

# HVAD SPEJLENE SPEJLEDE

— spekulationer over tre reflekser  
i historiske rum

**Peter Brix Søndergaard**

*Enhver kunster forefinder visse visuelle muligheder, som han er bundet af. Alting er ikke muligt til alle tider. Synet selv har sin historie, og afdækningen af disse visuelle strata må anses for at være kunsthistoriens vigtigste opgave.*

Heinrich Wölfflin<sup>1</sup>

De tre kunsthistoriske *highlights*: Den nederlandske renæssancemaler Jan van Eycks *Arnolfinis bryllup* (1434), den spanske barokmaler Diego Velázquez' *Hofdamerne* (1656) og den franske proto-modernist Edouard Manets *En bar i Folies-Bergère* (1882), har alle dét til fælles, at et spejl indgår som centralt motivinventar. Og man kan endda opspore en kunsthistorisk kontinuitet: Da Philip IVs hofmaler, Velázquez, malede sit billede, hang van Eycks ved det spanke hof, og der hersker almindelig koncensus om, at Manet hentede konceptet til *En bar...* i *Hofdamerne*. Der er altså tale om en ægte *Wirkungsgeschichte*. Følgende vil — med Foucaults epistemetænkning som udfoldet i *Les Mots et les Choses* som heuristisk princip — markere en diskontinuitet i kontinuiteten. Spejlene i de respektive billeder spejler altså ikke bare. Hvad og hvordan de spejler, er betinget ikke blot af det fysiske, men også af det meta-fysiske rum, de befinder sig i. Virkeligheden er ikke kun producent, men også produkt.

I margenen af den teologiske middelalder transformerer renæssance-epistemet — det første af de epistemer eller erkendelsesrum, som Foucault opererer med — via Gud hele verden til en artefakt, et kulturelt produkt. Hvad vi tænker som den naturlige verden fremtræder som en stor, opslået bog, hvori Gud, Ordet, Logos har indskrevet tegn og et uendeligt spil af overlappende ligheder — epi-



Jan van Eyck *Arnolfinibryllup*, 1434  
82•60 cm. National Gallery, London



*Arnolfinis bryllup* (detalje)

stemets grundkategori — som det er menneskets opgave at tyde. Udspændt mellem mikro- og makrokosmos fremstår verden som en række indbyrdes forbundne tegn, der skal fravristes deres skjulte og — fordi guddommeligt funderede — ikke-arbitrære betydning. Mediet for denne tydning, eksegese, hvori indhold og udtryk kobles via en konjektur, i.e. en lighed af en eller anden art, er *divinatio*, det guddommeligt benådede blik, der forstår at aflæse Guds signaturer på og i tingene, og som i tolkningen konvergerer med eruditio, lærdommen.

På samme måde som den naturlige verden konciperes som et sprog, bliver sproget omvendt tænkt som en slags natur. Det bliver

ikke betragtet som en sekundær, menneskelig opfindelse, der kan divergere mere eller mindre fra den primære, 'rigtige' verden. Det er "en del af verden, ontologisk sammenvævet med den."<sup>2</sup> Således blev fremstillinger af fabeldyr og anden mere eller mindre bizar fauna og flora traderet i bogform betragtet som et lige så pålideligt og gyldigt bevismateriale som førstehåndsobservationer. Hvad der nu om dage fremstår som en utrolig grad af underkastelse under diverse autoriteter er i realiteten konsekvensen af en radikalt anderledes epistemologisk horisont, der i al sin inkommensurabilitet er udtryk for en høj grad af sofistikerethed.

Den måde, hvorpå renæssance-epistemets vidensform, dets epistemologiske rum, er artikuleret på i Jan van Eycks *Arnolfinis bryllup*, karakteriserer ikonografen/ikonologen Erwin Panofsky med begrebet *disguised symbolism*. Det drejer sig om en transfigureret realitet, hvor de synlige, hverdagsagtige objekter er investeret med en allegorisk eller symbolsk betydning. Billedet "giver beskueren indtryk af en slags mysterium og gør ham tilbøjelig til at antage en skjult betydning i alle objekter..."<sup>3</sup> Denne skjulte betydning, eksegesens konjekture, er kodificerede i ikonografiske konventioner. Den symbolske betydning i billederne er "så fuldstændigt absorberet af virkeligheden, at virkeligheden selv giver anledning til en strøm af overnaturlige associationer, hvis retning hemmeligt bestemmes af den middelalderlige ikonografs vitale kræfter."<sup>4</sup>

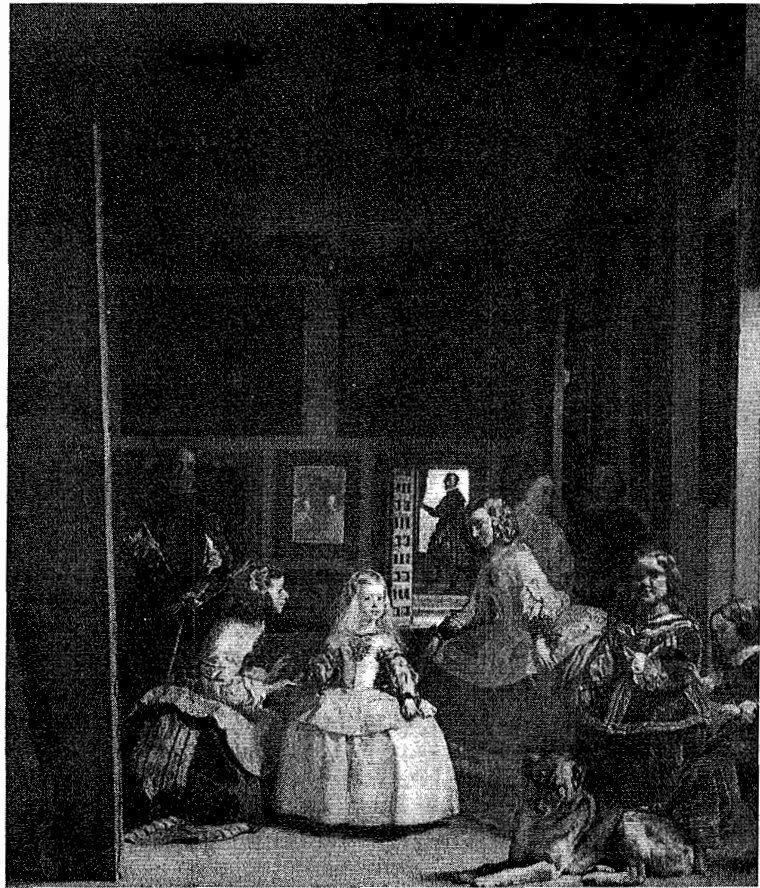
Billedets motiv er et bryllup, et af den katolske kirkes sakramenter, der kunne indgås uden præst, *ad privatim*, med eller uden vidner. I dette tilfælde har brudeparret, den florentinske, i Brügge bosatte, storkøbmand Giovanni Arnolfini og Jeanne de Cename, indkaldt to vidner: Jan van Eyck og en notar, der begge ses i spejlet. Personerne står i vielsesritualets gestus. Vielsen foregik ved to handlinger, der her er tidligt kondenseret til én: Eden (*fides*) bestod dels af *fides manualis*: Man gav hinanden hånden som tegn på troskab og dels af *fides levata*: Manden løfter sin højre hånd og sværgede, at de ville forblive sammen til døden skilte den ad. Billedet er — udover at være et dobbelt-portræt — en slags visuel vielsesattest, hvor van Eyck med sin usædvanlige signatur over spejlet i dokumentkalligrafisk udformning har bevidnet, at vielsen faktisk fandt sted: "Johannes de eyck fuit hic", dvs. "var her" istedet for det gængse "fecit", dvs. "gjorde/malede det". Dette således forevigede verdsligt-juridiske ritual er imidlertid indlejret i et altomfattende kristent univers, hvilket tillige gør billedet til en religiøs komposition, et andagtsbillede, der markerer rammerne for den menneskelige eksistens.

