

# At være alene med eremitter

Af Martin Wangsgaard Jürgensen

## 1. Indledning

Emnet for det følgende er dels, hvordan billeder, i dette tilfælde rumudsmykninger, kan betragtes som værende performative, dels nogle synspunkter omkring, hvad det er, disse billeder helt konkret kan siges at bevirke i beskueren.<sup>1</sup> Spørgsmålet er dermed, hvad det betyder for rumudsmykningers helhed at tænke et performativt lag med ind i fortolkningen. Udgangspunktet er imidlertid ikke selve udsmykningerne, men nærmere, hvordan vi kan forstå det at male helgener på væggen i en performativ sammenhæng. For at besvare dette, begynder vi i et fransk slot og fortsætter derefter til nogle danske kirkerum, for så at vende tilbage til det franske slot igen. Et både kronologisk og geografisk hop, der kan fremstå drastisk, men som skal understrege det principielle i de overvejelser, der her introduceres.

I denne bog finder man mange meget forskellige bud på forholdet mellem billeder og performativitet. Det er dermed også klart, at der er mange veje ind i diskussionen, og at billeder kan være performative på flere måder, der strækker sig fra billeder, som i sig selv er bevægelige og i stand til at agere, eksempelvis Kristusfigurer, der liturgisk kan gravlægges og genopstå, eller individers ageren foran og med billeder.<sup>2</sup> Sidstnævnte aspekt er mest relevant for denne artikel og lader sig med al tydelighed eksemplificere gennem den i billedkunsten berømte *Amplexus Christi*



Fig. 1. *Amplexus Christi*. Træsnit af Jerg Haspel, 1300-tallets slutning.

*sti*-scene, der knytter sig til Bernard af Clairvaux (fig. 1).<sup>3</sup> Om episoden berettes det, at Bernard befandt sig i bøn foran et krucifiks, og Kristus besluttede at gengælde Bernards inderlige kærlighed ved at omfavne ordensstifteren i trøst. Historien er naturligvis først og fremmest en mirakelberetning, men den rummer også et væsentligt udsagn om det potentiale, der lå i både den middelalderlige og tidlige moderne forestilling om billeders og skulpturers status som aktører, hvorigennem både guddommelige og diaboliske kræfter kunne agere.<sup>4</sup> Billeder blev således tilskrevet stor kraft, og selvom kritiske røster jævnligt advarede mod egentlig dyrkelse af billeder, beholdt de middelalderen igennem deres status som potente, visuelle virkemidler. Et forhold, der efterhånden har været beskrevet i talrige monografier om periodens billedforståelse.<sup>5</sup> Der kan heller ikke være nogen tvivl om, at billeder har indtaget en stærk, retorisk rolle i både middelalderlig og tidlig moderne kultur og ikke mindst i fromhedskulturen. Billeder var en vigtig aktør, der i et eller andet omfang indgik i stort set alle kirkens ceremonier, om ikke andet fordi mange af de liturgiske rum, hvor kirken og menigheden mødtes, var udsmykket fra gulv til loft med billeder. Præcis derfor synes det også særlig relevant at spørge, hvordan performativitet, ikonografi og billedbrug hænger sammen i en middelalderlig kontekst.

Overordnet set kan det da også slås fast, at billeder udfører eller spiller den rolle, som bliver dem til-delt. Det vil sige, at de er præcis så performative eller ikke-performative, som iagttageren personligt eller kulturelt er trænet og villig til at acceptere og forstå. Billedet har ikke nogen iboende kvaliteter, der automatisk kvalificerer det som performativt, fordi performativitet udelukkende er en sproglig fastholdelse af situationer, hvor beskueren ikke bare ser, men

også reagerer på baggrund af billedet. Billeder i sig selv er naturligvis udtryk for en handling, i kraft af at alle billeder er blevet produceret, og der ligger ligeledes et udsagn i billeder, der kan betragtes som en handling. Det er noget, et krucifiks og vejrhønen på kirkens tårn har til fælles, og derfor i sidste ende måske mindre interessant, hvis vi vil afdække, hvordan billeder interagerer med omgivelserne i det, man kunne kalde performativt lys. Udgangspunktet for en diskussion af billedernes indhold eller ikonografiens performativitet må derfor baseres på en grundig undersøgelse af den specifikke kontekst, det enkelte billede optræder i, fordi konteksten er altafgørende for etableringen af en oplevelse af interaktion mellem et billede og dets omgivelser. En altertavles billeder kan eksempelvis undersøges for performative aspekter, men løsrives analysen fra tavlens oprindelige plads, mister vi afgørende sider af billedets funktion og rolle. Begrebet bruges i denne artikel koncentreret om billedets mulighed for at gribe ind i beskuerens virkelighed og forandre den måde, som rummet omkring beskueren perciperes på. Det performative ligger dermed i billedets funktion som spejl, der etablerer et mimetisk forhold mellem billedet og dets omgivelser; altså at billede og beskuer foretager sig det samme og derved skaber en selvforstærkende samklang i beskueren, som styrkes af selve rummets formål.

