

# *Historiesyn – syn i historien*

AF

INGA FLOTO

Da jeg blev bedt om at holde en forelæsning ved Dansk Historikermøde 2006, lå emnet åbent, men man havde sikkert forestillet sig, at jeg ville give det sædvanlige historiografiske overblik.<sup>1</sup> Jeg skal ikke skuffe denne forventning, men det kan gøres ultrakort. Efter min opfattelse befinder dansk historievitenskabelig forskning sig i en særdeles frugtbar periode, kendetegnet ved, at der kan skrives om alt, og at alle metoder kan tages i anvendelse. Det vil jeg benytte mig af og fortsætte med et andet emne, som jeg finder umådeligt spændende, og som jeg ikke har beskæftiget mig med tidligere. Det drejer sig om syn, syn i historien, men samtidig med en teoretisk vinkling, der dels berettiger brugen af ordet historiesyn i titlen, dels måske giver det hele et større perspektiv.

I 2001 publicerede Dorthe Gert Simonsen en artikel om Kr. Erslev i *Historisk Tidsskrift*. Den indgik senere som et kapitel i hendes ph.d.-afhandling, der udkom i 2003 med titlen *Tegnets Tid. Fortid, historie og historicitet efter den sproglige vending*. Artiklen var en såkaldt dekonstruktiv læsning af Kr. Erslevs *Historisk Teknik* i form af en kritisk analyse af dybdestrukturen i Kr. Erslevs kildekritiske projekt, som det beskrives i hans lille klassiker fra 1911. Jeg er overbevist om, at Kr. Erslev ville have forstået at vurdere artiklen efter fortjeneste, for den er skrevet i den samme hensynsløst kritiske ånd, som præger hans egne arbejder. En anden sag er så, at hans nuværende efterfølgere ikke var af samme opfattelse, hvis man ellers skal tro den omfattende debat, der fulgte i kølvandet på artiklen.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Dette indlæg er stort set identisk med forelæsningen d. 25. august 2006.

<sup>2</sup> Se s. 207 i dette hæfte, note 4.

Det er ikke denne debat i sig selv, der interesserer mig, men derimod den opmærksomhed omkring synet som sans, som Dorthe Gert Simonsens artikel er udtryk for. Hun viser i analysen, hvordan kildekritikken i Erslevs argumentation kommer til at fungere som en art »synsprothese« til overskridelse af den kun middelbare adgang til fortiden, som vi efter Erslevs opfattelse har. Det gør hun ved en elegant påvisning af, hvordan synsmetaforer fungerer både retorisk og »argumentationslogisk« i Erslevs fremstilling, og hvordan denne privilegering af synssansen samtidig automatisk indbygger subjekt-objekt modstillingen i den kildekritiske analyse og dermed i sidste ende afdækker Erslevs egentlige problem – eller hele dette paradigmes problem – nemlig historikerens subjektivitet.

Dorthe Gert Simonsens artikel og specielt en kommentar til den – fremsat af Henrik S. Nissen i en uformel snak – blev for mig udgangspunktet for en interesse for syn. Han sagde: »Vi ser jo alle sammen«, og det gør vi jo. Enhver beskrivelse af forsknings- og erkendelsesprocessen er i den grad syltet ind i synsmetaforer, at vi tilsyneladende ikke kan tænke uden billedligt talt at »se«. Vi indser og opnår indsigt, vi ser noget for os, vi forestiller os, vi betragter, anskuer, overskuer og gennemskuer, vi har et synspunkt og anlægger et perspektiv, vi beviser og finder evidens, vi afsøger videnshorisonter og bestræber os på horisontsammensmeltning, osv. Vi taler sågar om historiesyn og videnskabssyn. Sammenhængen mellem syn og tænkning er vel at mærke ikke et specielt dansk fænomen, men er ifølge den amerikanske historiker Martin Jay fælles for i hvert fald alle indoeuropæiske sprog. Emnet drøftes i bogen *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (1993). Hertil kommer, at man ligefrem har hævdet, at synssansens betydning er intimt forbundet med selve det at være menneske. I det øjeblik aben rejste sig og gik på to ben, blev synet vigtigere end både lugt og smag.