Rummet, som parret befinder sig i, virker umiddelbart lidt klau-

strofobisk. Gulvet synes at tilte og væggene at presse sig lidt sammen om figurerne, hvilket er betinget af, at van Eyck har ladet sine ortogonaler — de indadførende linier vinkelret på billedplanet — løbe sammen to og to i en kreds om konveksspejlet i midtaksen og ikke i et fælles, centralt forsvindningspunkt. Spejlet er følgerigt unddraget perspektivsystemet og dermed tid og rum. Det opsamler alt i sig, indsuger hele billedrummet og det foranliggende beskuerrum i sit cirkelfelt, det gamle kosmossymbol, hvis altomfattende transcendens omkranses af ti små scener fra Kristi Passionshistorie.

Det lys, hvori personerne og tingene kommer til syne, er dobbelt: Dels et naturligt lys, der falder ind gennem vinduet til venstre og dels et 'guddommeligt' lys, der forfra, lidt til venstre, bader Jeanne de Cenames ansigt. (Spejlet afslører ganske vist endnu et vindue, men det befinder sig i det foranliggende rum og er ikke i stand til at forklare ansigtets næsten illuminerede karakter). Et sådant 'guddommeligt' lys falder altid over Maria i Bebudelsesscener, og også andre elementer refererer til denne billedtype, fx sengerummet og 'det pletfri spejl' (*speculum sine macula*). Bruden er altså i dette sakramentale øjeblik at ligne ved Maria i indiviellsens time. Som en pendant til de to lysplaner kan også nævnes, at vinduet ud mod verden til venstre i og med sin reproduktion *en miniature* i spejlet forvandles til symbolet på det guddommelige lys, 'det mystiske vindue'.

Det univers, som spejlet symboliserer, rækker fra den hellige jord — tøflerne på gulvet refererer til Guds ord til Moses ved den brændende tornebusk: "Drag dine sko af, thi du står på et helligt sted" — til Guds lysende, altseende øje: Den enlige, brændende kerte i lysekronen i loftet, der ellers henviser til den traditionelle *Brautkerze*. I dette vertikale rum udfolder menneskelivet sig så spændt ud mellem Adam og Eva — syndefaldets æbler i vindueskarman — og Maria og Kristus. I van Eycks billede forbindes det nære og det fjerne, det hverdagslige og det guddommelige, via et spil af ligheder i form af allegorier, symboler, metaforer osv., der får substantiel status. Det hele foregår i et rumtidsligt koordinatsystem, der i sin altomfattende karakter lukker sig om sig selv. I 1600-tallet kollapser dette lighedparadigme imidlertid. Viden begyndte at fungere på en anden måde. "Bevisthedens aktiviteter", skriver Foucault, "skulle ikke længere bestå i at *trække ting sammen*, at begive sig ud på en søgen efter alt det, der kunne afløse en form for fællesskab, tiltrækning eller hemmelig fælles natur imellem dem, men tværtimod i at *skelne*, dvs. i at etablere deres identiteter."<sup>5</sup>



Diego Velázquez *Hofdamerne (Las Meninas)*, 1656  
318\*276 cm. Prado, Madrid

I det klassiske episteme er ikke længere ligheden, men matematiserbarhedens princip, *mathesis*, det fundamentale epistemiske organisationsprincip. Analysens formål er ikke længere at fremtolke tingenes fælles lighed, men tværtimod at differentiere dem ud fra deres indbyrdes forskelle, og ved at organisere og aftegne alle ting på basis af forskel og lighed folder videnen — der nu i klassikken fungerer som repræsentation — sig ud i store videnstablaer.



*Las Meninas* (detalje)

Menneskets funktion i det klassiske episteme var ved hjælp af de repræsentationelle mediers tegn, der forudsattes at være transparente, i præ-etableret harmoni eller korrespondance med verden og dens ting, at skabe en artificiel (re)konstruktion af en allerede foreliggende, Gudsskabt verden. Mennesket skabte ikke verden og i sidste instans heller ikke repræsentationerne og deres betydning. Det

var ikke betydningens transcendentale kile, ikke skaber<sup>en</sup>, men kun en skaber i den forstand, at det blot tydeliggjorde verdens indretning og fremlagde den i klassificerede tavler à la Linnés botaniske taxonomi. Repræsentationsmediet var et transparent glas lagt over sindets reflekterende folie, og alt, hvad mennesket behøvede var passivt at lade billedet slippe igennem for derefter at lade det reflekteres fra menneske til menneske med et minimum af indgriben og forvrængning. Men i og med denne forudsætning: At tegnene ifølge selve deres natur muliggjorde adækvate repræsentationer, kunne den rolle, mennesket spillede i relateringen af repræsentationer og ting selv tematiseres og problematiseres:

*I der klassiske epistemes generelle arrangement er naturen, den menneskelige natur og deres relationer bestemte og forudsigelige funktionelle momenter. Og mennesket som en primær realitet med sin egen tæthed, som det vanskelige objekt og suværene subjekt for al mulig viden, har ingen plads i det.*<sup>6</sup>

Det er netop dette, der er hovedpointen i den analyse af Diego Velázquez' *Hofdamerne*, som Foucault indleder *Les Mots et les Choses* med. For Foucault er maleriet et meta-billede, en repræsentation af den klassiske repræsentation, et epistemisk system, hvor subjektet, repræsentationenes omdrejningspunkt, nødvendigvis må forblive usynligt, hvor der ikke er plads til mennesket som sættende subjekt og sat objekt. På samme måde som det centrale videnssubjekt er fraværende i den klassiske vidensform, er det royale par i Velázquez' billede — repræsentationens subjekt og objekt — fraværende. De kan ikke selv — på billedets vilkår — repræsenteres.