Inden for en kristen kunsttradition kan man pege på flere typer eller kategorier af billeder, der på en eller anden måde er relevante i forhold til de tanker, der her er berørt. Den type billeder, som imidlertid i særlig grad skal tækkes frem i det følgende, er de større, malede rumudsmykninger, eksempelvis med helgener, som vi kender det i rigt mål fra senmiddelalderen, men først skal vi se nærmere på et andet materiale.



Fig. 2. Titelblad, *Solitudo sive Vitæ Foeminarum Anachoritarum* (Ensomhed eller kvindelige eremitters liv), udgivet 1606 af Thomas de Leu i Antwerpen.

## 2. Eneboere og kobberstik

I 1606 udsendte forlæggeren Thomas de Leu fra Antwerpen 25 kobberstik, bestående af et titelblad og 24 billeder af kvindelige eremitter og asketer, samlet under titlen *Solitudo sive Vitae Foeminarum Anachoritarum* (Ensomhed eller kvindelige eremitters liv) (fig. 2).<sup>6</sup> Stikkene, hvoraf de fleste er udført af Adriaen Collaert, er baseret på tegninger af Maerten de Vos og ledsages af en kort tekst, der forklarer, hvem billedernes hovedpersoner er.<sup>7</sup> Alle billederne viser eneboersker, altså eremitter, eller særligt inderligt fromme kvinder i kirkehistorien, der på en eller anden måde tilbragte tid afsondret fra den øvrige verden. Stikkens kvinder er stort set alle gengivet ens; vi ser dem som enlige, i selskab med engle eller deres skriftefædre, og vi ser dem udøve streng pønitense med piskan, der tydeligvis er et væsentlig attribut for eremitterne, og som genfindes på ganske mange af billederne (fig. 3). Skal man pege på nogle karakteristika for værkets illustrationer som helhed, er det, at billederne forsøger at tydeliggøre idéen om eneboerens tilværelse ved at sammenstille kvindernes små hytter og grotter, med det bysamfund eller den verden, som de har vendt ryggen. Det vil sige, at eremitterne opholder sig i små afskærmede bygninger eller bevoksninger, der skaber en tydelig grænse i forhold til omverdenen. I de fleste af billederne ser vi da også både kvindernes isolerede liv samt det liv, den fromme dame har isoleret sig fra. Afstanden i billedet mellem eremit og samfund er dermed begrænset, hvilket er et kunstnerisk og retorisk greb, som vi skal vende tilbage til nedenfor. Endvidere er næsten hvert billede et studie af en andagtssituation – altså et blik ind i den private *praxis pietatis*, der viser, hvordan Bibel eller bønnebog, rosenkrans, krucifiks og andre billeder samt ikke mindst den allerede omtalte pisk bliver brugt. Der-

til føjer sig så også kvindernes kropsholdning; knælende med foldede hænder og nedbøjet ansigt, eller med udslåede arme, åbne hænder og ansigtet rettet mod himlen i noget, der bedst kan beskrives som den inderlige bønns koreografi. Endvidere kan der næppe være nogen tvivl om, at Thomas de Leus værk spiller sammen med en tendens i en periode, da konfessionelle fronter stod stejlt over for hinanden og lægfolk forsøgte at finde veje, hvorigennem de kunne dyrke deres religiøse overbevisninger. Man må imidlertid heller ikke underkende det eksotiske element i billederne, der åbner op indtil en tilværelse af fortættet spirituel mystik for beskueren, som det kun er muligt for de færreste at gennemføre endsige har et egentligt kendskab til.

Maerten de Vos, der som nævnt, var tegneren bag de ganske katolske billeder, var selv først lutheraner, men han konverterede til katolicismen 1585, da Antwerpen faldt til spanierne, og det kan ikke overraske, at billederne er skabt til et katolsk publikum. Alle de viste kvinder er helgener, og deres fromhedspraksis indskrives i en lang, ubrudt katolsk tradition. Selvfølgelig er billedværkets tematik, eneboertilværelsen, er imidlertid tværkonfessionel og har rod i tidens fromhedskultur generelt. I særlig grad den bevægelse, der kan iagttages i den katolske kirke efter Tridentinerkonciliet, hvor tilbagetrækningen fra verden, både i form af en monastisk retræte, men også i form af den personlige askese, var et tema, der blev optaget med fornyet interesse i 1600-tallets fromhedsliv.<sup>8</sup> Siden oldkirken havde tilbagetrækningen fra verden været et religiøst topos, og middelalderen igennem kan man se det udfoldet på forskellig vis både blandt de mange religiøse ordener og blandt lægfolk.<sup>9</sup> I billederne ser vi altså, hvordan historiens fromme kvinder ideelt set har praktiseret denne tilbagetrækning fra verden, og