Der kan være grund til at gribe fat i udtrykket »at se noget for sig, at forestille sig«. Kr. Erslev betragtede netop historieskrivningen som billedskabende. Det var i virkeligheden grunden til, at han satte sit berømte/berygtede skel mellem historievidenskab og historieskrivning. I det lille skrift om *Historieskrivning* (1911) skriver Erslev under overskriften »Historieskrivningens Anskuelighed« bl.a.: »Naar Historieskriveren stiller sig anderledes til den historiske Sandhed end den strenge Videnskab, ligger det især i, at man af Historieskrivningen kræver en livfuld og anskuelig Fremstilling af Fortiden. Det Krav er Historieskrivningen medfødt, saa vidst som den først og sidst er Fortælling«, og det var tilsyneladende problemet for Erslev i denne sammenhæng. Med

den sproglige vending er narrativiteten imidlertid kommet brølende tilbage, ikke som et problem, men som et vilkår. Man taler også om denne proces som en »tekstualisering«. »Alting er tekst«, lyder et af de mere poppede slagord i den forbindelse. Men hvad er en tekst, og – nok så vigtigt – hvad *gør* en tekst?

Lynn Hunt påpeger i indledningen til et af den ny kulturhistories klassiske skrifter, antologien *The New Cultural History* (1989), at efterhånden som historikerne begynder at analysere deres personers fremstillinger (»repræsentationer«) af verden, begynder de også uvægerligt at spekulere over deres egne bestræbelser på at fremstille historie (»represent history«), og hun fortsætter: »The practice of history is, after all, a process of text creating and of »seeing«, that is giving form to subjects«. Tekster skaber billeder. Det ved vi også godt, hvem kender ikke ærgrelsen ved at se en film baseret på en bog, man har læst. Personerne ligner aldrig de billeder, man har dannet sig på grundlag af læsningen. Ikke alle tekster er naturligvis lige billedskabende, og ikke alle mennesker er lige gode billeddannere, det var måske Erslevs problem. Men tilbage til Hunt-citatet. Vi skaber tekster, som skaber billeder, som giver form. Vi slipper ikke uden om at »se«, selv om det sker inde i vores hoveder.

Man har diskuteret, i hvor høj grad måden, man ser på, er kulturelt betinget. Inden for kunsthistorien anvender man betegnelser som »skopiske regimer« og »the period eye« som udtryk for, at man har »set« forskelligt til forskellige tider. For mig var det en øjenåbner (igen en synsmetafor) at blive præsenteret for en undersøgelse af middelaldermenneskets måde at se på, eller rettere at se billeder på, men det vil i den sidste ende også sige at opfatte verden på. Thea Bruun de Neergaard skriver med inspiration fra den amerikanske kunsthistoriker Michael Camille bl.a. – og jeg tillader mig et langt citat, da der er tale om en upubliceret universitetsopgave fra 2004, som ikke er umiddelbart tilgængelig:

»Senmiddelalderens visuelle forestillingsverden adskiller sig fra vores moderne opfattelse ved ikke at have grænser. Forstået således at når det moderne menneske betragter et objekt, som et kunstværk i følge nutidig definition må regnes for at være, eksisterer der et klart skel mellem hvor værket begynder, og hvor det slutter, og oplevelsen fokuseres da mod det indrammede felt, som er kunstværket. For senmiddelaldermennesket begrænsedes kunstværket ikke af sådanne definitioner, men mentes derimod at indeholde en egen kraft og potentiale, som eksisterede og fungerede i sammenhæng og samspænd med den omgivende verden; nærmest på linie med hvis det afbildede havde været levende og

tilstedeværende. ... Som moderne mennesker har vi et fast begreb om tiden – en fast idé om en lige linie, inddelt i fortid, nutid og fremtid. Senmiddelalderens mennesker opfattede derimod verden i mere multidimensionelle termer, hvilket betød at ovennævnte tredeling var én, og at fortid, nutid og fremtid var sameksisterende. Filosofisk og opfattelsesmæssigt betød det at evigheden var indeholdt i samtiden, og dette var et af de vigtigste nybrud som tidens kunstnere forsøgte at fremstille – evigheden i nutiden.«