I Foucaults analytiske regi viser repræsentationens sceniske struktur set i relation til vores, beskuerens, imaginære positionering sig at konstituere en selv-refleksiv labyrint. Vi sendes i kredsløb i et veritabelt Möbius-bånd, hvor vi gennemløber en sig selv repeterende uendelighed af skiftende *topoi*: Vi står først her, så der, så et tredje sted for så igen at befinde os i udgangspositionen. Sideløbende hermed undergår vi en serie metamorfoser mht. personlighed, køn og antal: Jeg er mig, jeg er Velázquez, jeg er kongen, jeg er dronningen, jeg er kongen og dronningen, jeg er mig igen. Her følger et katalog over nogle af Foucaults vigtigste pointer:

*Maleren (...) fikserer et usynligt punkt, som vi, tilskuerne, imidlertid let kan bestemme, eftersom dette punkt er os selv: vor krop, vort ansigt, vores øjne.*<sup>7</sup>

*Maleren retter kun sit blik mod os, for så vidt vi er i modellens sted. Vi, tilskuerne, er tilovers. Hans blik kommer os i møde og jager os væk, vi erstattes af den der hele tiden har stået foran os, modellen selv. Men samtidig vender malerens blik sig fra maleriet ud i det tomrum, der er foran ham og møder der lige så mange modeller, som han tilskuere. I dette ubestemte, men udfyldte punkt sker der en stadig udveksling mellem betragteren og det betragtede.*<sup>8</sup>

*I det hollandske maleri er det en tradition, at spejlene tjener til at fordoble: de gentager det, som allerede er givet en gang i maleriet, men inden i et ireelt, modificeret, skrumpet og sammenbøjet rum... Her gentager spejlet intet af det, som allerede er sagt, til trods for, at det er placeret næsten i centrum: dets overkant falder nøjagtig sammen med den linie, der halverer billedets højde, det er anbragt centralt på bagvæggen (eller i det mindste på den del deraf, som vi kan se); det skulle derfor skæres af de samme perspektiviske linier som selve maleriet, man kunne vente sig, at det samme atelier, den samme maler og det samme lærred var grupperet deri i et identisk rum, det kunne have været den fuldendte gentagelse.*<sup>9</sup>

*Den plads, hvor kongen troner med sin hustru, er lige så fuldt tilskuere: inde i spejlet kunne — og burde — den anonyme forbipasserendes og Velázquez' ansigter komme til syne. Thi denne spejling har til funktion at trække noget ind i maleriets indre, der er det inderligt fremmed: det blik, der har organiseret det, og for hvilket det udfolder sig. Men da både kunstneren og den besøgende er til stede i maleriet til højre og venstre, kan de ikke fremtræde i spejlet, ligesom kongen også kun ses i spejlet eftersom han ikke tilhører maleriet.*<sup>10</sup>

Denne plads eller dette punkt er, fremgår det, suværent og forlenet med alle transcendensens karakteristika. Det er på én og sammen gang både udenfor og indenfor. Det er ideelt og dog determinerer det virkeligheden.

*Dette centrum er symbolsk suværent i billedets anekdote, fordi det er optaget af Philip den 4. og hans gemalinde. Men først og fremmest ved den tredobbelte funktion, det har i forhold til maleriet. I dette centrum sker der et sammenfald mellem modellens blik, i det øjeblik han bliver malet, tilskuere, der betragter sceneriet, og kunstnerens blik, i det øjeblik han komponerer sit maleri (ikke det som er gengivet, men det som er foran os og hvorom vi taler). Disse tre betragtede funktioner falder sammen i et punkt uden for male-*

riet: det vil sige som er idealt i forhold til det repræsenterede, men fuldstændigt reelt, eftersom det er ud fra det punkt, repræsentationen bliver mulig. Som en sådan realitet kan det ikke andet end være usynligt. Og dog projiceres realiteten ind i maleriets rum, projiceres og opdeles i tre figurer, der svarer til det ideale og det reale punkts tre funktioner: til venstre maleren med sin palet i hånden (selvportræt af maleriets ophavsmand); til højre den besøgende med den ene fod på trinet klar til at træde ind i rummet, han opfatter hele scenen bagfra, men ser kongeparret, som er selve skuespillet, forfra; i midten endelig genspejlingen af kongen og dronningen, pyntede og ubevægelige, i de tålmodige modellens positur.<sup>11</sup>

Foucault læser som sagt billedet som en meta-repræsentation, som et billede på (klassikkens) repræsentation. *Hofdamerne* repræsenterer repræsentationens struktur lagt frem på en velordnet, metodisk måde i en tavle, et tableau. Det der repræsenteres, er repræsentationens forskellige funktioner eller aspekter: Produktion (maleren), repræsentationens objekt (modellerne) og reception (tilskueren) tabulerende uddifferentieret i billedfladen. Billedet anskueliggør således epokens fundamentalprojekt: Fremstillingen af ordnede repræsentationer på en tavle. Men også epokens deficit, det, den ikke kunne, nemlig at fremstille sin egen aktivitet på den således konstruerede tavle.

*Det, der repræsenteres, er et enhedligt og enhedsskabende subjekt, der sætter disse repræsentationer og gør dem til objekter for sig selv... Den aktivitet, der er involveret i repræsentationen, den samlede tidslige udfoldelse af repræsentationens funktioner, kan ikke repræsenteres på tavlen. Og det er denne spænding, der producerer instabiliteten i maleriet og i epistemet. Maleriets centrale paradoks drejer sig om umuligheden af at repræsentere den handling det er at repræsentere.<sup>12</sup>*

Billedet udgør et selv-refleksivt, lukket rum konstitueret af spejlet:

*Hele billedet er vidne til en scene, i forhold til hvilken det selv bliver en scene. En ren genstridighed manifesteret i spejlet — betragteren og det betragtede...<sup>13</sup>*

Men det bærer på:

*et tomrum i dets væsen: nogen er forsvundet, som har funderet det, — den som ligner, og den i hvis øjne det kun er lighed. Netop dette*

*subjekt — der er det sammen — er blevet slettet. Og endelig kan repræsentationen, fri for den afhængighed, som lænkede den, fremstå som ren repræsentation.<sup>14</sup>*

