

*Jørn Guldborg*

## **Billedanalysen og historien**

*Bent Fausing/Peter Larsen (red.): Visuel kommunikation, 2. bd., Medusa 1980, 495 s. kr. 172,50.*

Antologien præsenterer en række ældre og aktuelle teorier om billedkommunikation og billedanalysens problemer (samlet i bd. 1) samt en række eksempler på materialistisk funderede billedanalyser (bd. 2). De mange indbyrdes krydshenvisninger teksterne imellem til trods fungerer antologien som en samling selvstændige bidrag behandlede en mangfoldighed af problemer, der har det element til fælles, at de alle har at gøre med et enkelt sansorgan, øjets virksomhedsområde. En anmeldelse i traditionel forstand vil derfor være umulig. Jeg har derfor valgt at behandle nogle af de mere principielle problemer, der knytter sig til antologiens forsøg på at projektere en materialhistorisk tilgang til billedhistorien og opstillingen af adækvate analysestrategier.

Med valget af titlen *visuel kommunikation* kunne det se ud som om redaktørerne bevidst har satset på at placere antologien i forhold til de bestræbelser, der har været udfoldet i fagkritiske miljøer uden for landets grænser. Her tænker jeg på den kunstpædagogiske diskussion i Vesttyskland, hvor *visuel kommunikation* fra slutningen af 60-erne og frem til midten af 70-erne tjente som fagdidaktisk konceptualisering af et nyt undervisningsområde til erstatning for de fag i uddannelsessystemet, der under betegnelser som *Kunsterziehung*, *Kunstunterricht*, *Kunstpädagogik* fungerede som museum for uhåndterlige, hedonistisk-terapeutiske kreativitetsteorier. Resultatet af bestræbelserne blev bl.a. formidlet i antologien *Visuelle Kommunikation* fra 1971, hvor en ny faglig forståelseshorisont stipuleres som en »kritik af bevidsthedsindustrien« – som det annonceres i undertitlen. I overensstemmelse hermed bidrager den tyske antologi med en række ideologikritiske analyser af kulturindustriens produkter (reklamer, tegneserier, spaghetti-westerns osv.). I det omfang traditionelle kunsthistoriske genstandsområder overhovedet behandles, synes forfatterne at have været forpligtede til en ideologikritisk gennemhegling af især den modernistiske kunst med en påvisning af dennes fascistoide træk som væsentlig pointe. Eller rettere: påvisningen af sådanne træks optræden hos denne kunsts apologeter. Dette kommer bl.a. til udtryk i Heino R. Möllers bidrag *Kunst als Ideologie*, hvis argumentationsniveau i øvrigt er symptomatisk, ikke blot for antologien som sådan, men også for den status og pædagogiske relevans, finkulturens billeder tilmåles i sammenhæng med den faglige selvforstå-

else, der markeres med begrebet 'visuel kommunikation'.<sup>1</sup>

Bent Fausings og Peter Larsens antologi er imidlertid andet og mere end et sent forsøg på at omplante den tyske debat til dansk jord. Bortset fra titelfællesskabet og et vist interessesammenfald med hensyn til genstands- og problemområder er der ikke megen langhalm at tærskes på en substantiel parallellisering.

Antologien og de problemer der blændes op for deri har berøringsflader til i hvert fald tre hjemlige 'traditioner', der alle – omend med forskellig vægt og svingende periodisk intensitet – i høj grad har været profileret af nærværende tidsskrift. For en halv snes år siden introduceredes her (og nogle få andre steder, bl.a. det hedengangne *Exil*) den semiologisk inspirerede billedanalyse. En række af antologiens bidrag, ikke mindst I. bd.'s forsøg på at formulere billedteorier og analysestrategier, kan ses som videreudviklinger af disse tidlige ansatser, ligesom oversættelsen heri af Roland Barthes klassiske reklameanalyse markerer samhørigheden med denne tradition. Dernæst aktualiseres i en række af bidragene metodiske og teoretiske problemstillinger oparbejdet i sammenhæng med 70-ernes massekommunikationsforskning. Endelig markerer redaktørerne i forordet en solidaritet med den interesse for historieproblematikken – og mere specifikt bestræbelserne på at fastholde og præcisere et kritisk potentiale i forbindelse med beskæftigelsen med den borgerlige kulturarv – der har kendetegnet *Poetik* henholdsvis *Kultur og Klasse* siden midten af 70-erne. Bestræbelserne på at legitimere beskæftigelsen med den borgerlige litteraturhistorie ved at opstille en 'mod-dannelsesstrategi' som modvægt til den borgerlige dannelsesstradition og dennes institutionalisering i uddannelsessystemet kommer bl.a. til udtryk i den bagsidetekst, hvormed *Kultur og Klasse* nr. 25, 1975 introduceres. Heri hedder det:

