drager i tvivl. Det ville være psykisk destabiliserende, hvis vi ikke i almindelighed kunne gå ud fra, at det fundament, vi står på, ikke pludseligt ville begynde at vige og trække os med i afgrunden.

I alle livets forhold er det alt for omstændeligt hele tiden at starte forfra. Når 1800-tallets såkaldte frenologi, der ville forbinde menneskers ydre fremtrædelse med mentale egenskaber, fik så vid udbredelse og vandt (videnskabelig) anerkendelse, skyldtes det uden tvivl, at den faldt i tråd med en umiddelbar hverdagserfaring. Det gør det naturligvis ikke mindre forrykt at slutte fra nøjeregnende målinger af legemsbygning og kraniets proportioner til begavelse og karaktertræk. Men vi slutter faktisk hele tiden fra det ydre til det indre, selv om det måske er en tvivlsom skelnen – og måske kan forholdet vendes om, som når man bliver glad af at smile. For Shakespeares *Hamlet* var det dog en forfærdende erfaring, at man (i det mindste i Danmark) kan være en skurk og alligevel smile, og sikkert er det, at verden ville være et tryggere sted og tilværelsen mere håndterlig, hvis alle skurke så skurkagtige ud eller var så hensynsfulde at omtale sig selv som skurke. Ikke desto mindre forlader vi os ustandseligt på de informationer, synet skænker os, idet vi umærkeligt sammenfatter et utal af enkelttræk og foretager en mængde sammenligninger i forhold

2 Jasper Johns:
Skydeskive, 1958



til den erfaringsmasse, vi med tiden har opsamlet. Vores forståelse er afhængig af øjnene, der ser, dvs. af vores tidligere oplevelser og af vores iagttagelsesformåen, der også har en social side.

Billeder kan hjælpe os til at skærpe vores sansning inden for en slags eksperimentalsituation, der er løftet ud af hverdagen, men bestemt ikke er uafhængig af den. Ved at sænke tærsklen for det selvfølgelige kan kunstværket forhale vores sansning og gøre vores tolkning bevidst. Det kan blande kortene på en ny måde, omorganisere verden, kategorisere den på en overraskende måde og derved fremme en mere legende og kreativ omgang med den. Som vi skal se, er der mange moderne kunstværker, der ret åbenlyst driller synet (og tanken) ved at tilbyde flere konkurrerende oplevelsesmuligheder af visuelle mønstre og åbner for et bredt spektrum af mulige betydningsassociationer – uden at lægge sig fast på nogen bestemte.

Men kunstværker kan også udfordre vores tilvante måde at forholde os til tingene på. Museumsgæsten – også selv om han er amerikaner – vil næppe gøre honnør eller lægge hånden på hjertet, mens han synger nationalhymnen, når han får øje på en af Jasper Johns' versioner af det amerikanske flag (fra 1950 og frem) – lige så lidt som han vil trække seksløberen for at sigte mod samme kunstners skydeskive (fig. 2). I begge tilfælde er billede og afbildet genstand på skrømt gjort identiske – de deler grænser – og begge dele kan måske associeres med nationalisme: i det sidste tilfælde en hævdvunden ret til at bære skydevåben og forsvare sig selv. Men hvor flaget koncentrerer værdi og indgyder respekt og ærefrygt, er skydeskiven en rent instrumentel genstand uden selvstændig betydning. Hver især lægger de genstande, som malerierne gør sig til ét med, op til andre synsmåder end museets. Skydeskiven rummer i princippet den mest koncentrerede komposition, som tænkes kan – en roterende symmetri, der koncentrisk omkredser et stadig mindre, men hierarkisk markeret, centralt felt. Som genstand er den imidlertid indrettet på intens og målrettet stirren, ikke åben, undersøgende kontemplation. Heller ikke flaget opfordrer til visuel nysgerrighed: Flag har signalkarakter, er skabt til hurtig og ubesværet genkendelse også på afstand. Johns' maleri er ét med sit motiv, deler grænser med det, men flaget er bygget op i farvelag som stivnet 'museal' udstillingsgenstand, der aldrig vil komme til at blafre i vinden. Når det ydermere optræder i serielle (og ukorrekte) variationer – fx som *Hvidt flag* (1955) (fig. 3) – mister det sin nødvendige, faste identitet og drænes for symbolsk kraft. Et flag kan ikke være en skitse, et fore-