Det skel mellem værket og verden, mellem subjekt og objekt, som Thea Bruun de Neergaard omtaler, blev sat i renæssancen, og den, der satte det, var italieneren Leon-Battista Alberti med kravet om perspektiv. Den amerikanske kunsthistoriker Michael Ann Holly skriver i bogen *Past Looking* (1996) – som jeg senere skal vende tilbage til: »Perhaps no one in the history of art is associated more readily with the »real« metaphor of *perspective*, literally »seeing through«, than Leon-Battista Alberti ... . The Renaissance theorist's *On Painting* of 1435 articulated one of the fundamental myths of mimesis, namely, that a canvas should function as a window onto the world. Over half a millennium later we can hardly escape this manifesto's theoretical pull when it comes to discussing the relationship between objectivity and subjecthood.«

Alberti definerede et maleri som en glastrude eller en indrammet overflade, han brugte betegnelsen *velo* (slør), der er anbragt mellem den, der ser, og det, der skal ses. Maleriet er altså at opfatte som et vindue til verden, og perspektivmaleriet, dvs. gengivelsen af den verden, maleren ser gennem vinduet, funderede Alberti teoretisk på den såkaldte visuelle pyramide: Den optiske relation mellem iagttagerens øje og den genstand, han ser på, kan gengives som et sæt af rette linjer, der udgår fra hvert enkelt punkt på genstandens frontale overflade og mødes i iagttagerens øje. Det kan også beskrives som, at øjet bliver topunktet i den pyramide eller kegle, der udgør synsfeltet. Hvis man lægger en glasplade vinkelret på synslinjen, vil billedet på glasset være en projektion af genstanden, og ved at trække linjerne op kan man fremstille en nøjagtig kopi af det sete, skriver Rudolf Arnheim i *Art and Visual Perception* (1974). Alberti fastlagde dermed de tekniske grundregler for perspektivmaleriet og for perspektivisk observation i det hele taget. Hans anvisninger blev udgangspunktet ikke bare for en ny måde at male på, men for en ny måde at opfatte verden på. Han er da også af nogle forskere blevet betragtet som den, der indledte den naturvidenskabelige revolution, »netop fordi han etablerede synet som grundlag for al senere systematisk tænkning om naturen«, anfører Holly. William M. Ivins, Jr., der påviste denne sammenhæng, kaldte ligefrem sit bane-

brydende paper fra 1938 (genudgivet 1973) »On the Rationalization of Sight«.

Alberti satte det samme skel i verden, som Descartes satte inde i vore hoveder. Martin Jay taler om modernitetens skopiske regimer i en lille artikel af samme navn i antologien, *Vision and Visuality* (1988). Han fremhæver her, »hvad man normalt betragter som den dominerende, ja totalt hegemoniske visuelle model i den moderne periode. Den model, der identificeres med renæssancens opfattelse af perspektivet i billedkunsten og Descartes' ideer om subjektiv rationalitet i filosofien«. Jay bruger betegnelsen »Cartesian perspectivalism« om denne måde at anskue verden på. Man har diskuteret, om perspektivet er en opfindelse eller en opdagelse, evt. genopdagelse af en antik synsmåde. Om perspektivet med andre ord er en optisk realitet eller en kulturel konvention, en historisk og kulturelt betinget måde at se verden på. Under alle omstændigheder er der tale om en eksklusiv europæisk foreteelse, der er blevet en integreret del af vores måde at opfatte verden på. Når børn lærer at tegne, lærer de også perspektivet som den rigtige måde at gengive det sete på. Manglende perspektiv er udtryk for primitivitet – eller moderne kunst.

Perspektivet er en teknik, der gør det muligt at fremstille et tredimensionalt rum på et fladt lærred, det er altså en fremstilling af rum og samtidig en illusion. Den perspektiviske teknik får nogle konsekvenser for måden at se på. »Alting centrerer omkring betragterens øje«, skriver John Berger i *Ways of Seeing* (1972). »Det er som en lysstråle fra et fyrtårn – kun at det ikke er lys, der strømmer ud, men foreteelser (*appearances*), der trænger ind. Disse foreteelser blev kaldt virkelighed«. Perspektivet gør et enkelt kropsløst øje til centrum for den synlige verden, eller som Norman Bryson skriver i *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (1983): »In the Founding Perception, the gaze of the painter arrests the flux of phenomena, contemplates the visual field from a vantage-point outside the mobility of duration, in an eternal moment of disclosed presence; while in the moment of viewing, the viewing subject unites his gaze with the Founding Perception, in a perfect recreation of the first epiphany«. Denne iagttagelse, at kunstnerens perspektiv også bliver betragterens, skal jeg senere vende tilbage til.