I *Hofdamerne* har vi altså tilsyneladende at gøre med den specielle billedtænkning, der kunne kaldes maleri-som-spejl og som svarer til E. Benvenistes lingvistiske kategori *histoire*, dvs. en udsigelsesmodus renset for deiksis: "Begivenheder synes at fortælle sig selv."<sup>15</sup> Den subjektive beskuer, repræsentationens subjekt, elideres og verden synes at repræsentere sig selv uden en kunstners intervention. Hermed spejler billedet det klassiske epistemes grundstruktur: Der hævdes en fuldkommen ækvivalens mellem virkeligheden og dens repræsentation, så at repræsentationerne ontologisk kan fremtræde som de ting, de repræsenterer, organiseret i en rationel og universel diskurs, selve virkelighedens diskurs, i en undertrykkelse af det repræsentationelle apparat. Med Louis Marin er repræsentationens subjekt i maleri-som-spejl-konceptionen "ikke lokaliseret i rum og tid med alle disses determinationer, men fungerer som en universiel og abstrakt ånd, hvis eneste funktion er at dømme om ting og bekræfte dem."<sup>16</sup> Denne funktion som medium for verdens selv-repræsentation blev i klassikken — mest eksplicit i dens politiske tænkning — tillagt kongen, den absolutistiske monark, den upartiske, universelle dommer. Dette repræsentationelle subjekt, der i sagens natur ikke kan optræde direkte, men dog i indirekte og formidlet form, i sin egen repræsentation, er altså ikke skaber, men en skaber, nemlig som tydeliggør af verdens struktur og betydning.

*I den klassiske tankegang kan den person, for hvem repræsentationen eksisterer og som repræsenterer sig selv i den, idet han genkender sig selv deri som et billede eller en spejling, den som binder alle de sammenflettede tråde i "repræsentationen i form af et billede eller en tavle" sammen, aldrig selv findes i denne tavle.<sup>17</sup>*

Dette at kongeparret trods alt i forskudt form er repræsenteret i billedet kan jævnføres med Marins bestemmelse af den klassiske repræsentation som en "negations-struktur", dvs. at den klassiske repræsentations intenderede undertrykkelse eller negation af sit subjekt og dermed af det repræsentationelle apparat på freudiansk vis indeholder en skjult eller forskudt bekræftigelse af det.

Som det fremgår af Velázquez' meta-maleri, har klassikkens suveræn — "i beskueren" i det suværene punkt, "Kongens plads" — kun status som model. Han skaber ikke verden, ej heller repræsenta-

tioner og disses betydninger. Han er ikke Menneske, dvs. et enhedsligt og enhedsskabende subjekt, der sætter repræsentationerne og gør dem til objekter for sig selv. Suverænen, der her hos Velázquez i overensstemmelse med den absolutistiske tankegang faldes sammen med den faktiske suveræn, er 'kun' et medium for en præ-eksisterende orden. Han er garant for og forvalter en allerede Gudgiven verden. Og derfor er punktet permeabelt. Derfor kan de øvrige instanser strømme gennem "Kongens plads" subsumeret hans blik *qua* matrice for den rette opfattelse.

De grundlæggende præmisser for Foucaults analyse er — som det fremgik af citat-kataloget — at kongens og dronningens, beskuerens og malerens øje- eller synspunkter konvergerer i ét og samme punkt, samt at dette punkt befinder sig direkte vis-à-vis spejlet på bagvæggen. Disse forudsætninger har Joel Snyder undermineret i to omgange, første gang i samarbejde med Ted Cohen.<sup>18</sup>

Ved ganske enkelt at påvise, at billedets forsvindingspunkt befinder sig til højre for spejlet, og at billedets øjepunkt dermed ikke kan være beliggende over for spejlet, afmystificerer Snyder og Cohen fuldstændigt billedet. *Hofdamerne* falder nu på plads som en ganske 'almindelig', ortodoks perspektivkonstruktion. Foucaults overbefolkede punkt — "et emblem på Malthus' befolkningsteori", som Snyder lidt perfidt kalder det<sup>19</sup> — opløses, idet de forskellige instanser får tildelt hver deres plads i beskuerrummet, således at maler og beskuer nu befinder sig bagved og til højre for kongeparret, hvorfra de ikke kan se sig selv i spejlet. Og applicerer man herefter tilbagekastningsloven — indfaldsvinkel lig udfaldsvinkel — inden for den billedgeometri, som Cohen og Snyder udstikker *contra* Foucault, viser det sig, at spejlet spejler Velázquez' for os skjulte maleri og altså ikke det virkelige kongepar.

Nu forholder det sig ikke sådan, at Cohan og Snyder står uforstående over for Foucaults analyse. De pointerer tværtimod, at spejlet "faktisk synes at spejle kongen og dronningen selv", og at "maleriet hurtigt, uundgåeligt fører beskueren til denne konklusion."<sup>20</sup> Dette er — fremanalyserer Snyder — for det første betinget af, at en hel serie træk ved billedet tjener til at henlede vores opmærksomhed på spejlet, mens der omvendt ingen er til at gøre os opmærksom på forsvindingspunktet, der befinder sig lige under den bøjede albue på manden i døråbningen, "den besøgende", José Nieto Velázquez, dronningens *aposeñador*. Spejlet befinder sig ganske vist ikke i det geometriske centrum, men er dog centreret og centralt i billedet. Det er dels flankeret af Velázquez, kongens *aposeñador* og hofmaler, og Nieto, dels indfattet som en ædelsten i det rum, der dannes af den kurvede figurgruppe: Velázquez, de to kammerpiger

med Infantaen i midten og Nieto. Hertil kommer, at der ustandselig peges på det: På venstre side af spejlet penslerne i Velázquez' højre hånd, på højre Nietos underarm, der endda indgår som endepunkt i en linie, der starter i dværgenes fingerspidser i nederste højre hjørne og går igennem kammerpigens drejede torso for at ende i Nietos pegende gestus.

For det andet er holdepunkter til aflæsning af ortogonalernes forløb og dermed til bestemmelse af forsvindingspunktet og billedets hele konstruktion næsten systematisk udeladt. Gulvet er neutralt, ikke tavlet. De øvre og nedre kanter på de indrammede malerier på væggen til højre, der kunne have dannet kontinuerlige linier, afbrydes af vinduesforbygningerne. Udsynet til en anden ortogonal, linien hvori gulv og væg mødes til højre, er fuldstændig blokeret af hele fem figurer. Og sidst, men ikke mindst, så har Velázquez ved hjælp af det store rygvendte lærred nægtet os ethvert glimt af linierne i væggen til venstre, der ville have gjort det umiddelbart indlysende, at forsvindingspunktet på grund af forskellen mellem væggenes forkortning måtte befinde sig til højre for spejlet. Faktisk er det kun allerøverst til højre i billedet, hvor loft og væg mødes, at vi finder kontinuerlige ortogonallinier, men de er korte og henligger i mørke og i et område af billedfladen uden umiddelbar interesse.