seriens formål synes da også dels at være inspiration til beskueren eller læseren, dels opfyldelse af en form for konkret håndbogslignende vejledning for den, der kunne tænke sig at følge i fodsporene på fortidens fromme skikkelser. Budskabet er dermed heller ikke til at misforstå; billedsamlingen skal anspore til en grad af verdensfornægtelse og efterlevelse. Man kan med andre ord aflæse billedværket som et katalog over religiøs tilbagetrækning, der ganske praktisk viser, hvordan det tidligere er blevet gjort. Læseren, eller indehaveren af stikkene, kan dermed gradvist forfølge tanken om tilbagetrækning fra det isolerede liv i bønnekammeret til ultimativt at leve ydmygt i vildniset under et løvdække, i en grotte eller med en anden form for naturligt ly for vejrlig. Samtidig ses det også i stikkene, hvordan andagten kan udføres i stadig mere krævende former, begyndende med enkel bøn og i sidste ende udbygget til også at inkludere selvpiskning. Præcis denne optrapning af tilbagetrækningens radikalitet synes at være vigtig, fordi det anskueliggør forskellige løsninger på det samme grundideal.

### 3. Eremiter som vægudsmykning

Relationen mellem den billedsamling, Thomas de Leu udgav, og læseren eller iagttageren fremstår ganske klar, og billedernes performative element kan måske siges at ligge i deres opfordring til handling og efterlevelse. Stikkenes næsten instruktionsbogslignende karakter synes at skabe et dynamisk bånd mellem billede og iagttager, der ansporer til handling og interaktion med den visuelle fremstilling. Beskueren sidder konkret i meditation som kvinden i billedet, men udfører også en stille kontemplation, hvor beskueren fordyber sig i scenen og reflekterer over det viste, hvorved det bliver kvinden i billedet,

der er den udøvende part og beskueren den passive, der iagttager handlingen. Beskueren studerer med andre ord de viste handlinger i billedet, således at billedets (ofte ekstreme) handlinger bliver en stedfortrædende udlevelse af andagten og den strenge pønitense, som beskueren måske ikke selv er i stand til at udføre. Det forhold er interessant i sig selv og et nærmere studie værd, men det er ikke det, vi skal beskæftige os med her. Det forholder sig nemlig sådan, at Thomas de Leus stik fik en ganske stor udbredelse i den katolske verden, og som det så ofte er tilfældet, kom stikkene til at danne forlæg for malerier. Vi kender derfor flere udsmykninger baseret på stikkene i såvel Frankrig såvel som Italien, og gennem især jesuitiske kredse blev billederne også spredt til Den nye Verden, hvor de optræder blandt bevarede billeder fra kolonitiden. Særlig interessant i den forbindelse er det, at kun få af disse malerier blev brugt i kirkeudsmykninger, men derimod især i studerekamre og rum af privat karakter. Billedernes opbyggelige og instruktive karakter talte dermed ind i en anden religiøs sammenhæng end kirkebygningens rum.

Et eksempel kunne være det berømte studerekammer på Chateau Gaillard i Vannes i Bretagne, også kendt som Ørkenfædrenes Kabinet ("Cabinet des Pères du desert"), fordi rummet ikke alene er udsmykket med de hellige kvinder, vi indtil videre har diskuteret, men også benytter en af Thomas de Leus andre serier fra 1606 som forlæg. Den serie, der har titlen *Solitudo, sive vitae patrum eremicolarum* (Emsomhed, eller eremitfædrenes liv), indeholder mandlige eremitter, og den efterfølgende serie med kvindelige eremitter er altså et modpart til denne. Ud over fremstillingen af eremitterne rummer kabinettet også en række scener fra Jesu liv og passion.<sup>11</sup> Udsmykningen er udført 1646 af en ukendt kunstner og rummer i



Fig. 3. Selvpiskende Cometa og Nicosa, begge kvindelige eremitter, der var tidligere konkubiner ved Babels' hof. *Solitudo sive Vitae Foeminarum Anachoritarum*, 1606.

alt 57 bemalede paneler, der dækker alle de fire vægge fra gulv til loft (fig. 4). Eremitter og Kristus har dermed omsluttet brugeren helt. Kristus er naturligvis både eremitternes og den studerendes åndlige fokus, og der opstår på den led en form for parallelitet i forholdet mellem eneboerne, der alle befinder sig

i forskellige grader af isolation, og studerekammerets bruger, der også sidder isoleret og arbejder. Der sker imidlertid et erkendelsesmæssigt skift i forholdet mellem læser og billede, når billederne flyttes fra den intime læsesituation til vægdekorationer, men takket være billedernes indhold er dette skift måske ikke så

dramatisk endda. Trods mediets og funktionens forandring kan man således sige, at eremitterne bevarer en form for intimitet som udsmykning.