I middelalderen stod billedet i religionens tjeneste. I en verden, hvor læsningen var forbeholdt de få, var billederne af vital betydning for troens udbredelse og forklaring, og kirkernes vægge bugnede af billeder. Men kirkens forhold til billeder var uafklaret, og ikonoklasmen lurede til stadighed lige under overfladen. Med Reformationen brød den ud i lys lue, stærkest i calvinismen, men dermed blev billedet samtidig fri-

gjort fra religionen. Man kunne kalde det en sekularisering af synet. I samme bevægelse blev billedet til som sekulært kunstværk. Albertis »vindue til verden« var tillige et stykke lærred frigjort fra en større narrativ religiøs sammenhæng, centreret om sit eget lille udsnit af virkeligheden, og dermed mobilt og omflytteligt. En handelsvare havde set dagens lys. Oliemaleriet og perspektivet opstod på samme tid. Nogle er endog gået så vidt, at de har villet se en sammenhæng mellem perspektivet og kapitalismen. Martin Jay foretrækker med Max Weber at tale om et valgslægtskab. Under alle omstændigheder blev frisættelsen af synet en vældig impuls for det europæiske menneske til at underlægge sig verden både gennem den empiriske naturvidenskab og den geografiske opdagelsesrejse. Man har ligefrem talt om »the mapping impulse«.

Når talen er om renæssancen og synet, kommer man ikke uden om bogtrykkerkunsten (og i parentes bemærket også træsnittet), der gav helt nye muligheder ikke blot for at sprede, men også for at fastholde og præcisere mening ved at læse, dvs. se, den samme tekst (eller det samme billede) igen og igen. Walter J. Ong trækker de helt store linjer, når han i bogen *The Presence of the World: Some Prolegomena for Cultural and Religious History* (1967) skriver, at hvad der skete med bogtrykkerkunsten (alphabetic typography) ikke var, at mennesket opdagede brugen af sine øjne, men at man begyndte at koble visuel perception til verbalisering i en hidtil ukendt grad. »With the shift in the sensorium by print, the large-scale campaign for the 'clear and distinct' soon began, led by Ramus and focused by Descartes – a campaign for visually conceived cognitive enterprise«. Siden Descartes opfattes erkendelsesprocessen netop i visuelle termer. Vi lader tanker og ideer passere revy for vort indre øje, vort mentale blik, og der er sat skel mellem betragteren (*res cogitans*) og verden (*res extensa*).

Den cartesianske perspektivisme har været et af hovedangrebspunkterne for den postmoderne kritik af moderniteten. En væsentlig del af denne kritik er fransk eller fransk inspireret. I den førnævnte bog *Downcast Eyes ...* – der generelt har spillet en vigtig rolle for nærværende diskussion af renæssancen og synet – undersøger Martin Jay fransk tænkning i det 20. århundrede og afdækker, hvad han kalder en fremherskende antivisuel eller antiokular diskurs, der omfatter filosoffer, forfattere og intellektuelle af meget forskellig observans. Forventeligt nok indbefatter diskursen de postmoderne kritikere, men den rækker længere tilbage og videre ud. Angrebet på moderniteten bliver på den måde også en mistænkeliggørelse af synet som sans, og dét i selve oplysningens hjemland.

Flere kommentatorer har hævdet, at denne mistænkeliggørelse eller

nedgøring af synssansen hænger sammen med frygten for udbredelsen af et moderne overvågningssamfund. En frygt som i det 21. århundrede er blevet yderligere accentueret af den terrorlovgivning, der i de fleste vestlige lande fulgte i kølvandet på 11. september. Meget apropos behandler Svend Åge Madsens roman *Det syvende bånd* (2006) dette overvågningstema. I Madsens fremtidsvision er kriminalitet afskaffet, fordi alle holder øje med alle i et sindrigt system. Hver borger holder øje med en anden borger. De kaldes henholdsvis Øje og Syn. Hvert Øje er samtidig Syn for et andet Øje, og hvert Syn er Øje for et andet Syn. Et Øje skal indberette alt, hvad hans Syn gør galt, og det gør han også, for ellers bliver han selv indberettet af sit eget Øje. Hver 23. dag udskiftes alle Øjne og Syn i tilfældig rokade. Foucault kunne næppe have udtænkt et mere raffineret system.