3 Jasper Johns:
Hvidt flag, 1955

løbigt udkast. Til gengæld opkaster det sig til æstetisk genstand. Også skydeskiven skifter funktion, når den kræver opmærksomhed om flosse-
de konturer, nuancerede forløb og farvemodulerede hjørner – alt sammen
ting, der gør den mindre egnet til praktiske gøremål. I stedet for at være
sigtepunkt for projektiler bliver maleriet mål for alle håndprojektioner.

Kunstværkets betydning, her som andetsteds, ligger ikke så meget i et
fast fikseret 'indhold', men nok så meget i det betydningsspil, det igang-
sætter, og hvad det gør med modtageren. Oplevelsen kan minde om hver-
dagens tolkningsproces, den er bare ulige mere bevidst, og kriterierne
for, hvilke træk der er relevante, ligger på et andet plan, måske et mere
abstrakt. Personer på billeder bliver måske snarere bærere af betydning,
fx 'barnlig uskyld', end de er figurer, vi skal forsøge at indleve os i; uanset
hvor meget de foregiver at være af kød og blod, har de principielt kun
realitet inden for det fiktive univers, hvad enten det nu er et maleri eller
en novelle. Uheldigvis går megen billedpædagogik netop ud på at 'leven-
degøre' billedet, få de fremstillede figurer til at træde os i møde, samtidig
med at vi selv skal bryde gennem billedfladen og gå ind i billedet, som var
det den skinbarlige virkelighed.

Det blindede syn

En ekstrem eksistentiel identifikation med billedet, i dette tilfælde et ikon, er tema for et digt af Gunnar Ekelöf fra samlingen *Diwan över Fursten av Emigiön* (1965). Titelfiguren er blindet og kastet i fængsel, men optræder ikke som et jeg i digtet "Den svarta bilden":

Den svarta bilden
under silver sönderkysst
Den svarta bilden
under silver sönderkysst
Under silvret
den svarta bilden sönderkysst
Under silvret
den svarta bilden sönderkysst
Runt kring bilden
det vita silvret sönderkysst
Runt kring bilden
själva metallen sönderkysst
Under metallen
den svarta bilden sönderkysst
Mörker, o mörker
sönderkysst
Mörker i våra ögon
sönderkysst
Allt vad vi önskat
kysst og sönderkysst
Allt vad vi inte önskat
kysst og sönderkysst
Allt vad vi undsluppit
sönderkysst.
Allt vad vi önskar
flerfaldiga gånger kysst.

I dette digt drukner billedet i det følelsesvæld, der strømmer det i møde – men som vel at mærke ikke så meget flyder fra digtet selv, men snarere tilhører den holdning, digtet handler om. I digtets fremstillede verden fordamper billedet i de projektioner, det udsættes for. Når man kysser

billedet – uanset hvad det nu er, billedet fremstiller – kan man ikke analysere det; det er for tæt på. Som fetich, forskudt kærlighedsgenstand, tillægges billedet et liv, der i samme bevægelse fravristes det, idet det beslaglægges af betragterens indre økonomi. Identifikationen med billedet er så stor, at billedet slet ikke kan ses. I afstandsløs ekstase glider billede og betragter sammen i en slags destruktiv kærlighedsforening: Både mørket selv og mørket i vores øjne er kysset sønder og sammen. Billedet er sort: Det yder ingen modstand, for den blinde kan det være alt. Det udgør et uudtømmeligt mulighedsfelt. Billedet *er* simpelthen det mørke, som den blinde ‘ser’. Hans antydede ‘brug’ af billedet forlener det samtidig med kvindelighed – uanset om man forestiller sig, at det viser Jomfru Maria, Kristus eller dem begge to. Digtet lader alle muligheder stå åbne – selv om det ville være oplagt at forestille sig et Maria-ikon af den type, hvor gudsmoderen optræder som *hodegetria*, vejførerske, idet hun peger mod Frelseren – et sådant ikon, som man i middelalderens legendetradition antog, at evangelisten Lukas havde malet, fandtes på et kloster i det tidligere Konstantinopel, hvor blinde søgte helbredelse.