»Den borgerlige kulturarv kan være en kilde til indsigt i borgerlig – og småborgerlig – bevidsthed i de forskellige historiske sammenhænge. . . . Der er ikke tale om frit i luften hængende borgerlig ideologi, denne litteratur har ligesom ideologien et reelt historisk grundlag, som den er en reaktion på. Det betyder, at den borgerlige litteratur ikke blot kan være kilde til borgerskabets og småborgerskabets bevidsthedshistorie, men også kan være en kilde til den virkelige historie, hvis teksterne vel at mærke læses med historisk bevidsthed. I et kulturpolitisk perspektiv«. . . . (kan den derfor udnyttes) »som kilde til konkret anskuelig historisk indsigt i såvel den virkelige historie som de forskellige klas-sers reaktion på denne historie«.

Lignende synspunkter har været styrende for arbejdet med *Visuel kommunikation*. Det fremgår med al tydelighed af antologiens forord, ligesom det af argumentationen heri fremgår, at redaktørerne af grunde,

der måske er ganske gode, må have forestillet sig at skulle tale for omtrent døde øren. I hvert fald skriver BF og PL bl.a.:

»Billeder bliver til i historisk konkrete samfund, under historisk konkrete produktionsforhold. . . . ( ) . . . Alle disse historiske forhold sætter mærker i billederne. De bliver såvel udtryks- som indholdsmæssigt præget af det givne samfund, de givne produktionsforhold, de umiddelbare producenters bevidsthed, af klasserne og disses indbyrdes styrkeforhold, af de konkrete brugssammenhænge, de er beregnet til at skulle indgå i osv. osv. Billeder er historisk og samfundsmæssigt bestemte fænomener.

Men dette betyder også omvendt, at billeder lader sig læse historisk, at historien og samfundet er til stede i billederne og kan ses. Billederne er, betragtet under denne synsvinkel, mulige kilder til den givne historiske periode, det givne historisk konkrete samfund. Ikke således at forstå at de objektive historiske forhold uformidlet træder frem på billedfladen, men at billederne læst på den rette måde, fortæller om disse forhold, og at de især fortæller om noget, som det ellers er vanskeligt at få indsigt i, nemlig om hvordan de forskellige klasser og lag har oplevet og forholdt sig til den historiske proces. Læst med den rette optik er billeder kilder til klassernes bevidsthedshistorie« (p. 7).<sup>2</sup>

Det er altså ikke nødvendigt at gribe til parallelliseringer med forskningsaktiviteter i fagkritiske miljøer i udlandet for at kunne placere antologien og dimensionere dens betydning. Når jeg i det følgende alligevel går lidt videre med en sammenligning, så sker det ud fra den opfattelse, at netop henvisningen til nogle markante forskelle i de to faglige miljøer, antologierne og deres respektive forståelseshorisonter er produkter af, kan fungere som velegnet indfaldsvinkel til en påpegning af et par afgørende mangler ved den danske antologi, ligesom disse forskelle, der naturligvis kun kan antydes her, kan give et fingerpeg om den danske antologis konkrete anvendelsesmuligheder.

En iøjnefaldende forskel (der dog ingenlunde kan hævdes at have tilført henholdsvis frataget de respektive antologier særlige kvaliteter, men som alene er værd at bemærke som et kuriosum) er det faktum at ingen faguddannede danske kunsthistorikere har bidraget, mens den tyske diskussion var og fortsat først og fremmest er præget af kunsthistorikeres og -pædagogers besindelse på faglige traditioner og disse traditioners tilpasning til forskellige niveauer i uddannelsessystemet.

En forklaring på dette faktum skal man imidlertid ikke lede længe efter: for det første har kunsthistorien, sådan som den bedrives ved de to universitetsinstitutter herhjemme, altid været præget af en utrolig konservatisme og uimodtagelig for faglig fornyelse.<sup>3</sup> Dette er dog ikke hele forklaringen, for – for det andet – har kunsthistorie eller kunstviden-

skab en anden status i det tyske uddannelsessystem end tilfældet er herhjemme, hvor dets faglige udstrækning er begrænset til universitets-niveauet. I Vesttyskland har de stofområder og metodiske-teoretiske problemer, kunstvidenskaben traditionelt tematiserer enten regulær fagstatus eller indgår som hovedområde i de kunstpædagogiske fag på flere niveauer, således også det gymnasiale. Dertil kommer, at faget som sådan lige siden Wilhelm von Humboldts dage har haft status som *dannelsesfag* – ganske vist en særdeles tvetydig status, men alligevel. Dette betyder for det tredje, at kunstvidenskabens didaktiske formidling og popularisering i 'kunstpædagogikken' (eller formning/kunstforståelse som det hedder i gymnasiet) ikke som i Vesttyskland har været et vigtigt og centralt forskningsområde i universitetssammenhæng herhjemme.<sup>4</sup>