Michel Foucaults forfatterskab står centralt placeret i både den post-strukturalistiske og den antivisuelle diskurs. Allerede i 1986 skrev Martin Jay en artikel specielt om Foucault, som han gav den rammende titel: »In the Empire of the Gaze: Foucault and the Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought«. Den blev publiceret i antologien, *Foucault. A Critical Reader*. Mistænkeliggørelsen af *blikket, le regard, the gaze*, bliver i Jays Foucault-læsning til et centralt element i forfatterskabet, fra studierne i *Galskabens Historie* og *Klinikkens Fødsel*, hvor Foucault første gang lokaliserede det medicinske eller videnskabelige blik, over den berømte indledning til *Ordene og Tingene* om Velázquez' billede *Las Meninas* (1656), til dissekeringen af panoptismen som kvintessensen af det moderne samfund i *Overvågning og Straf*.

Det blik, som Foucault lokaliserede og problematiserede, er det moderne videnskabelige blik, der på én gang subjektiverer og objektiverer sin genstand, det være sig patienten, fangen eller – fortiden. Et blik, der på én og samme tid afslører, gennemskuer og underlægger sig, hvad det ser. Et imperialistisk blik, der – som det hedder i den postkoloniale diskurs – »koloniserer« det fremmede, »Den Anden«, fortiden. Det er i den forbindelse ironisk og tankevækkende, at det på det nærmeste synes umuligt at tale om Foucaults forfatterskab uden anvendelse af synsmetaforer af den mest iøjnefaldende karakter, såsom »Foucaults optik«, »Foucaults perspektiv«, eller bare »Foucaults blik«. Den franske historiker Michel de Certeau har da også bemærket, at man gennem hele Foucaults forfatterskab kan iagttage en spænding mellem hans kritik af blikkets magt og hans egen »optiske stil«, der netop betjener sig af visuel forbløffelse i sit forsøg på at kuldkaste denne magt. Vi slipper altså stadig ikke uden om at »se«.

I Kr. Erslevs videnskabsopfattelse blev subjektiviteten et problem, for-

di hans ideal var en rent objektiv iagttagelse. Kildekritikken var et af de instrumenter, han tog i brug for at eliminere subjektiviteten mest muligt, det var den »synsprothese«, han tog på, som Dorthe Gert Simonsen så rammende beskrev det. Senere generationer af historikere har affundet sig med mere fedtede briller og søgt at medtænke subjektiviteten i forskningsprocessen i form af en perspektivistisk historieopfattelse og et funktionelt kildebegreb og har samtidig erkendt, at historievidenskaben ikke leverer endegyldige sandheder, men tidsbundne fortolkninger. Den sproglige vending i den mest radikale version synes imidlertid at anfægte selv denne meget ydmyge og selvrefleksive historieopfattelse. Hvis heller ikke sproget er det transparente vindue til verden, vi troede, det var, kan vi da overhovedet se andet end os selv? Er vi for evigt fanget i diskursernes vekslende spil og teksternes evindelige cirkulation? Er det berømte møde med fortiden i den sidste ende blot mødet med os selv?

I et af mine tilbagevendende forsøg på at få svar på disse spørgsmål købte jeg for et par år siden en bog med den forjættende titel, *Tegn, Symbol og Tolkning* (2003) med den (norske) undertitel *Om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*. Den indeholder en række artikler af nordiske kunsthistorikere med middelalderen som speciale, der ud fra forskellige vinkler diskuterer diverse postmoderne/poststrukturalistiske teories implikationer for kunsthistorien. En lang og mere eller mindre tilfældig udvikling har udskilt kunsthistorien som en særlig fagdisciplin, men alle forfatterne opfatter sig som historikere, og jeg opfatter da også bogen som yderst relevant for en »almindelig« historiker.