Cohen og Snyders kritik af Foucaults analyse går på, at han bliver stikkende i det tilsyneladende. De hævder, at "denne første opfattelse ikke lader sig opretholde"<sup>21</sup>, og tænker den rette reception af billedet som en erkendelsesproces, en bevægelse fra en illusorisk til en korrekt læsning. Og den korrekte opfattelse af billedet er ifølge Snyders ikonografiske analyse at se spejlet som *Speculum principis*, et fyrstespejl, dvs. et idealbillede af den eksemplariske monark. Velázquez har transformeret en i samtiden udbredt litterær figur til en visuel trope, et retorisk — sylleptisk — *pun*. Spejlet og dets indhold har en dobbelt betydning, der hver især er uafhængig af og dog understøttet af den anden: Inden for en naturalistisk læsning er spejlets indhold spejlingen af det royale par. Læst som en allusion til *speculum principis* skifter konteksten terræn til det sindbilledlige og ideelle og spejlbilledet er billedet af de eksemplariske monarker. Og eftersom billedet giver spejlet to forskellige funktioner og opererer med to forskellige definitioner af ordet 'spejl', etablerer det et metaforisk indhold: Spejlet, der reflekterer majestæterne, er "majestæternes spejl". Velázquez har i det centrerede spejl bag kongens og dronningens hofholdninger fremstillet et "ideelt nærvær,"<sup>22</sup> der styrer og modellerer deres hele adfærd og væren. Alle — bortset fra maleren — er uvidende om dette skønt fuldt bevidste om kongens og dronningens tilstedeværelse foran dem. At det er maleren

Velázquez — også en skaber, en tydeliggører af den forud givne guddommelige orden — der artikulerer dette fyrstespejl, der kun "kan nås gennem kunsten og kun kan ses af det indre øje" og hvis "kilde ikke er og ikke kan være legemlig i sin oprindelse", rummer en kunstpolitisk pointe, en fordring om, at maleriet — som i Italien — måtte indtage sin retmæssige plads blandt *artes liberales*.<sup>23</sup>

Cohens og Snyders for så vidt uangribelige, korrigerende præcisering af Hofdamernes konstruktion implicerer ikke nødvendigvis — som de selv synes at mene — en total invalidering af Foucaults position. Således har Leo Steinberg påpeget følgende:

*Snyder og Cohen indrømmer i deres afsluttende bemærkninger, at billedet tillader og endda opmuntrer til netop denne "fejlagtige opfattelse" (i.e. lokaliseringen af øjenpunktet vis-à-vis spejlet/pb). De foreslår, at meningen er, at beskueren skal indse sin fejl i en "yderligere erkendelse". Men sådan fungerer et billede ikke. Hvis to læsninger tillades, så er begge virksomt tilstede og tvetydigt ment.*<sup>24</sup>

Steinberg plæderer således for, at de to mulige læsninger er lige gyldige, at både den perspektivisk sanktionerede teknisk korrekte læsning og den Foucaultske er legitime, og Steinberg hævder ligefrem, at spejlets tvetydige rolle potenserer den visuelle repræsentations sandhedsværdi:

*Vi opdager, at Velázquez' summariske spejl lader to ting smelte sammen til én: dét, som kongen og dronningen ser fra deres standpunkt og dét, som vi ser fra vores — virkeligheden og maleriet af den — afslører spejlet som identisk som i en indrømmelse af, at mesterværket på lærredet afspejler sandheden hinsides ethvert spejls evne til at overgå det. I denne forstand kan Hofdamerne siges at celebrere malerkunstens sandfærdighed.*<sup>25</sup>

Steinberg lader altså spejlet indeholde en identitetsskabende konfluens af to forskellige størrelser: Det royale par og maleriet af det. Og denne identitet kan endog fordobles. Udover den af Steinberg nævnte kan det nemlig hævdes, at Snyders ideelle og metaforiske læsning af spejlet som et "ideelt nærvær", der uset modellerer alles adfærd og væren, faktisk korresponderer med Foucaults og Marins bestemmelse af "Kongens plads" som en usynlig, transcendent, determinerede instans. Snarere end at tildele Foucault et *fatal blow* synes Snyder således at understøtte Foucaults pointe om, at klassikkens menneske, kongen inklusive, ikke bestemmer det rum, de befinder sig i. Det er kun en "besøgende" i et epistemologisk rum, der

styres af andre regler, der inkarneres af den absolutistiske monark som *speculum principis*, som både genstand for og produkt af imitation, som matrice, som model.

På baggrund af Cohens og Snyders intervention bliver det umuligt at opretholde en opfattelse af Hofdamerne som ren *historie*. Det rummer nu også en *discours*, en deiksis-impregneret udsigelsesmodus, der tillægger billedet et specifikt subjekt. Maleriet fremviser altså et dobbeltgreb, der kobler maleri-som-spejl med maleri-som-vindue, hvilket svarer til Svetlana Alpers' påpegning af, at der i Hofdamerne sameksisterer to forskellige billedtraditioner, der hver især konstituerer forholdet mellem beskuer og fremstilling forskelligt. Den ene tradition, der korresponderer med renæssance-epistemet, eksemplificeres af Albertis perspektivsystem: "Kunstneren antager, at han står med beskueren foran den fremstillede verden", dvs. han er både uden for og førend den. Den anden er deskriptiv og svarer til klassikkens repræsentation. I denne leverer verdten billeder af sig selv som i et spejl eller et camera obscura "uden et menneskelig skabers intervention" og opfattes således "som eksisterende førend kunstner-beskueren"<sup>26</sup> Forskellen sammenfattes også på denne vis: "Kunstneren foran den første slags billeder hævder, at 'Jeg ser verden', medens den anden snarere viser, at 'den ses'".<sup>27</sup> Billedet peger således ikke kun fremad mod det klassiske repræsentationssystemets kollaps — i elideringen af ethvert funderende subjekt i forsøget på at blive sig selv risikerer repræsentationen hele tiden at overskride grænsen til intet — men også bagud: Det er — for at bruge Foucaults karakteristik af *Cervantes' Don Quixote* — "alieneret i analogi."<sup>28</sup>

Foreløbig har vi set to forskellige måder at tænke relationen mellem billedets to 'systemer' på. Cohen og Snyder plæderede for en progression i receptionen bort fra den Foucaultske og frem til den perspektivisk korrekte læsning, mens Steinberg hævdede de to mulige læsningers ligeberettigelse. Spørgsmålet er, om det ikke var mest rimeligt at indtage det tredje mulige standpunkt, at vende om på Cohen og Snyders prioritering, og hævde, at Velázquez intenderede den foucaultske læsning. Man kan se billedets kobling som en udspaltning af momenterne i Marins "negations-struktur", og hvis det — som Marin mener — er via en undertrykkelse af alle spor af det repræsentationelle apparat, at den klassiske repræsentation opnår sin autenticitet, er det nærliggende at se billedets manøvrer som et forsøg på at aflede opmærksomheden fra billedets *discours*-element, på at undslippe den Don Quixoteske alienation. I hvert fald bringer Velázquez et rigt repertoire af kunstgreb i anvendelse for at kamuflere *discours*-komponenten. Snyder viste selv hvordan.