Man kunne så spørge om danske litteraturhistorikeres og filologers interesse for billedproblemer er fremprovokeret af ovennævnte forhold eller udtryk for blot og bar fagimperialisme. Forklaringen skal søges i gymnasiereformen i 1971, hvor danskfaget fik 'tildelt' en række nye områder såsom TV, film, reklametekster og -billeder – områder der ud fra en måske naiv betragtning af deres *pædagogiske* relevans synes at have en mere oplagt placering i faget formning/kunstforståelse, hvor billedanalysen – skulle man mene – må indtage en privilegeret status. Ikke mindst med hensyn til kravene til det begrebsapparat, der fordres for at kunne analysere disse mediers formsprog og visuelle virkemidler, forekommer det urationelt at placere disse stofområder under et fag uden traditioner for billedanalyse. Når beskæftigelsen med disse områder end ikke antydes i undervisningsvejledningen for formningsfaget, skyldes det først og fremmest, at dens konstruktører ikke har fundet anledning til at revidere den status som rekreativt fag på linje med musik og spring over hest, som den såkaldte 'Røde betænkning' tildelte det i 1960. Stikordene er her stadig *billedsproget som menneskelig udtryksform, skabende virksomhed, personlig vurderingsevne, udvikle elevernes evne til at opleve kunst* osv. Derimod er formålet med undervisningen i f.eks. film og TV at give eleverne en *aktiv og analytisk (kritisk) holdning* til disse medier *som massemeddelelse og kunst*, som det hedder i vejledningen for danskfaget.<sup>5</sup> Det korte af det lange er, at formningsfaget og den form for billedanalyse, der er tale om her, skal formidle oplevelser, mens danskfagets billedanalyser skal give holdninger, tilmed analytiske/kritiske og – som det anføres lidt senere i den citerede sammenfatning – *kundskaber om de grundlæggende love, der gælder for film- og TV-sproget*. De pointer, der kan trækkes ud af ovenstående turde altså være, at billeder ikke bare er billeder, – nogle skal opleves – andre påvirkes man af, – at kritisk analyseaktivitet ikke lader sig forene

med formningsfagets selvforståelse og at der i det danske uddannelsessystem ikke er institutionaliseret en problemkontinuitet og -fluktuation i områderne *billedhistorie*, *billedanalyse* og *billedpædagogik*.

Det centrale i denne sammenhæng er for mig at se, at den vesttyske antologi bidrager til et opgør med en kunstpædagogisk tradition og i virkeligheden argumenterer for en likvidering af kunstpædagogikken som sådan, mens den danske reflekterer et (andet) dannelses- og kundskabsfags ekspansion.

På denne baggrund træder andre markante forskelle og ejendommeligheder frem: De diskussioner blandt vesttyske kunsthistorikere og kunstpædagoger, der op gennem 70-erne har orienteret sig mod begreberne *Visuelle Kommunikation*, *Sehen-Lernen*, *Ästhetische Erziehung* etc. har alle haft didaktiske problemstillinger som justeringspunkt, hvilket har betydet, at karakteren og omfanget af de problemer, der er blevet taget op i sammenhængen, altid har været bestemt af deres didaktiske relevans, og mere konkret deres politiske relevans for formuleringen af emancipatoriske pædagogiske strategier. Således hedder det monumentalt i et centralt dokument: »Kunstundervisningen i sin hidtidige form må afskaffes. I dennes sted træder ikke et teknisk reformeret undervisningsfag, men et samfundskritisk fag, visuel kommunikation, der må legitimere sig ved sit bidrag til samfundsmæssige forandringer.«<sup>6</sup> Som en konsekvens af dette synspunkt fratages billedkunsten sin privilegerede status: denne del af den borgerlige kulturarv er i didaktisk henseende irrelevant, idet den sammenlignet med kulturindustriens totale visuelle bombardement og manipulation blot udgør et samfundsmæssigt randfænomen. Og som yderligere konsekvens heraf undsiges den borgerlige kunsthistorie eller kunstvidenskab, der fratages ethvert kritisk potentiale i forbindelse med formuleringen af relevante strategier for denne 'politiske opdragelse på det æstetiske område', som det synonymt hed på dette tidspunkt.