I den byzantinske middelalder, men også langt op i tiden, var øst-kirkens ikoner flytbare kultbilleder beregnet til ophængning i kirker eller til privat andagt. De mindre billeder til personlig brug tillader, at man opbevarer dem tæt på kroppen som en slags magiske genstande. Især russiske ikoner kunne være udhulede i midten for at beskytte dem mod slid. Ekelöf har måske i sit digt en særlig type såkaldte *riza*-ikoner i tankerne, der var forsynet med ciseleret sølvblik, der som en art billedbrynje kun lod de malede ansigter og hænder fri: Det kostbare metal tjente til beskyttelse af billederne, der var bestemt til rejsebrug. Men indfatningerne kunne ikke forhindre, at mange ikoner i tidens løb er blevet mørknet af de kertelys, der blev tændt til ære for de hellige personer (deraf de mange ‘sorte madonnaer’). Lyset, der netop skulle gøre billederne synlige, har i det lange løb henvist dem til mørket, gjort dem usynlige.

I Ekelöfs digt udnyttes både denne omstændighed og blindheden symbolsk til at iværksætte en mærkværdig ikonoklasme, billedstorm: Tilbedelsen af kultbilledet er så intens, at det udslettes som billede og i stedet bliver ført tilbage til *dét*, det er: en taktil, materiel genstand. Men paradoksalt nok fremstår billedet som identisk med det fremstillede, som ikke angives – svarende til at *dén* handling, det udsættes for, til en begyndelse er uden subjekt, men synes opfanget af genstanden, der forbliver ‘abstrakt’. Billedet skal rumme så meget, at det ikke kan afbilde

det – eller kun kan gøre det ved at opgive sin billedkarakter, dvs. afstå fra dét at være billede *af* noget bestemt. Enhver konkretisering ville være et fald i forhold til den abstrakte sum af muligheder, som ikonet giver løfte om. Ikonet er i sidste ende et vindue mod det hinsides – eller det bærer vidnesbyrd om en verden hinsides den sanselige, en absolut andethed, der betegner befrielse fra det eksisterende.

Denne længsel efter transcendens er seksuelt betonet. I kærlighedsakten fordamper ikke blot billede, men også digtets jeg: Ikonet opsuger de tilnærmelser, det udsættes for. Som et kar opsamler det beskuerens handlinger og holdninger; ikonet *er* simpelthen identisk med den aktivitet, det foreskriver og iværksætter. Tilbage er kun dét, der sker – eller er sket – *mellem* ‘beskuer’ og billedet, der hver især giver hinanden identitet i en stadig, gensidig bekræftelse: Hvert “(sönder)kysst” i teksten virker som en slags udførelse af samme kærlighedshandling – men ikke som en aktiv, verbal handling, men som en afsluttet handling i perfektum, som en gentagelse, der er ‘opsamlet’ af genstanden på en vis tidsafstand. Det kan virke, som om repetitionen insisterer på noget, der hele tiden sker – samtidig med at den sætter tiden ud af kraft ved sin uendelighed. Uanset dette: Ord bliver til handling. Det rituelle og performative i denne forgudelse gentages og gennemspilles i digtets monotone messen. Digtet antager en besværgende karakter, på én gang dematerialiserende og kropslig. Og den mangfoldige insisteren på billedet som genstand for alle forhåbninger slider på det: Det er, som om “sönderkysst” og “kysst” (som er slutordet) er et og det samme. Billedet bliver brugt op, det skal bære for meget. Det kan ikke rumme alt det, det skal henvise til. I sidste ende er betydningerne på nippet til at falde sammen, erodere – sådan som de også gør det i digtet, hvor mening forflygtiges til rytmisk lyd, musik. Ikke en musik, der kun ‘mimer’ den fremstillede følelsesintensitet – men også en musik, der er præget af en vis minimalisme, en mekanisk, om end varieret, repetition. Digtet selv gennemfører en slags ydre ritual, der både skaber og nedbryder genstanden for dyrkelse. Det sammensmelter en fortidig rituel praksis med et nutidigt, nærmest minimalistisk betydningstab. Den mest omfattende betydningsfylde og det højeste meningsnærvær forbinder sig med det absolutte fravær, en slags semantisk nulpunkt.