Edouard Manet: *En bar i Folies-Bérgere*, 1882. 95\*130 cm.  
Courtauld Institute Galleries, London.

Klassikkens repræsentation gjorde i og med sin transparens krav på sandhed. I Manets *En bar i Folies-Bérgere* er et sådant krav trukket tilbage. Repræsentationen, billedplanets transparens, er opaliseret og den repræsentationelle skærm er blevet materiel i den forstand, at billedet ret insisterende gør opmærksom på sig selv som et stykke to-dimensionelt lærred med påsmurt oliefarve.

I slutningen af 1700-tallet var det klassiske episteme smuldret bort og 'muteret' til det moderne, hvor Mennesket og Historien opstår. I det moderne episteme fremtræder den klassiske diskurs ikke længere som et perfektibelt medium, hvis naturlige tegn i præ-etableret harmoni repræsenterer de naturlige ting. Når diskursen således mister sin repræsenterende og dermed vidensproducerende kompetence, bliver selve den repræsenterende funktion problematisk, og arbejdet med at gøre repræsentationen mulig bliver overtaget af mennesket:

*Analysen af menneskets væremåde, som den har udviklet sig si-*

*den 1800-tallet, arbejder ikke inden for en repræsentationsteori; tværtimod er dens opgave at vise, hvorledes ting i almindelighed kan lade sig repræsentere, under hvilke vilkår, på hvilket grundlag...<sup>29</sup>*

Sproget mistede således sin karakter af ren transparens, efterhånden som den historiske filologi fyldte det med abstrakte, 'skjulte' kræfter og gjorde det til et tæt væv med en egen uudgrundelig historie.

I og med, at verdensordnen ikke længere var Gudsgiven og repræsenterbar i en tavle, blev den kontinuerlige relation, der havde indplaceret mennesket på linie med verdens andre skabninger, brudt. Mennesket — førhen en skabning blandt andre — er nu et subjekt blandt objekter. Men ikke kun det: Hvad mennesket søger at forstå, er ikke kun tingene omkring sig, men også sig selv. Det bliver både erkendelsens subjekt og objekt.

Manet iscenesætter i sit billede en modernitetens fundamentalfigur: En splittelse, en spaltning, eller for at bruge et kerneord i Foucaults modernitets-antropologi: En dublettering, her i ret kontant, håndgribelig forstand, der også i de strukturelle mærkværdigheder den udviser, er symptomatisk moderne. Der er tale om en bevægelse fra præ-etableret harmoni til kontingens. Der er to piger på billedet, hvoraf den rygvendte til højre må være spejlbilledet af hende, der kigger ud på os. Det synes oplagt, men vanskeligt at opretholde under hensyntagen til de mest elementære fysiske love. En masse peger på, at den rygvendte pige er identisk med den frontalt vendte, men hun befinder sig simpelthen for langt til højre til, at det kan passe. Pigen og hendes refleks er uimodsigeligt dislokeret, vredet af led. Med mindre vi forestiller os, at hele spejlfladen er vinklet — ret kraftigt endda — i forhold til vores blik. Kun på den facon kan vi få det til at passe sammen. Men spejlrammens snorlige kant får hurtigt elimineret den mulighed. Barpigen får en selvstændig *Doppelgänger*. Spejlbilledet undslipper sit ophav. Barpigen bliver en *homo duplex*. Og det er ikke kun et spørgsmål om struktur, rum. Man kan også pege på en serie træk i figurgestaltningen, der gør en friktionsløs korrellering vanskelig. Pigen, der ser ud på os, er symmetrisk, rank, lydefri i sin fremtoning, melankolsk indesluttet, hvilende i sig selv. Refleksen derimod, pigen, der ser ind på manden i spejlet, læner sig for meget frem, hovedformens perfekte oval brydes af hårpjusk, og måske er hun også en smule mere plump i det. I hvert fald indtager hun en mere tjenstvillig 'hvad-sku-der-være'-holdning end den 'virkelige' barpige, der riposterer vores blik med en indifferent, udtryksløs, uigennemskuelig stirren. Hun synes ikke

at være til nogens tjeneste. Man har svært ved at forestille sig, at hendes kunde-betjenende refleks skulle have samme udtryk.

Denne strukturelle mærkværdighed — og de divergerende personkarakteristikker — kan aflæses som tematisk investerede, som en næsten demonstrativ anskuelsesundervisning i fremmedgørelse. Konjunktionen af identitet og ikke-identitet i ét peger i retning af en spaltning, en splittelse, i den moderne eksistens, mellem, hvad man kunne kalde person og rolle. Barpigens konfrontation med kunden udspiller sig i spejlfladens sekundære plan, mens den 'virkelige' barpige forbliver psykologisk adskilt fra denne begivenhed. Den libidinøst mættede episode bagved kommer hende tydeligvis ikke rigtig ved. I og med, at kommunikationen foregår i spejlet mærkes den som bedragerisk og illusionær, en påtvungen rolle-interaktion, der ikke når ind til pigens personlige virkelighed. Hendes personlige identitet, hendes egentlige væren, kan ikke udfolde sig, realisere sig, i det sociale. Kun som rolle kan hun indgå i det hektiske moderne liv, der pågår omkring hende. Stedt således er hun hjemløs. Og følgelig udstiller hun et melankolsk og sorgfuldt fysiognomi.

I forhold til Velázquez er der tale om en symptomatisk motivisk forandring fra transcendens markeret af det absolutistiske kongepar til kvinden og kønnene. Frigjort fra anekdotisk narrativitet er den 'virkelige' barpige monumentalt fikseret i den arkitektoniske midt-akse, og som sådan antager hun en ikons fysiske og betydnings-ladede ubevægelighed. En fransk kritiker har kaldt hende "en søster i tid og rum til koren"<sup>30</sup>, en oplagt association, hvis man en gang har set eksempler på denne frontalt symmetriserede, enigmatisk uudgrundelige skulpturtype. Manet har 'i-male-sat' det gådefulde køn. At kønnene, seksualiteten, blev et privilegeret interessefelt for moderniteten, genstand for en kværende i-tale-sættelse, fordi seksualiteten bliver det sted, hvor det dobbelt-konstituerende moderne subjekt havde mulighed for at 'finde sig selv', har Foucault overbevisende demonstreret.