Den danske antologi exilerer hverken den borgerlige kunsthistorie eller den borgerlige kunstvidenskabs problemformuleringer. Hvis BF og PL's antologi i øvrigt kan betragtes som et 'dokument' og dermed altså som en slags status over billedanalysens aktuelle profil herhjemme, springer et par forhold i øjnene.

For det første savner den didaktiske overvejelser, et forhold der naturligvis ikke i sig selv berøver de enkelte bidrags betydning for formuleringen af billedteorier og analysestrategier og ej heller anfægter de mange billedanalysers eksemplarske status. Men den manglende didaktiske formidling af de metodiske og teoretiske overvejelser begrænser afgjort dens anvendelsesmuligheder, hvilket understreges af de særlige institutionelle forhold, der er påpeget ovenfor. Netop en didaktisk

formidling kunne formentlig have bidraget til at give antologien et mere homogent præg og dermed givet læseren en mere præcis fornemmelse af, hvordan de enkelte tekster bevæger sig og orienterer sig i forhold til en sammenhængende grundproblematik, og ikke mindst hvordan teksterne fungerer i sammenhæng med en præcisering og nuancering af *begrebet* visuel kommunikation. Derved ville man også lettere kunne perspektivere den i forhold til aktuelle forsknings- og undervisningssammenhænge: især de af antologiens bidrag, der behandler traditionelt kunstneriske områder, fortjener en bedre skæbne end at svæve rundt i et institutionelt ingenmandsland. Endelig ville didaktiske overvejelser i højere grad kunne have aktualiseret receptionsproblematikken og dermed tilføjet *billedanalysen* et tiltrængt korrektiv.

Dette forbehold overfor antologien kan sammenfattes i spørgsmålene: Hvem henvender den sig reelt til, hvem ønsker den at få i tale? – og i nogle polemisk tilspidsede nuanceringer: Skal antologien som helhed betragtes som en argumentation for at erstatte *kunsthistorien* og dennes *værkbegreb* med en *billedhistorie*? Tilbyder den sig som en hjælp til den, der ønsker at holde op med at lade sig manipulere af reklamer? Vil den virkelig have, at jeg skal gennem svære filosofiske overvejelser inden jeg tager familiealbummet frem og påstår, at den lille krøllede dreng dér på det patinerede foto *er* mig, *ligner* mig eller *forestiller* mig som 8-årig iført korte bukser og seler? Disse sidste retoriske spørgsmål rammer naturligvis helt ved siden af, men kan i det mindste antyde en problematik, der *må* rejse sig i forbindelse med den kritiske billed- og medieanalyses installering i forskellige fagsammenhænge i det danske uddannelsessystem. Det er dér den hører hjemme, men den kan i det lange løb ikke undvære et korrektiv i form af socialistiske kulturstrategier. Faren ved ikke at medreflektere receptionssiden ligger i det forhold, at den kritiske billedanalyse tenderer mod at cirkulere indenfor lukkede, akademiske sammenhænge, mens det store flertal af forbrugere af kulturindustriens produkter flokkes om f.eks. »Dallas«, der så samtidig leverer stof til artikler og afhandlinger, hvori det præcist og lidenskabeligt påvises, hvordan nogle få mill. danske seere bliver snydt og bedraget fredag efter fredag.

For det andet gennemføres konsekvent en prioritering af de forskellige billedformers indholdsside, da dette angiveligt er forudsætning for tematiseringen af forholdet mellem billede og historie, billede og samfund, og for at benytte billeder som kilde til forståelse af 'klassernes bevidsthedshistorie', som det hedder i forordet. Indholdsanalysen er naturligvis til stadighed et vigtigt forskningsfelt, men antologien synes at ligge under for en klassisk (vulgærsociologisk) misforståelse, ifølge hvilken ideologiske og bevidsthedsmæssige forskydninger først og fremmest

viser sig i billedets indhold, mens formen opfattes som værende historisk invariabel eller udtryk for nogle historisk neutrale sansefysiologiske forhold. En sådan skarp sondring er vistnok aldrig formuleret teoretisk, men i praksis har der faktisk været tradition for at tildele indholdssiden en privilegeret status i forbindelse med projekteringen af materialhistorisk orienteret billedanalyse. Således også de fleste af billedanalyserne i denne antologi, hvor forfatterne synes at lægge sig fast på den opfattelse, at indholdet alene modelleres af ideologien. Analyserne fremtræder derfor ofte som en søgen efter ækvivalerende begrebsliggørelser af denne ideologiske aktivitet. En stor del af antologiens bidrag er gode og indsigtsfulde – nogle endog fremragende – eksempler på analyser af billeders verbaliserbare indhold, men netop ikke som analyser af *kommunikeret visualitet*, så at sige.