Ved at udsmykke et rum som studerekammeret på Chateau Gaillard, der i forvejen kan betragtes som privat, med billeder, der understøtter den private karakter, opstår der en selvbekræftende synergi mellem rumudsmykning, rummets funktion og det, vi kunne kalde oplevelsen af rummet. Når man trak sig tilbage til studerekammeret, trak man sig tilbage til en verden befolket af historiens eremitter. Man blev så at sige alene med eremitterne, og i en vis forstand blev man selv en af eneboerne. Man kunne i hvert fald spejle sig i deres billede og se sig selv som en umiddelbar forlængelse af den motivverden, der var fremstillet på væggene. Relationen mellem kammeret med udsmykningen og omgivelserne er dermed også, rent erfaringsmæssigt eller fænomenologisk, en konstruktion, der lader rummet fremstå som adskilt fra verden og tilbagetrukket, netop fordi det er blevet besluttet, at studerekammeret lå uden for verden. I billederne af eneboere understøttes præcis dette element af konstruktion ved i langt de fleste tilfælde at holde det samfund, som eremitterne har trukket sig bort fra, i synlig nærhed (fig. 5). De har fjernet sig fra verden, men verden er ikke længere borte, end at den fortsat kan ses. I faktisk, målelig afstand kan man derfor dårligt kalde dem eneboere, men de skal opleves som udenforstående, isoleret fra samfundet og dermed også til dels ubesmittede af verdens tummel. Erfaringsmæssigt befinder de sig dermed også langt fra verden og er vitterligt eremitter – præcis som den, der trækker sig tilbage til studerekammeret for en stund, bliver en eremit, hvis eneste fokus er de fromme studier rettet mod Kristus. I den forstand kan man sige, at rummets udsmykning på Cha-

teau Gaillard udfører – *performer* – en prædefineret opgave, der bekræfter de forventninger, den oplevelse eller selvforståelse, som udsmykningens stifter har ønsket skulle etableres omkring rummet. Billederne gør dermed noget aktivt, både for brugerens selvforståelse i rummet og for den, der blot ser på rummet, uden selv at benytte eller opholde sig i det.

#### 4. Kirkerummets kalkmalede helgenskarer

Med Ørkenfædrenes Kabinet i baghovedet kan det være interessant at se på kirkerummenes store senmiddelalderlige udsmykninger med helgener, der tydeligvis har voldt vanskeligheder i litteraturen, fordi de rammer skævt i forhold til mange af de fremstillingsformer, der traditionelt har været benyttet i forbindelse med omtalen af kalkmalede udsmykninger. Det vil sige idéen om et ”program”, der skal illustrere grundlæggende dogmatiske sandheder for kirkegængerne eller understøtte liturgien gennem komplekse, symbolske fremstillinger. Alle udsmykninger i kirkerummet har uden tvivl helt eller delvist haft dette til formål, men helgenfremstillinger har voldt problemer, fordi de er svære at tilpasse netop den type brede perspektiver. Resultatet er derfor blevet, at man i forskningen enten er begyndt at gennemgå helgenerne én for én, måske med et forsøg på at finde særlige grupperinger i flokken, eller også har man valgt den enkle løsning og slet og ret forklaret billedernes eksistens som en måde at udbygge kirkerummets festlighed på. Et konkret eksempel på en sådan udsmykning kunne eksempelvis være billederne i Skt. Annas Kapel ved Stubbekøbing Kirke, malet først i 1500-tallet, hvor forskellige helgener er gengivet på kapellets vægge (fig. 6).<sup>12</sup> Et andet eksempel er apostlene i Hald Kirke i Jylland (fig. 7), malet i slutningen af 1400-tallet, hvor de hellige mænd står skulder ved



Fig. 4. Cabinet des Pères du desert ("Ørkenfjædrenes Kabinet") på Chateau Gaillard i Vannes i Bretagne, Frankrig. Foto: Musée d'archéologie de Vannes.

skulder i korbvælvet, mens andre helgener er blevet malet i korbuen, hvor de formentlig har interageret med korbuekrucifikset.<sup>13</sup>

Der er mange mulige forklaringer på baggrunden for sådanne helgenvisninger, men grundlæggende må man konstatere et fravær af narrativ i fremstillingerne, samtidig synes den tætte sammenstilling

af helgenerne at anonymisere figurerne i gruppen, hvilket fjerner dem fra de traditionelle andagtsbilleders komposition. Malerierne forekommer derfor snarere at kommunikere noget om helgenerne som gruppe end at være egentlige andagtsbilleder rettet specifikt mod den enkelte hellige mand og kvinde. Med afsæt i eksemplet fra Chateau Gaillard kan man