Med Foucaults suggestive metafor er Mennesket — "den besøgende", der står i baggrunden hos Velázquez og tålmodigt venter på at overtage "Kongens plads" og dermed installere et nyt epistemologisk rum — en fold i vores bevidsthed: Transcendentalt og empirisk lagt oven på hinanden. Sandheden om mennesket blev i de præ-moderne epistemer lokaliseret i en uendelig instans, der forle-nede mennesket med en almenhed som led i det uendeligt store, gud-dommelige skaberværk. I modernitetens erkendelsesrum er mennesket berøvet almenhed, blevet endeligt og det transcendentale — forstået som den instans, hvorfra evnen til at erkende og sandheden om erkendelsen er givet, og som begrunder, 'fører', den empiriske

udfoldelse — internaliseret i det enkelte subjekt, der således får installeret en dybde-dimension, hvortil sandheden om det forlægges. Denne indre instans, denne sandhed, kommer ikke umiddelbart til udtryk i det ydre, i den empiriske dimension, men forbliver et uud-talt, indre 'noget' i det individ, hvis tænken og handlen manifesterer sig i det empiriske.

Det moderne subjekt agerer altså så at sige på to scener samtidigt: På den indre, transcendentale og den ydre, empiriske. Og her er det, at seksualiteten, kønnene opnår sin store betydning som det felt, hvor subjektivitetens to momenter har samme udtryk, skærer hinanden, formidles, og dermed udtrykker en sandhed om mennesket, der kan eksistere på begge scener på én gang. I seksualiteten kan subjektet nemlig erfare sig selv som subjekt for et begær og følgelig se det indre udtrykke sig i den seksuelle praksis. Kønnene bliver som omdrejningspunkt for subjektivitetens to aspekter, som imaginær midte i det spaltede subjekt, et fikspunkt i eftersøgningen efter den sandhed, der ikke umiddelbart giver sig til kende i den empiriske dimension, noget, som det dobbelt-konstituerede subjekt kan spejle sig i.<sup>31</sup>

Billedets pointe synes at være, at vi er ude af stand til at løse kønnets gåde, 'finde os selv', spejle os i barpigen, fremtvinge en sandhed eller mere præcist: en sandhedseffekt, eftersom vi befinder os inden for et historisk begrænset episteme. Vi kan ikke — eller vi vil ikke — indtage dandy-kundens plads. På den anden side er det det eneste sted vi kan være. Problemet er, at man ret beset ikke — som det blev gjort oven for — kan skille tingene ad og sige, at barpigen "ser ud på os" og "ser ind på manden". Hun må jo gøre begge dele samtidigt. Det må være én og samme ting, dvs. vi må være, hvor han er. Og det hverken kan vi eller vil vi. I hvert fald ikke, hvis ordet 'vi' skal fastholdes i sine gængse og underforståede implikationer som betydende "billedets enestående betragter, os selv, mig selv, det subjekt, for hvilket billedet eksisterer og giver mening, af hvilket det hele ses."<sup>32</sup> 'Vi' befinder os i midten, i centrum, han er presset op og ud, beskåret af billedrammen. Og hvad mere er: Vi er lidet tilbøjelige til at sætte hans, kundens, transaktion med barpigen lig vores. Den 'virkelige' barpigens blik er udtryksløst, uudgrundeligt, og det er det ubestemmelige, flertydige forhold, man får til barpigens ansigt, udtryk og holdning, der gør, at vi har svært ved at acceptere, at det blot skulle dreje sig om en køb-og-salg-situation, at det blot skulle være en barpigens professionalisme, vi er konfronteret med. Hertil kommer, at det jo i kunstens sfære skulle handle om alt muligt andet end prosaiske økonomiske transaktioner. Følgelig burde mødet med blikket og ansigtet i et af kunsthistoriens 'mesterværker' implicere andet og mere. Og dette andet og mere er — som

sagt ovenfor — intet mindre end sandheden om Mennesket.

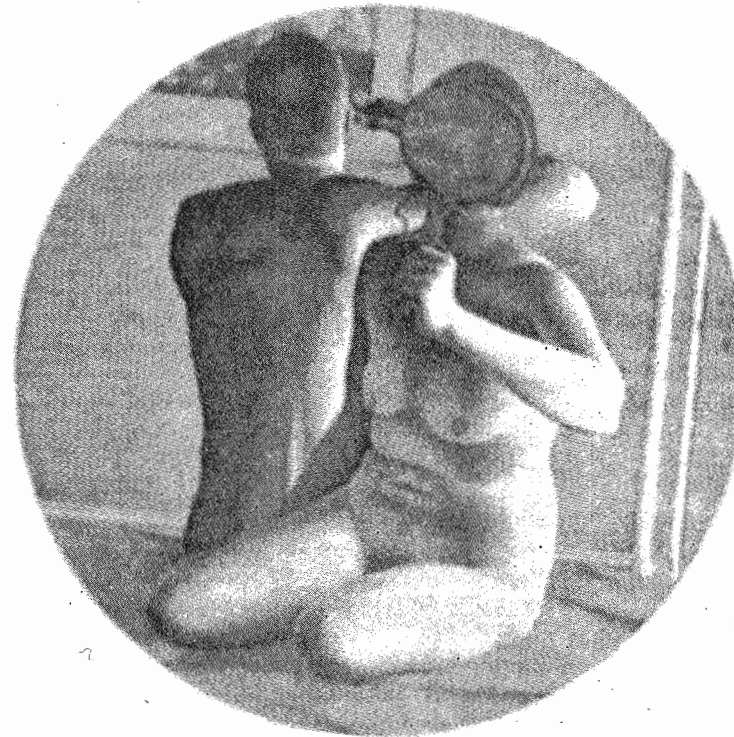
Men som tingene er, suspenderes vi i vore relationer til barpigen, til os selv som beskuerer, til selve billedet som potentielt sammenhængende helhed. Beskueren deler altså position med pigen. Også vi er hjemløse. Kun via libertiner-typen i spejlfladen kan vi være til stede og få kontakt med pigen, dvs. hendes selvstændiggjorte dobbeltgænger. Med den 'egentlige', 'virkelige' barpige kan vi ikke komme i kontakt. Hun er indkapslet i sit eget rum, utilnærmelig. En ulæselig sfinks.

Tingerne er ikke længere som i klassikken, som hos Velázquez foldet *ud* i tavler. Nu folder de sig *om* sig selv. De trækker sig tilbage og lukker sig om sig selv efterladende det moderne subjekt alene i en opak verden. Og adgangen til tingenes sande væsen — metaforiseret af den 'virkelige' barpige — er blokeret.