Her berører vi et problem, der naturligvis har optaget mange kunsthistorikere og hvis metodiske substans er fælles for en række humanvidenskaber. Det forhold mellem billede og begreb, figur og begreb, billedanalytikerens nødvendigvis må tematisere for at fastholde analysegenstandens sanse-konkrete væsenskarakter, svarer således til de metodiske problemer musikhistorikeren og -kritikeren står over for, når akustiske strukturer og forløb skal transskriberes til et diskursivt verbalsprog. Den borgerlige kunstvidenskabs løsning på problemet er naturligvis en ideologisk betinget resignation: det synspunkt har ofte været fremført her, at det specifikt billedkunstneriske kun kan opleves, ikke beskrives, og at de arbejdsopgaver, der traditionelt optager kunsthistorikeren (den genetiske analyse, daterings- og attribueringsproblemer, den stilkritiske klassifikation og periodisering) strengt taget kan udføres af folk uden speciel visuel begavelse, d.v.s. 'kunst'blinde.<sup>7</sup> Sådanne synspunkter dominerer selvkært ikke denne antologi, men den manglende refleksion af væsensforskellen mellem figurativ og verbal 'billed'produktion og -reception rummer en fare for at opfatte billeder som blotte og bare visualiseringer eller illustrationer af historien og samfundsklassernes ideologiske mobilitet. En tendens hovedparten af antologiens analyser ikke kan sige sig fri for.

Disse kritiske bemærkninger skal på ingen måde tilsløre det faktum, at nogle af antologiens bidrag griber effektivt ind i nogle centrale problemstillinger i forbindelse med etableringen af en materialhistorisk funderet billedanalyse. I denne sammenhæng påkalder redaktøernes egne teoretisk orienterede bidrag i bd. I sig umiddelbart størst interesse. Jeg vil afslutningsvist kommentere disse to artikler.

I Bent Fausings artikel *Billedharmonier og driftønsker* (p. 137 ff) spiller ideologikritiske og socialpsykologiske problemstillinger en central rolle. Artiklens hovedpointe synes at være den, at ideologiens virk-

somhedsområde også inkluderer formen eller teknikken ('de (øvrige) sanseparringsselementer', p. 163) og at ideologikritikken derfor også må arbejde dobbelt, så meget desto mere som at BF konkluderende når frem til, at det der karakteriserer den 'senborgerlige' (ikke BF's eget udtryk) æstetiske nydelse er formens suveræne hersken og tilbud om 'abstrakt æstetisk nærvær' (sst.). Artiklens argumentation falder fra hinanden en del steder, forekommer det mig, og den opererer med et temmelig problematisk æstetikbegreb, der sammen med et højt generaliseringsniveau fratager en række centrale pointer reel historisk gennemtrængningskraft. F.eks. siges det på baggrund af nogle få billedeksempler, hvis typicitet i øvrigt kan diskuteres: »Det borgerlige skønhedsbegreb er kort karakteriseret knyttet til det stive, det ubevægelige« (p. 151). Selv om der altså tages et vist forbehold overfor udsagnets rækkevidde, vil der være betydelige vanskeligheder forbundet med at demonstrere sådanne og lignende summariske karakteristikkers reelle historiske dechiffreringskraft.

Artiklen kan ellers først og fremmest læses som overvejelser til netop en historisering af æstetiske kategorier med udgangspunkt i en materialistisk bestemmelse af sanselighedens eller sensibilitetens historiske foranderlighed. Dette markeres f.eks. i kritikken af Hartwig og Lindners abstrakte typisering af arbejderen som manuel arbejder: 'Derved tages der ikke højde for de forandringer i produktionsteknikkerne, den anderledes sensibilitet og nye oplevelsesformer, der dannes' (p. 160). Her blænder BF op for en problematik, hvis vigtighed for en videreudvikling af de problemer denne antologi tager op, ikke kan understreges for ofte: at inddragelsen af problemstillinger, der traditionelt tematiseres af den filosofiske æstetik, er nødvendig for præciseringen af billedkommunikationens problemer er indlysende, men dermed er det også nødvendigt at erstatte æstetikens abstrakte menneskebegreb med et historisk konkret og dernæst vikle disse problemstillinger ud af den i denne sammenhæng frugtesløse cirkelargumentation, der f.eks. udfoldes i Kjørups artikel *Billedkommunikation* (bd. 1, p. 58 ff).