måske derfor med fordel flytte perspektivet fra den enkelte helgen som individ eller illustration af dogmatisk sandhed og i stedet anskue figurerne som samlet hele og et udtryk, der skal udsige noget om selve rummet og interagere i samspil med kirkegængerne. I det lys kan vi måske bedre forklare, hvorfor især helgener har egnet sig så godt til storstilede religiøse rumudsmykninger, og samtidig har kunnet anvendes til udsmykningen af hjørner og kroge, hvor man end ikke umiddelbart kan se de maledede figurer. Grundlæggende skal det derfor her foreslås, at billedets tilstedeværelse har betydet mere end selve den enkelte gengivelse af helgenerne. Eller sagt på en anden måde: det at der var helgener afbilledet på væggene, gik forud for den specifikke viden om, hvilken helgen det rent faktisk drejede sig om. Dermed ikke sagt, at den enkelte helgen var ligegyldig, men, at der var et perspektiv som kunne være vigtigere. Og dermed kommer vi også frem til den afgørende pointe: Præcis som eremitterne på Chateau Gaillard kunne transformere rummet omkring beskueren og brugeren, kunne helgenerne i kirkerummet gøre det samme, når de blev gengivet som individer, men især når de blev vist som flok.

At den tanke ikke er grebet ud af luften, lader sig dokumentere i senmiddelalderens tænkning. Helgenskaren i kirken, der kunne udsmykke alt fra bænke og inventar til kirkens vægge, skulle ikke alene pynte og festliggøre kirkerummet som sådan, men "att optendis til theris effterfölling, som wij opweckis aff scriffit oc bockstaffue", som den danske teolog Poul Helgesen skrev i 1528, i et forsvar for billedbrug i kirken.<sup>14</sup> Ved at løfte blikket inde i kirken blev menigheden mødt af hellige mænd og kvinder, der stod skulder ved skulder på vægge og møbler, præcis som et visualiseret litani. Helgenerne fyldte med andre

ord kirkerummet som vidner og eksempler til efterfølgelse og tilskyndede det enkelte medlem af menigheden til at stræbe og længes efter at være blandt de hellige i himlen. Som Bernard af Clairvaux skriver i sin første indvielsesprædiken, længes de forsamlede i kirken lige så meget efter selskab med de saligkårede sjæle i Himlen, som de saligkårede helgener i himlen længes efter de fromme sjæle på jordens selskab.<sup>15</sup> Ved at afbillede helgenerne i kirken var det dermed muligt at formidle en idé om relationen mellem helgenerne, der ventede himlen, og menigheden. Dette er et motiv, der er indfanget visuelt i senmiddelalderens mange fremstillinger af frelste sjæle, som gelejdes ind i Himmelborgen, hvor de modtages med fanfarer af de ventende skarer (fig. 8). Det vil sige, at helgenernes identitet som sådan var af mindre betydning; deres antal og blotte tilstedeværelse var derimod helt afgørende. Denne tilstedeværelse "performede" eller bevirkede en bestemt rumoplevelse, der skulle vise, hvordan kirkerummet åbnede sig mod det guddommelige. Billederne kunne dermed være med til at definere grundtonen for oplevelsen af rummet på samme måde, som eremitterne i studerekammeret, der blev diskuteret tidligere. Billederne arbejder for at fremme en specifik forståelse af den ramme, de er placeret i. Man kan sige, at eksempelvis et gyldent alter i et romansk kirkerum ville eller gjorde det samme, når guldet og tavlens arkitektur skulle anspore til forestillinger om Det himmelske Jerusalem. De helgenskarer, der har været diskuteret her, skaber imidlertid et mere direkte eller intuitivt visuelt bånd mellem kirkegængerne og det guddommelige, fordi fokus er flyttet fra den abstrakte stad som helhed til stadens beboere, der nu med Bernard af Clairvauxs ord venter på at modtage de troende. En udmaling af Passionsfortællingen i et kir-

kerum vil naturligvis også forme rumoplevelsen, men det interessante er her, at præcis helgenerne synes at være blevet særligt velegnede til at kommunikere et indtryk af efterlivet for menigheden og står som senmiddelalderligt bud på et emne, der så ganske anderledes ud i den romanske kunst. Hvor meget det religiøse forestillingsunivers dermed havde ændret sig fra 1100-tallet til 14-1500-tallet, bliver på den led nok engang bekræftet.

### 5. *De performative helgener*

Det er beskuerens viden og forståelse af disse store tematiske udsmykninger, der skaber det performative i dekorationerne, når denne træder ind i rummet med billederne. Der er dermed tale om en cirkulær relation, hvor billederne er anbragt ud fra foruddefinerede ønsker om, hvad de skal gøre eller bevirke. I Chateau Gaillard vil det sige en oplevelse af afsondret, stille hengivenhed og i kirkerummet en oplevelse af de ventende skarer af hellige mænd og kvinder, der står parate til at modtage de frelste. Men der må knyttes flere ord til billedernes virkningskraft – hvad vil det sige og hvordan er det, de gør det?

