

BILLEDER OG HISTORIE

AF

NIELS SKYUM-NIELSEN

Axel Bolvig, *Billeder — sådan set*, Gyldendal, København 1974, 103 sider, gennemillustreret. — *Poul Eller*, *Historisk ikonografi*, Dansk historisk Fællesfor- enings håndbøger, Kbh. 1964, 76 sider.

Billeder og deres problemer har hørt til de vigtigste emner for kunsthistorien, siden den opstod for godt 400 år siden. Fra den side er der kommet talrige bøger og mindre bidrag af metodisk interesse, mest dog fra udlandet. En dansk bog med dette aspekt skal jeg behandle nedenfor. Først gælder det en almenhistorisk over- sigt af Axel Bolvig. Den søger at se hele billedverdenen under ét, og fra histori- kerens synsvinkel.

Det mægtige emne behandles på 25 sider — mere fylder fremstillingen ikke. Det er nærmest en ubetydelighed i sammenligning med de kunsthistoriske vær- ker med metodisk sigte af f. eks. Tietze, Berenson, Josephson og Badt,¹ som iøv- rigt ikke er medtaget i litteraturlisten. Bolvigs bog giver en billedfortegnelse på 12 sider med detaljerede oplysninger om illustrationerne. De løber op over et hundrede i tallet. Fra forlagets side er der ofret særdeles meget i udstyrmæssig henseende. Bogen er både indbydende og lækker. — Da teksten er så kortfattet, skal jeg inddrage et par småartikler af Bolvig: *Billeders brug i historicundervis- ningen* fra 1973 og *Historisk kildekritik og billeder* fra 1976.²

På første side fastslår forf., at kildeanalysen eller kildekritikken er af afgørende betydning. Unægtelig overraskes man så, når kildekritikken i stærke vendinger angribes af ham i nysnævnte artikel fra 1976. Det er en lidt kaotisk modstilling af principper. Hvis vi går videre i bogen, anføres det velkendte, at man skal spørge: hvad er et eller andet kilde *til*? Videre nævner han bl. a. klimaændringer som fæ- nomener, der har haft betydning for mennesket og dermed kan benyttes som kil- der. De henligger dog ikke som levn fra fortiden. Kun gennem naturvidenskabe- lige studier i ismasser og i træers årringe kan der oparbejdes et materiale, der kan bruges som spor efter klimaændringer.

I næste afsnit optræder begrebsparret meddelende over for ikke-meddelende kilde. Senere falder han tilbage til billeders berettende elementer vis-a-vis kunst-

¹ Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913. — B. Berenson, *Three Essays in Method*, Oxford 1927. — Ragnar Josephson, *Et Kunstværks Tilblivelse*, København 1948. — Kurt Badt, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Köln 1971.

² Begge i *Historie og Samtidsorientering*, Risskov 1973 og 1976.

værker som levn — på en måde to spil kort, der er blandet sammen. Det er utilstrækkeligt at sige, at en meddelende kilde 'eventuelt kan benyttes til at bekræfte eller afkræfte en teori'. Beretninger fra fortiden udgør i al deres utilstrækkelighed ofte grundlaget for opstilling af teorier. Bolvig skal derimod have ros for at have undladt at bruge Erslevs inddeling i stumme og talende kilder, en udtryksmåde, som er altfor bastant (og heller ikke yndes af Povl Eller, se nedenfor).

I artiklen fra 1973 talte Bolvig om semiologi. I bogen er det blevet til semiotik. Det er nu den almindeligste form, så sprogbrugen er blot moderniseret i så henseende. Bolvig undlader at definere semiotik, og i grunden synes hans kortfattede betragtninger herom at være uden egentlig funktion i bogen. — Lad det blive tilføjet her, at forsøget på at studere billeder semiotisk og opdele form og indhold i tegn, figurer og strukturer hidtil mest har ført til brug af en mængde fremmedord på linje med lingvistikken. Det har *endnu ikke* ført til en væsentlig landvinding for betragtningen og forståelsen af billeder.³