Med afsæt i forskellige teorier om billeddannelse universelle, ontologiske grund, 'håbets og anelsens arketyper' (Bloch), driftens harmonisering i nydelsen af kunst (Freud) og den biologisk betingede balancering af modsætninger (gestaltpsykologien, Arnheim) fremargumenterer BF nødvendigheden af en historisering af de respektive registreringer af alment-historiske fænomener og artiklen byder da på forskellige antydninger af hvordan 'perceptionsmåden bliver en historisk variabel, idet visse sansemuligheder fremmes og andre hæmmes' (p. 139) og 'Balancen . . . (godt kan) . . . være udtryk for naturens orden, men udtrykket er altid en bestemt historisk og ideologisk formulering' (p. 144).



I det omfang disse ansatser kan inspirere til at arbejde videre på formuleringen af et materialistisk æstetikbegreb i egentlig forstand eller til historisk konkrete analyser kan artiklen siges at fungere efter hensigten.<sup>8</sup>

I sin artikel *Billedet og historien – et diskussionsoplæg* (p. 83 ff) præsenterer Peter Larsen et forsøg på at aftegne omridset af en materialistisk kunsthistorie. Udgangspunktet tages i en kritik af den ikonografiske tradition, Warburg-skolen og den tysk-amerikanske kunsthistoriker Erwin Panofsky, for med baggrund i Arnold Hauser at skitsere et materialistisk alternativ hertil, hvor især Hausers socialpsykologiske ansatser udbygget og nuanceres.

Panofsky's kunsthistoriske arbejder repræsenterer kun et blandt mange eksempler på *intensiv* billedanalyse i den traditionelle kunsthistorisk beskrivelse<sup>9</sup> og Panofsky kan ikke siges at være nogen typisk repræsentant for moderne borgerlig kunsthistorisk beskrivelse – tværtimod. Når han tages op i denne sammenhæng som denne, begrundes det med en henvisning til to forhold, dels »at hans mere principielle overvejelser over billedanalysens problematik stadig spiller en ganske væsentlig rolle, ikke blot indenfor det snævert kunsthistoriske fagområde, men også i sådanne sammenhænge, hvor der søges arbejdet med billedfeltet på materialhistorisk grundlag« (her må PL først og fremmest tænke på sig selv), og dels at han faktisk seriøst forsøger »at få hold om, hvordan billedformernes udviklingshistorie skal forstås og placeres i forhold til den realhistoriske proces« (p. 85). Det sidste, det med den realhistoriske proces, er nu ikke rigtigt, men hos Panofsky fremlægges en sammenkobling af *analysetekniske* og *historiografiske* problemer på en måde, der dels rummer en række strukturelle ligheder med f.eks. den klassiske semiologiske analysemodel, dels utilsløret demonstrerer en idealistisk tilgangs ideologiseringer. Det første element er sikkert årsagen til at ikke bare Kjørup og PL selv, her og i andre sammenhænge, har forsøgt sig med parallelliseringer. Også andre har været opmærksomme på denne mulighed.<sup>10</sup> Det andet element viser sig bl.a. i det forhold, at nok opfattes billedet som værende udtryk for noget overindividuel, noget den enkelte billedmager ikke kan løbe fra. Denne 'overdeterminerende' instans fratages imidlertid konkret historisk tid og rum hos Panofsky og identificeres som 'menneskeånden'. Derfor har han voldsomme problemer med at foretage en historisk *periodisering*, hvilket bl.a. kommer til udtryk i de arbejder, PL inddrager i sin behandling, d.v.s. anden del af artiklen *Iconography and Iconology*, hvor netop de historiografiske perspektiver i hans analysemodel diskuteres. Her viser det sig nemlig, at Panofsky ikke er i stand til at bestemme middelalderen i positive kategorier, men kun som *fravær* af de elementer, der karakteriserer renæs-

sancen (af helt uforklarlige grunde er denne anden del af artiklen ikke medtaget i denne antologi).

Det forsonende træk finder PL deri, at Panofsky er objektiv idealist og at hans ikonografiske analysemodel derfor gennem en materialistisk justering kan bane vejen for en forståelse af forholdet mellem billedformer og 'den historiske proces' (p. 92), 'den objektive historiske proces' (p. 93), 'de grundlæggende samfundsmæssige tendenser' (p. 102), 'det realhistoriske forløb' (p. 103) eller hvad det nu hedder rundt omkring i PL's tekst.