Rumudsmykningerne forstærker en foruddefineret atmosfære eller stemning i rummet, som man på forhånd forventer at finde.<sup>16</sup> Billederne hjælper til at anskueliggøre en bestemt idé om, hvordan rummet skal opleves og til en vis grad, hvordan det bliver forventet, at man skal agere i kirken eller studerekammeret for den sags skyld. Billederne fungerer med andre ord som erfaringsmæssige katalysatorer, der forstærker iscenesættelsen af stedet. I den forstand arbejder billederne i afsendernes (kirkens) tjeneste for at imødekomme beskueren. De visuelle fremstillinger "performer" en stemning eller stemthed for beskueren, som derved bliver bekræftet i sin forvent-

ning til en allerede forud bestemt opfattelse af rummet. I studerekammeret forstærkes oplevelsen af at trække sig tilbage. Isolationen bliver gjort tydelig og afstanden til verden gjort klarere gennem kredsen af udmalede personer fra historien, der alle er gået forud og viser, hvad den studerende stræber efter – i hvert fald hvor den studerende mentalt ønsker at anbringe sig. At den faktiske afstand til omverdenen ikke er ret stor, betyder ikke noget, for tilbagetrækningen fra verden er en følelse eller erfaring, der ikke har noget at gøre med de faktiske omgivelser. Det samme kan vi også sige om helgenerne i kirkerummet; på en gang bekræfter de kirkegængerens forestilling om verdens ordenen, og samtidig er det et mål, som kirkegængerens kan stræbe efter. De tanker, der her fremføres, er inspireret af Heideggers overvejelser omkring rum, oplevelsen af rum i rum og hans beskrivelse af en kropslig erfaring og forståelse af verden. Det vil sige, at vi møder og forstår rum gennem kroppens muligheder og sensoriske formåen, hvilket gør rumerfaringer, oplevelsen af dimensioner og afstande, samt ikke mindst stemninger, til individuelle situationer bestemt både af kontekst men navnlig af kroppens situation. Som han skriver: "Die objektiven Abstände vorhandener Dinge decken sich nicht mit Entferntheit und Nähe des innerweltlich Zuhandenen".<sup>17</sup> Billederne bliver her en central aktør i forholdet mellem rummets mening eller betydning og oplevelsen af rummet, fordi de taler umiddelbart til sanserne. Helt centralt for den udlægning af billedernes betydning er, at udsmykningen ikke bare bliver en illustration af det, der sker i rummet eller bekvemme rekvisitter for prædikanten, som vi eksempelvis ofte ser det fremstillet. Billederne er mere, idet de som samlet gruppe fungerer som beskuerens medspillere. Billederne iscenesætter den kulturelle el-



Fig. 5. Eremit i umiddelbar nærhed af verdens tummel i Cabinet des Pères du desert ("Ørkenfædrenes Kabinet") på Chateau Gaillard.  
Foto: Musée d'archéologie de Vannes.

ler religiøse horisont, som beskueren ønsker at indsætte sig i – eller som billedernes bestiller ønsker at indsætte sig selv eller andre i.

Én ting er, hvad billederne gør i rummet, men set i lyset af denne bogs tema om performativitet, er det også bemærkelsesværdigt, hvordan den performative kvalitet i billederne, vi her har diskuteret, transformeres, men bevarer sin kerne. Første eksempel med eneboerne er ganske illustrativt i den sammenhæng. I bogform leverer stikkene en intim vejledning til læ-

seren og udgør et meditationsobjekt, der taler til en indre erfaring, som udnytter hele andagtslitteraturens indlevende retorik og med al tydelighed søger at forpligte læseren eller billedets beskuer på det religiøse indhold gennem et privat, intimt erfaringsrum. Præcis de samme kvaliteter er bevaret i billederne, når de flyttes fra bogens ramme og omsættes til en vægudsmykning. De taler fortsat til beskueren, men bogmediets intimitet er erstattet en bredere kommunikation, der både taler til den indre erfaring hos



*Fig. 6. Helegner i Skt. Annas Kapel ved Stubbekøbing Kirke, o. 1500-25. Foto: MWJ.*