Det særlige ved kunsthistorien som historisk disciplin er, at dens kildemateriale er billeder af en eller anden art (statuer og arkitektur er i den forstand også billeder), altså visuelle udtryk. Kunsthistorikeren ser altså i bogstaveligste forstand på sit kildemateriale, og hun eller han ser oven i købet på det selv samme materiale, som forelå for fortidens mennesker på tilblivelsestidspunktet (naturligvis afhængigt af bevaringstilstand osv.). For en umiddelbar betragtning forekommer kunsthistorikeren således at have en særlig privilegeret adgang til fortiden. Som et resultat af den sproglige vending har forskeren imidlertid måttet erkende, at formidlingen af denne synsakt er og kun kan være en sproglig formidling, altså en tekst. Eller som Henning Laugerud skriver: »Men allerede den grunnleggende, tilsynelatende nøkterne, billedbeskrivelsen bygger på en kulturell og historisk fortolkning av hva det er man ser. En billedbeskrivelse – *ekfrasen* – er ikke en representasjon af at se et bilde, men en representasjon av *vår refleksjon over å ha sett* et bilde. Og da er



vi igjen tilbake i det å se noe *som noe*«. Kunsthistorien er med andre ord »ramt« af tekstualiseringen på nøjagtig samme måde som historievidenskabens øvrige grene og endda ramt lige i hjertekulen, fordi synet netop var privilegeret i særlig grad inden for denne fagdisciplin.

Det karakteristiske for antologien er det høje teoretiske refleksionsniveau, der præger de enkelte artikler, hvor formålet med Henning Laugeruds ord er det dobbelte, både »å skrive om – og tænke over – den teori vi finder i middelalderen, og teori indenfor den kunsthistoriske middelalder-forskningen i dag«. Lena Liepe sætter ord på antologiens grundlæggende spørgsmål: »Vilka möjligheter finns att i en (konst) historiskt kvalificerad tolkning inrymma både en medvetenhet om konstbegreppets historicitet och tolkningen som konstruktion, och ett bejakande av konstverkets faktiska existens som historiskt objekt med en bestämd innebörd som är tillgänglig för eftervärlden?« Det er i den forbindelse interessant, at flere af forfatterne i deres forsøg på at nå frem til en teoretisk fundering af den kunsthistoriske fortolkning og besvare Lena Liepes spørgsmål henviser til og er inspireret af den tidligere omtalte bog af Michael Ann Holly.

Titlen på Hollys arbejde er *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, og selve hovedtitlen, *Past Looking*, er til det yderste flertydig. Den kan betyde både »hinsides det at se«, »at se på fortiden« og »fortiden ser«, og samtlige disse betydninger kommer i spil i hendes mangefacetterede afsøgning af de poststrukturalistiske teoriers betydning for kunsthistorien. Holly er især kendt for sine teoretiske og historiografiske arbejder, hvor hun bl.a. har samarbejdet med ledende poststrukturalistiske kunstteoretikere som Norman Bryson og Mieke Bal m.fl. Hendes faglige speciale er renæssancemaleriet, og bogens empiriske eksempler er hentet fra denne tidsperiode, men dens teoretiske appel rækker langt videre, som modtagelsen hos de nordiske middelalderhistorikere viser. Bogen er ikke umiddelbart let tilgængelig. Man overvældes af et omfattende citatbrug af mere eller mindre filosofisk karakter og en vis insisterende påståelig stil. De enkelte kapitler er nærmest at betragte som enkeltstående undersøgelser, hvorfor den samme pointe gentages igen og igen. Men man bliver alligevel hængende, fordi hendes anliggende er så væsentligt.

Selv om Holly gang på gang understreger sin egen position som værende postmoderne/poststrukturalistisk, er hendes standpunkt måske ikke så entydigt endda. I den forbindelse er hendes forhold til tekstualiseringen klargørende. Hun finder nemlig, at litteraturteoretikernes insisteren på intertekstualiteten i al diskurs – tekster der afføder nye tekster i evig cirkulation – samtidig bevirker, at litteraturkritikken

bliver ligeså vigtig som den litteratur, den omhandler. Det originale literære kunstværk bliver »a pre-text«, som hun siger, for en ligeså betydningsfuld kritisk tekst. »Criticism has itself been construed as a fully autonomous subject«. Men så langt vil Holly ikke gå, tværtimod kan man vel sige, at hun her afdækker tekstualiseringens (fag)politiske dimension. Holly betragter nemlig ikke alle tekster som lige gode, ja, alting er efter hendes opfattelse ikke engang tekst. Nøglecitateret står på s. 81 i bogen og lyder sådan: »In their texts writers on art must acknowledge the presence of the visual Other, and text in this case cannot be linked so felicitously to text. Two very different orders of spatial and temporal experience confront each other. A hierarchy of investigation seems in order«.