Der knytter sig imidlertid nogle for mig at se temmeligt voldsomme problemer til det greb, PL benytter for at kontrastere Panofsky og Hauser.<sup>11</sup> Det må bl.a. være en central ideologikritisk pointe, at Panofsky's solidaritet med den idealistiske tradition af Dilthey'sk eller Cassirer'sk observans *forhindrer* ham i at stille de spørgsmål til kunsthistorien, som PL ønsker at få besvaret. Og omvendt turde det være klart, at Hausers brugbarhed i denne sammenhæng, beror på en problembevidsthed, der ikke slet og ret er *bedre* end Panofsky's men af en radikalt *anderledes* karakter. Af Hausers tidlige arbejder – altså dem PL inddrager her – fremgår det, at Hauser først og fremmest insisterer på en *ideologikritisk stilhistorie* og at stilbegrebet overalt er den centrale historiske kategori. Stilhistorien optræder derimod hos Panofsky alene som korrektionsprincip for blotlæggelsen af billedets primære eller umiddelbare betydningsindhold. D.v.s. at Hausers metode sprænger Panofsky's analysemodel i stumper og stykker, idet stilbegrebet rummer såvel billedets primære/umiddelbare og sekundære/konventionelle som dets 'indre' betydning. Hos Hauser har billedet eller værket samme status – som historisk dokument – gennem hele analyseforløbet, mens det hos Panofsky underkastes en hierarkisering. På de to første analyseniveauer, hvor det primære og sekundære betydningsindhold behandles, er billedet *et monument, noget essentielt, et værk*, mens det på det tredje er *et dokument, noget fænomenalt, et billede på noget andet*. At Panofsky således ikke udstrækker værkbegrebet til det tredje analyseniveau, hvor den egentlige fortolkningsaktivitet udfoldes, har givet den ikonografiske/ikonologiske metodes modstandere anledning til at bebrejde Panofsky, dels for at foretage en nivellering af det 'kunstneriske' og 'kunstnerisk værdi' og dels for at fratage den egentlige fortolkning status af videnskabelighed og for at knytte denne betegnelse alene til det arkæologiske arbejde på analysens laveste niveauer. Fortolkningsaktiviteten kræver iflg. Panofsky 'syntetisk intuition', en evne der kan være bedre udviklet hos 'den begavede lægmand end hos den lærde videnskabsmand' (bd. 1, p. 19). Panofsky's inddragning i sammenhæng med projekteringen af en materialistisk billedteori og -historie turde vel i øvrigt være fundamen-

talt problematiseret. Dels har PL både her og tidligere demonstreret Panofsky's billedteoretiske naivitet og primitivitet, dels er de idealistiske træk i hans historiekonception evidente. At Panofsky er *objektiv* idealist gør vel ikke sagen bedre. I så henseende er idealisme og graviditet parallelliserbare 'tilstande': man er det *enten eller*, ikke *mere* eller *mindre*.

Jeg skal ikke her komme ind på de forskellige problemer, der i øvrigt er forbundet med at bruge Hauser, men blot bemærke, at PL's frugtbare behandling og kritik er ret enestående.<sup>12</sup>

Et kritikpunkt skal dog lige berøres: PL lægger op til at kritisere Hauser for at være reduktiv og for udelukkende at tage sigte på 'at 'se', hvad man kunne kalde den givne periodes 'laveste fællesnævner' i det enkelte analyseobjekt' og at analysen derfor risikerer ikke at blive tilstrækkelig historisk nuanceret og genstandsspecifik (p. 107). Det er en kritik, som for det første ikke kan generaliseres – adskillige steder i *Kunstens og litteraturens socialhistorie* har sådanne nuanceringer og for det andet er det et spørgsmål om man *kan* stille sådanne krav til en materialistisk kunsthistorie af det omfang Hausers hovedværk har. Det er berettigede fordringer til en kunsthistorie af traditionel positivistisk og filologisk observans, men en materialistisk kunsthistorie må på en eller anden måde skære igennem mængderne af museal detailviden og udstille godterne i eksemplariske analyser. Dertil kommer, at selv om de krav til den materialistiske analyse (om 'reelle formidlinger mellem samfund og billede'), som PL formulerer f.eks. p. 102 og 114 og kravet om socialpsykologisk karaktereologi (p. 131) blev indløst, ville en række problemer næppe kunne løses ved en rekurs til materialhistoriske forhold, f.eks. Dürers optagethed af antikke motiver og centralperspektivets tilstedeværelse i dennes arbejder, med mindre sådan noget som finansiering af tyske kunstneres Italiensrejser i 1400- og 1500-tallet, kan hævdes at være et sådant forhold.