*Fig. 7. Apostle i Hald Kirkes korhvælv, 1475-1500. Foto: MWJ.*

beskueren og samtidig inviterer en tredje part ind i erfaringssituationen, idet udsmykningen lader andre udefra se rummets bruger optaget af det, der vises i udsmykningen. Den studerende bruger rummet, og de studerende eremitter malet på væggene bliver for den udefrakommende del af samme kompositoriske helhed. Dialektikken mellem billeder og rummets bruger udvides eller gøres åben for alle, når den går fra bog til rum. I læsesituationen bidrager billederne til erfaringen af bogens religiøse budskab, og helt specifikt kan de billeder, vi her indledningsvist har talt om, tænkes at bidrage til en oplevelse af læserens selvvalgte isolation. Endvidere kan man sige, at for den udefra stående betragter er læsesituationen og studerekammeret ligeledes synlig, men ikke umiddelbart let at afkode. I hvert fald under forudsætning af, at situationen skulle ses i en religiøs, andagtsmæssig kontekst, kunne den af en udefra stående betragtes med skepsis og læseren anklages for hykleri. Altså en anklage om, at den fromme kun udadtil er optaget af andagten. Den type anklager løber gennem hele middelalderen, lever videre efter reformation og findes vel fortsat i dag.<sup>18</sup> Her kommer billedet ind som formidlende led, der kan udtrykke den erfaring, som den læsende ikke selv er i stand til; altså eksempelvis en følelse af ophøjet ensomhed. Billedet kan give rummeligt form til en følelse eller mental tilstand eller projicere de erfaringer, som rummet skal formidle til betragteren. Læsesituationens intimitet kan på den led skaleres op og komme til at omfatte hele det rum, som den læsende opholder sig i. Dermed afhjælpes anklagerne om overfladiskhed eller hykleri ikke, men der gives iscenesætteren en mulighed for at vise, hvordan den læsende ser sin rolle og gør det muligt at formidle en privat erfaring og stemning til

den udenfor stående betragter, der ikke sidder med bogen.

## 6. *Konklusion*

Som det er fremført her, ligger performativiteten i konteksten og ikke i selve billedet. Det er sammenhængen, der skaber rammen for billedets indgriben og ageren. Eller sagt på en anden måde, det er beskuerens forventning til eller forståelse af billedet, der skaber interaktionen. Billedets performative kvaliteter er dermed ganske specifikke og låst til bestemte situationer. Ændres vilkårene eller situationerne, ændres de performative kvaliteter. Ikonografien har naturligvis stor betydning i dette, fordi det er ikonografien, der dikterer, hvad der kan kommunikeres, men selve det performative ligger ikke i billedet, det ligger i den erfaringsramme, der opstilles for beskueren.

Det performative i de udsmykninger, som har været præsenteret her, og som først og fremmest skal ses som case studies eller eksempler på den måde, som man generelt kan forstå rumudsmykninger på, ligger i helheden. Det vil sige, at i stedet for at vende blikket specifikt mod et enkelt motiv eller forstå rumudsmykningen som sammensat af mange små billeder, men det er hensigtsmæssigt at overveje de store linjer og der afsøge, hvordan billeder eller billedprogram supplerer beskuerens selvopfattelse og anspore denne som en katalysator. Det er gennem studiet af sådanne situationer, at vi faktisk kan nærme os en tolkning af, hvordan billederne uden åbenlyse mekaniske egenskaber, kan betragtes som performative og ikke mindst, hvordan denne performative kvalitet kan opfattes som konkret redskab for billedernes afsender i dennes forsøg på at påvirke beskueren og derved skabe identifikation, erkendelse og måske efterlevelse.



Fig. 8. Himmelborgen i Sanderum Kirke, o. 1525. Foto: Arnold Mikkelsen.

Ikonografien er ikke i sig selv performativ, men den er en væsentlig komponent i forståelsen af billedet som performativt, fordi ikonografien som tegnsprog tillader motivet at blive afkodet med præcision. Om det er eremitterne på Chateau Gaillard eller helgener på væggene i en dansk kirke, indgår de som aktiverende indslag, der fører beskueren ind i en særlig sindstilstand, hvor billede og beskuer på sæt og

vis kommer på linje og indgår i en samtale. Uanset hvilket ord, man vælger til at beskrive dette forhold, synes det uomtvisteligt, at udsmykninger, som de her diskuterede, gør mere end bare at belære. De sætter tanken i gang i kraft af deres anbringelse, og deres åbenlyse funktion som dynamiske indslag i rummet udgør en kvalitet, der må tænkes med i vores traditionelle ikonografiske analyse af rumudsmykninger.