Billedet artikulerer en modernitetskritik: Livet i moderniteten — her kondenseret i det frivole forlystelsesetablisement som allegori på livet i den moderne metropol — truer med at underminere eksistensens dybde dimension, sandhed, mening, til fordel for *Schein*, simulakrer, forførelse. Billedet formulerer en guldrandet modernistisk tabsoplevelse, et savn, en længsel, der udspringer af, at det i den 'modne' modernitets hektik kan være vanskeligt at hævde sin egen transcendentalitet, at sige 'jeg' og dermed henvise til en substantiel instans, et 'jeg' i god, gammeldags, autonom, artikuleret, klassisk moderne forstand.

Endelig er det svært ikke at se billedets stilistiske heterogenitet som betydningsbærende. Foucault bemærker et sted, at 'menneskeforskere' gang på gang finder sig selv i færd med "at imitere 1700-tallets filosofiske holdning, i hvilken mennesket imidlertid ikke har nogen plads."<sup>33</sup> Manet — og beskueren — hører ikke hjemme i forgrundens substantielle, 'barokke illusionisme' à la Velázquez, blandt de faste legemer. Han og vi er henvist til modernitetens abstrakte, insubstantielle kræfter, den impressionistiske flimren i baggrunden, "en overfladisk glitren over en afgrund."<sup>34</sup> Billedet viser det. Derfor er maleriet måske også en udmaling af en umulig kærlighed til maleren ved det spanske hof, hvis rum er uigenkaldeligt forsvundet.

### Postspeculum



Alex Colville: *Morgen*, 1981.

I 1981 lavede Alex Colville tondo-serigrafiet *Morning*, der fremstiller et par under morgentoiletten. Manden barberer sig, mens kvinden holder et spejl — angiveligt et ægyptisk bronzespejl fra 1700-tallet — op foran ansigtet. Det er et intimt billede, men intimiteten mellem de to er et produkt af "et simulakrum designet af kvinderne i et samfund, der viser morgenritualet til kroppens renselse og forskønnelse."<sup>35</sup> I det aktuelle tilfælde har det resulteret i en udtrædning af både mandens og kvindens ansigter, og spejlet er ikke længere en reflekterende overflade for hverken individet eller livet:

*Selve dets ælde har ødelagt dets evne til at reflektere billeder. Det står kun som et symbol på billedet af et selv, der er faldet fra hinanden.*<sup>36</sup>

I simulakret eksisterer den refleksive bevidsthed ikke længere. Og som Kroker og Cook, der har udstukket disse betragtninger, påpeger, så er det faktisk også ligegyldigt, om kvinden ser sig selv eller ej — eller om manden barberer sig — fordi "kroppen er blevet stedet for den postmoderne teksts imprægneringer. Begge individer vil automatisk bære de nyeste moder. De behøver ikke se sig selv for at vide dette."<sup>37</sup>

Mere håbefulde konsekvenser af den kendsgerning, at Mennesket i disse år udviskes "som et ansigt tegnet i strandkantens sand"<sup>38</sup> kunne måske drages. I Colvilles regi — set gennem Krokers og Cooks optik — virker det kuldslående. Hos ham er spekulationens og refleksionens tid forbi.

Spejlene markerede en bevægelse fra kosmos til intet.  
 Sic transit speculum mundi.

#### Noter

1. Heinrich Wölfflin *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915, p.11.
2. Michel Foucault *The Order of Things (OT)*, London, 1970, p. 296.
3. Erwin Panofsky *Jan van Eycks 'Arnolfini' Portrait*, in: E. Kleinbauer *Modern Perspectives in Western Art History*, N.Y., 1971, p. 200. Iøvrigt er brugt Lise Bek *Virkeligheden i kunstens spejl*, Århus, 1988, og Lise Gotfredsen *Dansklærerne — og billedformidlingen*, in: *Kursiv 3* (1982).
4. *Ibid.*, p. 201. Om forholdet mellem Panofsky og Foucault se Michael Ann Holly *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca & London, 1984, specielt pp. 185 ff.
5. *OT*, p. 55.
6. *OT*, p. 310.
7. M. Foucault *Las Meninas*, in: *A+B 2* (1970) / *OT*, p. 4.
8. *Ibid.* / *OT*, pp. 4–5.
9. *Ibid.*, p. 41 / *OT*, p. 7.
10. *Ibid.*, p. 42 / *OT*, p. 15.
11. *Ibid.* / *OT*, pp. 14–15. Se iøvrigt D. Carroll *Paraesthetics*, N.Y. & London, 1987, pp. 65.
12. Hubert L. Dreyfus & P. Rabinow *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago 1983, p. 25.
13. Foucault *Las Meninas*, op.cit., p. 42 / *OT*, p. 14.
14. *Ibid.* / *OT*, p. 16.

15. Emile Benveniste *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966. Her citeret efter Craig Owens *Representation, Appropriation & Power in: Art in America 5* (1982), p. 15.
16. Louis Marin *Towards a Theory of Reading in the Visual Arts*, in: Suleiman & Crossman (eds) *The Reader in the Text*, Princeton, 1980. Her citeret efter Craig Owens, op.cit., p. 17.
17. *OT*, p. 308.
18. Joel Snyder & Ted Cohen *Reflexions on Las Meninas: Paradox Lost*, in *Critical Inquiry 7* (1980) og J. Snyder *Las Meninas and the Mirror of the Prince* in: *Critical Inquiry 11* (1985).
19. Snyder, op.cit., p. 545.
20. *Ibid.*, p. 567
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*, p. 563
23. *Ibid.*, p. 558. For en nærmere diskussion af den kunstpolitiske situation se Jonathan Brown *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton, N.Y., 1978.
24. Leo Steinberg *Velázquez' Las Meninas*, in: *October 19* (1982), p. 46.
25. *Ibid.*, p. 52.
26. Svetlana Alpers *Interpretation without Representation, or, The Viewing of Las Meninas*, in: *Representations 1* (1983), p. 37.
27. *Ibid.*
28. *OT*, p. 49. En sådan forbindelse mellem Hofdamerne og Don Quixote trækkes af Michail W. Alpatow *'Las Meninas' von Velázquez* in: Alpatow *Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst*, Köln, 1974.
29. *OT*, p. 337.
30. J. L. Vaudoyer *E. Manet*, Paris, 1955, n.p.
31. Overstående afsnit trækker på M. Foucault *Seksualitetens historie I*, Kbh., 1978 og lægger sig iøvrigt tæt op af formuleringer fra Frederik Tygstrup *Forførelsens logik*, in: *Nete. Artikler fra Tværfag*, Århus, 1988.
32. T.J. Clark *The Bar at the Folies-Bergere*, in: J. Beauroy et al. (eds.) *The Wolf and the Lamp*, Saratoga, Calif., 1977, p. 236.
33. *OT*, pp. 363–64.
34. *OT*, p. 251.
35. Arthur Kroker & David Cook *The Postmodern Scene*, London, 1988, p. 288.
36. *Ibid.*
37. *Ibid.*
38. *OT*, p. 387.