PL's hypostasering af bevidsthedssociologi og -historie er i øvrigt *også* en markering af, hvordan man skelner materialisten fra filologen: *også* for kunsthistorikeren gælder det, at uanset risikoen for at blive bidt af den, må den historiske materialist – for nu med PL at referere til Walter Benjamin – til stadighed se 'det som sin opgave at stryge historien mod hårene'.

## Noter

1. Hermann K. Elmer (Hrsg.): *Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewusstseinsindustrie*. Köln 1971, p. 59 ff.
2. I forbindelse med et foredrag i Kunsthistorisk Forening, Århus i april 1981 understregede Peter Larsen denne baggrund. I en slags selvkritik kom han endvidere ind på nogle af de problemer der berøres i det følgende.
3. Det skal retfærdigvis nævnes at et par lærere og en del studerende ved Institut for Kunsthistorie, Århus Universitet, i 1975 satte et »kriseprojekt« i gang under overskrifterne 'visuel kommunikation' og 'kreativitetsteorier'. Fra tid til anden har man fra kunsthistorikerens side koketteret med materialistisk kunsthistorieskrivning, offentlighedsteorier, vareæstetik, socialisationsteorier og lign. – altså områder, hvis opdyrkning op gennem 70-erne netop markerer den successive etablering af den faglige konsensus, som udgivelsen af *Visuel kommunikation* bidrager til at nuancere – men der er aldrig etableret et egentlig forum eller miljø, hvor spredte bestræbelser har kunnet koordineres til en bred og sammenhængende fagkritisk offensiv. Som fag betraget har dansk kunsthistorie stort set været forskånet for 70-ernes modeluner og danske kunsthistorikere synes kun at lade sig provokere, når problemerne drejer sig om, hvor man skal deponere nogle mugne gipsafstøbninger – hvilke rammer formidlingsvirksomheden omkring cigarfabrikantens malerisamling skal foregå i, og lign.
4. Dette til trods for at formningslærere til gymnasiet og HF faktisk (også) uddannes på universitetet. Tidligere var det typisk nok kunstnere, der varetog denne undervisning, men siden begyndelsen af 70-erne har bifagsstuderende ved instituttet i Århus kunnet tilbydes et formningskursus uden egl. forbindelse med den øvrige undervisning. Eksistensen af dette kursus har heller ikke givet anledning til en omprioritering af forskningsaktiviteterne ved instituttet. Ved københavnerinstituttet er en lignende ordning indført for nylig.
5. *Vejledning og retningslinier for undervisningen i gymnasiet*. Direktoratet for gymnasieskolerne og HF, 1978, pp. 16 og 87.
6. Adhoc-Gruppe Visuelle Kommunikation: *Visuelle Kommunikation – Zur gesellschaftlichen Begründung eines neuen Unterrichtsfaches*, in: *Ästhetik und Kommunikation*, 1/1970 p. 20.
7. Blandt talrige, f.eks. Heinrich Wölfflin (*Über kunsthistorische Verbildung* (1916) in: *Aufsätze*, Stuttgart, 1961, p. 46 ff) og Hans Sedlmayr (*Zu einer strengen Kunstwissenschaft* (1931), optrykt under den karakteristiske titel: *Kunstgeschichte als Kunstgeschichte*, in *Kunst und Wahrheit*, Reinbek b. Hamburg, 1958 p. 35 ff).
8. Materialistisk æstetik skulle da betyde noget ganske andet end marxistisk kunstteori og den forståelse, der lægges frem i den fynske antologi *Materialistisk æstetik*, Red.: Peter Nyord & Kurt Dahl Christiansen, Odense 1978. F.eks. kunne knyttes an til Benjamins bevidsthedssociologiske ansatser i f.eks. *Der Erzähler* fra 1936. Også Klaus Holzkamp leverer i sin *Sinnliche Erkenntnis – Historische Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung*, Fr. a. M., 1973 (især p. 105 ff og 173 ff) nogle brugbare ansatser til en sådan æstetik.
9. F.eks. den tidligere nævnte Hans Sedlmayrs strukturanalyse.
10. F.eks. Christine Hasenmueller: *Panofsky, Iconography, and Semiotics*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XXXVI, No. 3, p. 289 ff.
11. For slet ikke at tale om, at man lidt hoverende kunne gøre opmærksom på at Panofsky's 'renæssanceteori' faktisk ikke fremlægges i de arbejder, PL er opmærksom på, men derimod i *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1965/London 1970 – skulle jeg hilse at sige fra en kollega.
12. For yderligere uddybning henvises til min oversigt *Om kritikken af Hauser*, under udarbejdelse.