Efter en antydning om semiotik kommer der lidt om kommunikationsteori. Forf. anfører efter Susanne K. Langer, at 'sproget har en diskursiv symbolfunktion, hvorimod de visuelle former er ikke-diskursive, dvs. de fremlægger ikke deres elementer fortløbende, men samtidig, således at de må opleves i én syntaks'. At sproglig tekst er fortløbende (diskursiv) er selvfølgelig. Jeg vil præcisere det til, at tekst er tvungent fortløbende (coerciv diskursiv). Japansk skal f. eks. læses oppefra og nedefter og fra højre til venstre. Nu siger Bolvig, at et billedes elementer til forskel fra tekst må opleves i én sammenstilling (syntaks), 'samtidigt'. — Elementerne kan dog umuligt opfattes på én gang, for efter øjets natur kan det kun ske for en vis dels vedkommende eller brudstykkevis. Direkte betænkelige er de slutninger, Bolvig drager senere, hvor han vil udnytte et billedes 'ikke-diskursive symbolfunktion' (s. 94). Et maleri af Quentin Matsys fra omkring 1500 forestiller en bankier og hans kone. Det hævdes at kunne give svar med både ja og nej til spørgsmål om mandens omhu?, initiativrigdom? eller gridskhed? Det kan en omfattende sproglig beskrivelse af bankieren i arbejde da også gøre! Det kommer alene an på, hvilke spørgsmål man finder for godt at rette til kilden. Det har intet at gøre med diskursive symboler.

Det semiotiske søges nyttiggjort igen i afsnittet 'Billedet er et sprog uden alfabet og ordforråd'. Det er en drejning af en semiotikers ord om, at foto og film netop *ikke* kan kaldes sprog, da billedet mangler de nævnte grundbestanddele. Hvordan Bolvig kan bruge 'sprog' i bred almindelighed, står mig ikke helt klart. Semiotikere taler om tre slags 'sprog': langue/language/parole. — Efter min opfattelse er et andet begreb nyttigere, idet billeder kan siges at have et umådeligt stort strukturforråd, dannet af de mangfoldigste delstrukturer.

I samme kapitel arbejder Bolvig med to andre ting. Forståelsen af et billede afhænger tildels af genkendelsen, f. eks. af den tidligere statsminister J. O. Krag på et foto. Men dernæst også af vedtagne opfattelsesmønstre. Her nævner forf. lammet med kors ved, forstået som Kristus. Det er begrebsparret lighed og ved-

³ Se Kosmorama 97, Kbh. 1970 s. 173-74 med henved 40 imponerende fremmedord. — Iøvrigt henvises til Søren Kjörup, Filmsemiologi, Kbh. 1975 (s. 217 om semiotik, »der nu er ved at trænge igennem som den internationale betegnelse«).

taget monster (konvention), som dukker op. Her siger forf., at konventioner giver billedet 'en slags alfabet', så det kan stå alene. — Her ville jeg foretrække 'en art struktur'. Men konventionelt prægede billeder kan kun stå så nogenlunde 'alene' for den indviende, for den, der har lært at tyde koderne. Det vigtigste ved ovennævnte begrebspar er imidlertid, at billeder forstås enten ved lighed eller konvention — eller ved begge dele.

I samme kapitel berører Bolvig filmen, som han i forordet ellers undtager fra bogens emner. Men det passer meget godt med det hastværksarbejde, som præger visse dele af bogen. Selve omslagsbilledet er også fra filmens verden, nemlig fra Dziga Vertovs film '11' fra 1928. Der er noget mystificerende ved omslagsbilledet, som Bolvig kunne have afklaret for læserne ved at meddele, at Vertov var mester i filmmontage. — Det andet filmbillede er taget direkte fra strimlen og viser Hitler. Han stamper med højre ben af glæde over Frankrigs kapitulation. I 1973 skrev forf.:

»Nu har nogle filmkritiske folk kunnet påvise, at i virkeligheden er der tale om, at billedet er taget fra en filmstrimmel, og at Hitlers benbevægelse tilsyneladende markerer begyndelsen til et skridt, og at han altså blot er i færd med at gå. Ja, men hvad er rigtigt? Det, der må interessere os, er således brugen af billedet, altså billedets ophavssituation, det vil her sige det ordforråd, der i den givne situation er knyttet til billedet. Lidt opportunistisk kan vi med lige så fuld ret hævde, at hvis billedet benyttes som en illustration til en påstået glædesrus hos Hitler, så er det sandt — på samme måde som det er sandt, hvis vi med billedet vil hævde, at Hitler faktisk står og tripper, fordi han på grund af den politiske situation ikke har kunnet komme på det lille hus hele dagen. Det er altså verbalsproget, som styrer billedsproget«.