I Bodelsens novelle er Amelie-portrættet en materiel genstand, der kan hænges op på væggen eller tages ned, undersøges fysisk og manipuleres med kemikalier, men det omtales på en måde, der forlener det med

sit eget visuelle liv. Ekelöfs ikon animeres tilsvarende, selv om det forholder sig mere passivt. I modsætning til Bodelsens novelle, der ikke gør væsen af sin fremstillingsmåde, udstiller Ekelöfs digt sin egen æstetiske form, insisterer på den i stedet for blot at gøre den til et vilkårligt gennemgangsled for det egentlige 'indhold'. Samtidig fremmaner det et kunstværk, der i følelsesflommen går til grunde som synligt, æstetisk objekt. Det samme gør den umarkerede, anonyme tilbeder, som knytter alle sine forhåbninger til ikonet. Den fremstillede billedbrug fornægter, at billeder trods alt er genstande, som ikke er modtagelige for enhver projektion, men yder modstand. Mange ikoner til privat andagt var som sagt let udhulede til beskyttelse, men billeder er ikke kar, der kan fyldes op med hvad som helst, vi kan finde på at hælde i dem.

Alligevel er ikonet som billedtype ikke helt fremmed for den funktionsmåde, Ekelöf fremstiller. Men det gælder ikoner, som det gælder andre billedformer: Billedoplevelse er ikke kun henvist til individets forgodtbefindende, men bestemt af sociale fordomme eller konventioner, man kan overskride, men ikke grundlæggende sætte sig ud over, som om de ikke var virksomme. Ikonet er ikke kun indrammet af sin sølvindfatning; ligesom alle andre billeder er forståelsen af det afhængig af de institutionelle rammer, det indsættes i, hvad enten de er verdslige eller religiøse.

Synets horisont

Ekelöfs digt stammer fra efterkrigstiden – det er ikke noget romantisk digt, der eksternt eller internt lægger op til, at vi med empati skal hensesætte os i et fremmed bevidsthedsindhold for at nå ind til indersiden af det individ, der udtrykker sig på en bestemt måde.

Med sin novelle synes Bodelsen i al almindelighed at ville værges sig mod fortolkning – men paradoksalt nok gør han det i en symbolsk form, hvor det fysiske overgreb på billedet – og dermed den viste pige – blot svarer til fortolkningens mentale krænkelse. Denne modstand formulerede Susan Sontag i første del af 1960'erne, hvor hun udsendte manifestet "Imod fortolkning" (1966). I det slagkraftige skrift gør hun op med en stadigvæk livskraftig fortolkningstradition, der næppe har været så eneherkende, som hun vil gøre den til, men som til gengæld har overlevet hendes angreb. Ikke fortolkning, men form bør være i fokus efter hendes opfattelse.

Hermeneutikken, fortolkningslæren, udsprang af et behov for at gøre tekster som den hebræiske bibel eller de homeriske digte tilgængelige for senere læsere på tværs af tidsafstanden. Set som udtryk for abstrakte principper blev de græske guders ejendommelige adfærd mere forståelig – og under alle omstændigheder blev den tæmmet. Og det var et princip for reformationen at gå direkte til teksterne, udskille den autentiske tekst og finde Sandheden bag overleveringens aflejringer. Målet var at bryde pavekirkens fortolkningsmonopol.

På mange måder iværksatte hermeneutikken en trafik, som if. Sontag har tjent prisværdige formål, men på ulyksalig vis er blevet overleveret til nutiden, hvor den har udartet sig til en filistrøs form for beherskelse, der besegler intellektets hævn over kunsten, middelmådighedens triumf over geniet. Den gamle fortolkningsstil var insisterende, men trods alt respektfuld: Den oprettede en anden betydning oven på den bogstavelige. Den moderne fortolkningsmåde graver i *dybden*, og ved at udgrave ødelægger den; den går ‘bag om’ teksten, finder en skjult undertekst, som er den egentlige og sande.