## Noter

- 1 Denne artikel er blevet til under indflydelse og inspiration af mange samtaler med Mette Birkedal Bruun og Sven Rune Havsteen i 2011-12 i forbindelse med ansøgningen til et fælles forskningsprojekt ledet af Mette Birkedal Bruun.
- 2 Se eksempelvis Taubert 1983.
- 3 Idéen om krucifikset, der mirakuløst omfavner Bernard udspringer formentlig af en bogstavelig tolkning af Højsangens kærlighedsmetaforer, navnlig (2,6): "Hans venstre er under mit Hoved, hans højre tager mig i Favne." Det må dog indskydes, at miraklet knyttet til Bernard ikke direkte involverer et krucifiks, der vækkes til live, men snarere handler om en metafysisk oplevelse af Kristus som nærværende. I kunsten bliver miraklet imidlertid vist konkret, som en skulptur, der rækker ud efter Bernard fra alteret. Dette aspekt kan findes behandlet i France 2011.
- 4 Se dette diskuteret i Jürgensen 2011.
- 5 Eksempler kunne være Belting 1981; Belting 2011; Camille 1989; Wirth 1989.
- 6 Denne serie var den femte og sidste i en række af udgivelser, der var påbegyndt o. 1588, der alle motivisk kredser om hellige eremitter og eneboere. Maerten de Vos leverede tegningerne til alle stikkene, hvis høje oplagstal vidner om stor popularitet i samtiden. Den nyeste behandling af billederne findes i Prosperetti 2014. Se også disse serier omtalt i Gad 1982 s. 145-50. Billederne er del af en bredere nederlandsk genre, som fokuserer på landskabet og kontrasterer land og by, hvilket vil sige landlejlighed og byens rastløshed.
- 7 Om Maerten de Vos' arbejde og virke som kunstner se Zweite 1980.
- 8 Se Phillips 1997 og temaartiklerne i Journal 2014.
- 9 Man kan eksempelvis finde dette belyst i Hamburger 1998 og Hamburger et al. 2007.
- 10 Estabridis 1989; Bailey 1999 samt de relevante kapitler i The Jesuits 2000.
- 11 Der er skrevet to artikler om kabinettet, se Martinière 1920; Frélaud 1998. Ørkenfædrenes Kabinet blev i 1981 udnævnt som beskyttet historisk monument.
- 12 Danmarks Kirker: Maribo Amt s. 272.
- 13 Franck 1992.
- 14 Skrifter af Paulus Helie bd. II s. 142.
- 15 Bernhard von Clairvaux bd. VIII s. 374-76.
- 16 Atmosfære-begrebet er centralt her og væsentligt for den fortolkningsramme, der opstilles i artiklen. Brugen af atmo-

sfære som fænomenologisk kategori er i artiklen inspireret af Gernot Böhmes arbejde på dette felt. Se Böhme 1995; Böhme 2006.

17 Heidegger 1993 s. 106.

18 Denne problemstilling kan findes forbeholdt belyst i Targoff 1997.

## Litteratur

- Bailey, Gauvin Alexander: *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto 1999.
- Belting, Hans: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früherer Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.
- Belting, Hans: *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Berlin 2011.
- Bernhard von Clairvaux. *Sämtliche Werke*, red. Gerhard B. Winkler, Innsbruck 1990-98.
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1996.
- Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*, München, 2006.
- Camille, Michael: *The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art*, New York, 1989.
- Danmarks Kirker*, København 1933-.
- Estabridis, Ricardo: "Un cuaderno de grabados de Halbeek y una serie de anacoretas del Cusco" *Kantú: Revista de Arte* 1989 (Agosto), s. 37-38.
- France, James: "The Heritage of Saint Bernard in Medieval Art", *A Companion to Bernard of Clairvaux*, red. Brian Patrick McGuire, Leiden 2011, s. 305-46.
- Franck, Bodil: "Kristi tolv apostle", *Danske Kalkmalerier. Sengotik 1500-1536*, red. Ulla Haastrup, København 1992, s. 172-73.
- Frélaud, Bertrand: "Cabinet des Pères du Désert à Château Gailard", *Bulletin de la Société polymathique du Morbihan* 1998, s. 87-97.
- Gad, Tue & Bodil: *Eneboeren i Søndermarken. En bog om ensomhed* (København, 1982).
- Hamburger, Jeffrey F.: *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, Cambridge 1998.
- Hamburger, Jeffrey F., Carola Jäggi, Susan Marti & Hedwig Röckelein (red.): *Frauen - Kloster - Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Internationales Kolloquium im Zusammenhang mit Krone und Schleier: Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, Turnhout 2007.

- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, 17. udg., Tübingen 1993.
- Journal of Early Modern Christianity* vol. 1, nr. 2 (2014).
- Jürgensen, Martin Wangsgaard: "Altering the Sacred Face", Resonances. *Historical Essays on Continuity and Change*, red. Andreas Bücker, Eyolf Østrem & Nils Holger Petersen, Turnhout 2011, s. 81-110.
- Martinière, Jules de: "La Château-Gaillard", *Bulletin de la Société polymathique du Morbihan* 1920, s. 93-153.
- Phillips, Henry: *Church and culture in seventeenth-century France*, Cambridge 1997.
- Prosperetti, Leopoldine van Hogendorp: "Helenus and Dorotheus: Marten de Vos and the Desert Fathers", *Imago Exegetica* 33 (2014), s. 423-448.
- Skrifter af Paulus Helie*, red. P. Severinsen, Marius Kristensen, Hans Ræder & Niels-Knud Andersen, København 1932-48.
- Targoff, Ramie: "The Performance of Prayer: Sincerity and Theatricality in Early Modern England", *Representations* 60 (1997), s. 49-69.
- Taubert, Johannes: "Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen", *Farbige Skulpturen: Bedeutung. Fassung. Restaurierung*, 3. udg., München 1983, s. 38-50.
- The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773* I-II, red. John W. O'Malley et al., Toronto 2000.
- Wirth, Jean: *L'Image medievale. Naissance et développements (VI-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 1989.
- Zweite, Armin: *Marten de Vos als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1980.