I bogen skriver Bolvig nu:

'Billedet blev kendt over store dele af verden som: »Hitler danser af glæde over Frankrigs kapitulation«. Som sådan blev det udsendt, og sådan blev det modtaget, og derfor er det faktisk temmelig irrelevant, at billedet i virkeligheden blev taget fra en filmstrimmel, der tilsyneladende blot viser Hitler midt i en gangbevægelse. Det for historikeren væsentlige spørgsmål er: hvorfor og af hvem blev dette motiv med Hitler anvendt som illustration til den påstand, at Hitler dansede af glæde ved modstanderens kapitulation?'

Bolvig har ikke forstået det afgørende: at filmbillederne mangedobledes, så de forvandlede skridt til dans af *den engelske krigspropaganda*. Hitler skulle latterliggøres under sin triumf! Det er særdeles relevant at kunne afsløre dette, fordi det som eksempel viser hen til en særlig ophavssituation og som princip til manipulation med film. Afsløringen fortæller noget om engelsk humor midt i en vanskelig tid, og samtidig fejles al tale om Hitlers dans af bordet. Og dette sidste faktum er interessant, fordi det viser, hvordan myter opstår og udbredes i vor tid. Nu er det ikke længere folkesnak og sagn som i gamle dage, ej heller billedark og malerier som i vor nærmeste fortid. Nu er det foto og film, der kan blive myteskabende, særligt i manipuleret form.

I »Billeders begrænsninger« er der et meget heldigt billedvalg i Picassos to

portrætter af kunsthandleren Vollar, dels halvt kubistisk, dels helt naturalistisk. Det er en gentagelse af afbildninger fra artiklen i 1973, men de er i bogen langt tydeligere i gengivelsen, et godt vidnesbyrd om udstyrsniveauet. »Billeders beretende elementer« bringer begrebet beretning frem igen og går ind på principielle problemer. I artiklen fra 1976 afviser Bolvig almindelige metodiske betragtninger:

‘Tænk hvis Ranke, Erslev og alle de andre historiske fædre ... havde lagt dokumenterne og krønikerne fra sig og havde set sig om. Nå ja, så havde de såmænd bare i stedet lavet historisk kildekritik og teknik på billeder med det resultat, at vi i dag ville være omgivet af primære og sekundære skildrier, første- og andenhåndsfotografier, filmdokumenter og dokumentariske gengivelser’.

At Bolvig alligevel er dybt påvirket af kildekritikken og bruger dens begreber, ses af bogen. Men her er hans brug af primær/sekundær lidt besynderlig. Han skriver om en kopi af et maleri af Hans Holbein d. Y.: ‘hvis Holbeins maleri stadig havde eksisteret, ville det her viste billede være en sekundær kilde og som sådan ubrugeligt’. Det er galt, da en sekundær kilde altid kan bruges som kilde til sit ophav — her til den kopierende maler. Endvidere hedder det: ‘da originalen er gået tabt, opnår billedet en selvstændig kildeværdi’. I stedet for den sidste sætning skulle der have stået: bliver kopien en primær kilde. Der fortsættes: ‘men det (kopien) er en andenhåndskilde’. Det eksakte begreb er: *andenrangs-kilde*.

Når Bolvig kun sporadisk bruger primær/sekundær i deres kildekritisk vedtagne betydning, skyldes det, at han tillige anvender dem til andet formål. Han kalder hovedmotiv for primært sigte og bimotiv for sekundært sigte. Bimotiverne er i Matsys’ maleri af bankieren og hans kone mønter og møntvægt, glas, spejl og bøger. Omend med forbehold siger Bolvig, at realistisk afbildede enkeltgenstande ‘undertiden kan benyttes til belysning af materielle forhold’. Her er det nok museumsmanden, der taler. Men så opløser han, om jeg forstår ham ret, tydeligt hovedmotivet i underordnede naturalistiske bestanddele. Derved kan han tillægge også disse dele kildeværdi, f. eks. næsens form (s. 41). Men bankieren og hans kone er hovedmotivet og må vel forventes som betalende kunder at have krævet en vis, genkendelig lighed. Afbildningen af personlighederne træder derved i forgrunden. Den interesserer blot ikke Bolvig så meget som mulige museumsgenstande.

»Fotografering« omtales henimod slutningen. Det anføres, at fotoet i tilblivelsesmåden er ‘lidt anderledes’. Nej, den er totalt forskellig fra tilblivelsen af klip, stik, tegning, maleri og skulptur. Fotokemi er nu en gang noget andet end en arbejdende radernål. — De fire fotos, der skal demonstrere samme motiver, er ikke ens, men afviger med hensyn til tidsfaktorer og delmotiver (s. 72—75).