I stedet for at vride så meget indhold ud af værket som muligt skal analysen efter Sontags opfattelse tage værkets fremtrædelse alvorligt og bl.a. bidrage til en forfinelse af synssansen. I stedet for en kunstværkets hermeneutik plæderer hun for en “kunstværkets erotik”. Hendes modstand mod fortolkning, der søger mod værkets dybde, deles stort set af Hans Ulrich Gumbrecht, der fremhæver værkets præsentation, dets nærvær, der er forbundet med beskuerens kropslige tilstedeværelse, snarere end dets repræsentation, der peger på en betydning, der befinder sig et andet sted end dets sanselige overflade og er umiddelbart fraværende.

Ikonmalerne befandt sig inden for en tradition, hvor billedernes magt var afhængig af overleveringen – hvis de brød med sædvanen, forbrød de sig også mod de hellige figurer, de afbildede, og de var ikke længere virksomme. Og for dem, der beskuer ikonerne, eller ligefrem berører dem, er det også den gentagne, rituelle adfærd i forbindelse med billederne, der indgyder ikonerne liv. Overleveringen er også afgørende for tipoldemorens efterkommer, når hun føler veneration for Amelieportrættet. Det er kontinuitetslinjen fra 1800-tallet, der kalder den lille pige på billedet til live.

Traditionens indbyggede autoritet var anstødssten for fremskridts-troen i 1700-tallets oplysningstid. Uden begrundelse havde autoritet

og fordomme magt over vores forestillinger og adfærd og skulle derfor afsløres og opløses i fornuftens navn. Hans-Georg Gadamer har med sin hermeneutik, der forsøger at blotlægge principper for forståelse, gjort op med disse forestillinger, som han mener i sig selv er fordomme. Selv om – især ubevidste – *fordomme* kan få os til at misforstå eller se noget på en skæv facon, er de nødvendige, hvis vi overhovedet skal forstå noget.

Vores ståsted vil altid indsnævre synsfeltet, danne ramme for vores fatteevne. Fortidens billeder bliver først synlige gennem den optik, vi kan anlægge som nutidsmennesker. Intet vil nogensinde fremstå som endegyldigt forstået eller fortolket: Der gives ikke et sted, hvorfra alt er gennemlyst og har opnået sin endegyldige forklaring eller forståelse, og det at være et historisk væsen vil altid betyde, at vi har blinde pletter. Der er ingen anden mulighed end at erkende, at ens eget perspektiv, der ikke er en subjektiv, men historisk faktor, uundgåeligt vil farve opfattelsen af både historie og nutid – uden at man af den grund bør være forhuppet på at udligne forskellen. Fortiden hviler ikke i sig selv, er ikke noget, der blot kan tilegnes, men fremtræder nødvendigvis i et nutidigt lys. Men på den anden side er vi ikke blindt nedsænket i nutiden, og vi er forpligtet på et overindividuel fællesskab, der rækker tilbage i tid og sætter institutionelle rammer i form af videnskabelige standarder.

Det er klart, at der er større tidsafstand mellem os og ikonerne end mellem os og portrætter fra det 19. århundrede. Men tidsafstanden – den traditionsbevidste Gadamer kunne også have nævnt rumlige eller sociale afstande – behøver ikke at være en barriere. Dels kan den i tidens løb have sorteret uholdbare tolkninger fra for kun at videreføre de mest levedygtige, dels er den ikke blot en afgrund, men et grundlag for at opnå en *produktiv* afstand til vor egen tid. Vores hjemlige situation bliver måske først synlig, når vi bevæger os væk fra den, og den ikke længere er den givne og selvfølgelig grund for vores tilværelse. På samme måde kan vi som udefrakommende måske netop få øje på træk ved det fremmede, som den, der hører hjemme dér, ikke umiddelbart bemærker.

Forståelse er ikke noget, der blot reproducerer tidligere eller gængse opfattelser. Det tidslige eller rumlige spænd betyder, at tilkomne kilder til forståelse kan åbne nye perspektiver og fremlægge uanede menings-sammenhænge, der ikke var synlige for dem, for hvem billederne var samtidige eller velkendte. Uanset hvad vi har set af fortidens billeder, er de som tradition med til at farve vores syn på nutidens frembringelser,