I bogens undertitel er ordet *Rhetoric* det centrale element. Essensen af Hollys argumentation er nemlig, at nok har den poststrukturalistiske kritik betydet det definitive opgør med et absolut sandhedsbegreb, men det betyder ikke, at alle fortolkninger forekommer lige adækvate eller dækkende. Det spørgsmål lades ubesvaret, hvorfor nogle historier om fortiden tilsyneladende »matcher« kilder og perioder bedre end andre, selv om den tid for længst er forbi, hvor man troede, at visuelle fremstillinger og filosofisk sprogbrug kunne give uformidlet adgang til fænomenernes verden, skriver hun. Svaret finder hun i billedernes, dvs. kildernes egen indbyggede retorik, der så at sige foregriber, hvad der kan udsiges og hvordan. Holly undersøger renæssancemaleriet, dvs. det perspektiviske maleri, og finder, at billederne så at sige på forhånd har bestemt, hvad der kan siges om dem. Betragteren/historikeren bliver på forførerisk vis anbragt i en position, hvor hun eller han ikke kan andet end at gentage billedets retoriske udsagn. På samme måde mener hun gennem en analyse af Jacob Burckhardts arbejder at kunne påvise, hvordan disse er blevet »ikonisk præfigurerede«, som hun kalder det, af de kunstværker, han beskriver. Hun sætter derfor spørgsmålstegn ved, om det overhovedet er muligt at adskille det diskursive og det visuelle.

Den perspektiviske konstruktion, rationaliseringen af synet, har efter Hollys opfattelse haft som konsekvens, at virkeligheden opfattes som *billedlig* (»the notion that reality itself is *pictorial*«), og det har igen fået betydning langt ud over billedkunsten. Hun mener, at perspektivet i hvert fald delvist er oprindelsen til den moderne historieskrivnings fremstillingsform, som hun påviste det hos Burckhardt, med dybdevirkning, forgrund og baggrund, hierarki og sammenhæng. Ja, i det hele taget den opfattelse, at historieskrivningens opgave er afsløringen af en skjult tingenes orden midt i et tilsyneladende kaos, en mening.

For at forstå den magt, fortiden udøver over os, må vi efter Hollys

opfattelse rette vores opmærksomhed mod den måde, hvorpå historiske kunstværker anbringer os i en position som ideelle betragtere, forventer bestemte svar af os og i udvekslingen bekræfter, hvad de hele tiden har foregrebet. »Writing mirrors picturing«, skriver hun. »The rhetoric of the painting engenders the rhetorical strategies of its interpreter«.

Som Hans Henrik Lohfert Jørgensen meget rigtigt påpeger i sit bidrag til antologien, vender Holly med disse synspunkter så at sige op og ned på den gængse poststrukturalistiske position, der vil hævde, at fortolkeren og dennes særlige dispositioner altid er til stede i og »kommer før« fortolkningen. »Uden at ville benægte dette argumenterer hun nemlig for, at det samtidig i lige så høj grad er fortolkningen (med dens retoriske struktur og implicite visuelle ideologi), der allerede er til stede i og foregribes af det fortolkede objekt«, skriver han. »Der sker således en produktiv udveksling af retoriske ideologier mellem det historiske objekt og historikerens tekst. ... Den tekstuelle fortolkningsstruktur og synspunkt er allerede indeholdt i receptionens visuelle struktur. Den visuelle retorik forplanter sig gennem fortolkningens retoriske strategier til tekstens retorik. Visualitet og tekstualitet er dybt indvævede i hinanden i historikerens tekst, hvor den klare skillelinje mellem fortid og nutid derfor ikke altid er til at opretholde. Den rene distinktion opløses, der sker en – potentielt subversiv – omvendelse af magtforholdet mellem nutidig betragter og fortidigt synligt legeme, mellem seende og set, historiker-kolonialist og historisk-koloniseret«. – Eller med Michael Ann Hollys egne ord: »When we look at a work of art, we find the work looking back at us, having anticipated our gaze«. Vi ser på fortiden og fortiden gengælder vort blik, det var forudset!