Skal der forsøges en konklusion på denne anmeldelse, må det blive den, at bogen har en stedsevarende værdi ved sin illustrationsrække. Enhver, der har arbejdet med bogen, vil vende tilbage til den og glæde sig både over billederne og de næsten altid korrekte detailoplysninger til dem. Bogen kommer måske også i en anden udgave med nogle af hastværksfejlene rettet. Under alle om-

stændigheder ønsker jeg Bolvig held og lykke med hans fortsatte billedstudium.*

Povl Ellers bog har et flertydigt begreb som titel. Men indholdet af »Historisk Ikonografi« antydes af de tegninger, der er på omslaget: øjensynligt portrættering i historisk lys. Det er iøvrigt de eneste illustrationer i bogen bortset fra et portrætskema (s. 23), et yderst magert udstyr. Omslagets tegninger gengiver, lidt forgrovet, nogle af de fortegninger, som findes i Ludvig Holberg-portrætter. Det er kopisternes virksomhed, atter 'primære og sekundære skilderier', der mindes om.

Allerede Bolvig lagde nydeligt op til den betydning, som kunsthistorien og ikonografien har for forståelsen af billeder (Bolvigs bog s. 52). Ellers bog må forventes at grave dybere, og det er gjort med godt resultat. Efter min mening er begge felter utroligt givende. Næsten enhver artikel eller hver bog fra disse områder har eksempler af værdi, flere endda metodiske betragtninger af betydelig interesse for historikeren. I Ellers bog står det metodiske i centrum. Han definerer den historiske ikonografi som 'billedernes forhold til den virkelighed, de foregiver at fremstille' og lægger, som naturligt for hans interesse, hovedvægten på portrætter.

I kapitel 2 om kilderne betones det i og for sig selvfølgelig, at man må foretage en opdeling. 'Hver enkelt del af billedet' skal sammenlignes med det, det fremstiller. Her er den for den videnskabeligt arbejdende helt naturlige atomisering — ingen følelsesmæssig afstandtagen fra at arbejde i dybden og bruge lup og læseglas. — Billedets budskab skal man nok få fat i, og det bliver med et sikrere håndslag efter detaljstudiet end efter et flygtigt øjekast. — Vigtig er den fremførte sætning, at 'en kopi altid adskiller sig fra det billede, det er kopieret efter'. Det er det klassiske begrebspar primær/sekundær nok en gang. I »Billedundersøgelsen« nævnes adskillige nyttige ting, f. eks. at målene burde medtages, hvor billeder bruges til bogillustrationer. Det er et savn, at alle mål mangler i Bolvigs bog.

»Kritikken af billedet« går nærmere ind på problemer om identifikation, datering og ophavsmand. Interessant er bemærkningen om, at navnet på en portrætteret ofte vil skifte, så at en mere berømt person med omtrent samme navn bliver foretrukket. — Heraf kan det sluttes, at — alt andet lige — vil navnet på den mindre kendte nok være det rigtige: man kan gå fra hende eller ham til den berømte, men ikke omvendt. Det er den metodiske slutning om *lectio difficilior*, der er brugbar i denne forbindelse (d.v.s. at den vanskelige læsemåde — alt andet lige — har forrang fremfor den umiddelbart acceptable).

Påmalede navne findes ofte i ældre tider, ligesom indskrifter og sentenser, måske endda af senere dato. — De er, hvad jeg kalder *skrifttillæg*. Moderne japaniske malerier kan have filosofiske sentenser som skrifttillæg. De opfattes af europæeren som kalligrafiske borter og går for ham ind i den kunstneriske helhed. Læst og udlagt kan ordene forandre og uddybe opfattelsen af maleriet. Tegnene viser deres betydning som sprog, som forstået konvention. Uforstået går de ind under en ganske anden helhed. De bliver under alle omstændigheder opfattet af betragteren, rigtigt, halvrigtigt eller forkert.

* Jfr. iøvrigt Axel Bolvigs svar nedenfor s. 501 f. (red.).

Spørgsmålet om lighed berøres og det uhyre vanskelige: hvordan kan man vide, at to billeder forestiller samme person? Eller giver nogle gode råd ud fra sin erfaring og bemærker, at det er som om vor afstand i tid fra gamle portrætter gør det vanskeligt for os at skelne det individuelle. Det svarer til vor vanskelighed ved at skelne mexikanere eller eskimoer fra hinanden ved første øjekast. Blot kort tids samvær uddyber sansen for særtræk og således også ved portrætter. — Ved problemet om ophavsmanden kommer Eller for let om ved Morellis metode, hvorefter detaljstudier skulle give sikkerhed ved tilskrivning. Den er dog senere videreført og forfinet i den såkaldte pictologi.⁴ Naturligvis kan Eller have ret i, at en overfladisk benyttelse af metoden gør den meningsløs, men det gælder jo alle vegne. — Til slut er han inde på, at man af materialet kan se sig opfordret til at opstille et stamtræ (stemma) over de mange og forskelligartede kopier, der kan foreligge af et bestemt portræt. Afhængigheden søges jo ofte direkte tilsløret af elever og kopister.

Kapitel 5 handler om »Billedets værdi«. Der skelnes mellem æstetisk værdi og kunstværd (vel trykfejl for kunstværdi, som Julius Lange formulerede det). Kunsthistorikerne vil ofte se på gennembrudsværkerne. Billeders værdi for historikerne stilles i modsætning hertil. Her vil Eller sætte forankringen i historien som det vigtigste: hvor vel oplyst, dateret, bevaret, placeret, og hvor indholdsrigt er et billede? Han konkluderer 'Dette er billedets kildeværdi'. — Hertil må dog føjes: hvor nært er billedet i sin tilblivelse til den afbildede?

I næste afsnit behandles ikonografiens formål, og der opstilles en distinktion mellem rigtighed og lighed, når det gælder portrætter. Fotoet er rigtigt, men jævnlignende det ikke, hævder Eller. — Men han har ikke, klart og umisforståeligt, defineret begreberne rigtighed (tillagt fotoet) og lighed (tillagt maleriet). Så længe det ikke er sket, kan man måske betragte tilsidesættelsen af fotoet som et elskværdigt lune. Lad mig også minde om et par maleres ord. Paul Cézanne påpegede, at en sukkerdåse forandrede udtryk hver dag. Gustave Courbet beklagede sig over, at digteren Baudelaires ansigt skiftede hver dag. At kræve lighed af et maleri er som at forlange stilstand af en bevægelse. Snapshot kan give dette sidste, men fører os ofte ind i en ny virkelighedsopfattelse.

I det følgende findes flere gode iagttagelser af Eller, og vigtige ting nævnes som det grundlæggende, at 'næsten alle billeder er afledede af tidligere billeder'. Det er måske ikke så velkendt for alle historikere. Eller når så frem til Erslevs *dictum*: 'ofte vil et Maleri af ringe Kunstværdi have større Kildeværdi end en fremragende Mesters Værk, fordi denne har lagt mere ind af sin egen Personlighed'. Med fuld ret siger Eller, at 'tankegangen vistnok er lidt farlig og ikke må blive nogen ledetråd — En lov kan den aldrig blive!' (s. 52 og 59). Det er altfor forhastet af Erslev at have udtalt sig sådan. At udvikle dette i dybden vil kræve større plads end rimeligt i en anmeldelse. Betragtningen ville svare til, at en teksthistoriker stillede sig skeptisk over for flot skrivende personer. Men enhver kan dog finde en eller to skribenter, hvor en sådan skepsis er uberettiget. — Rigtig er Ellers betoning i samme kapitel af portrætter som beretninger, en videreførelse af Th. A. Müllers grundlæggende studier.

⁴ M. M. van Dantzig, *Pictology*, Leiden 1973.

Der sluttet af med nogle bemærkninger om historisk billedundervisning og illustrering. Visuel fortrolighed med billedet er en hovedsag i undervisningen, fordi den forudsætter grundig iagttagelse. Kravene til billedtekster om oplysninger vedrørende materiale, teknik, kunstner (kopist), størrelse og opbevaringssted er lidt for rigorese for en almindelig illustreret fremstilling. Ikke sjældent læses billedtekster ud i ét, og her vil de nævnte detaljer virke som åndelige hurdler. Den kritiske holdning til farvereproduktioner (s. 61) kan have været noget mere berettiget i 1964, da Eller udsendte bogen, end den måske er idag.

Bogen bygger på mange års erfaring ved omgang med billeder, særligt malerier og stik, samt på en omfattende læsning af historisk og kunsthistorisk litteratur, tildels med metodisk sigte. Den er nu udsolgt, og den sene fremkomst af en anmeldelse i »Historisk Tidsskrift« kunne få en slags berettigelse ved at minde om bogens eksistens og opfordre til et genoptryk, gerne med småændringer, om det skønnes nødvendigt. Bogen kan varmt anbefales.